

VOIR UNE PREMIÈRE FOIS, OU EXPÉRIMENTER SA PROPRE NAISSANCE

HERZOG, KASPAR HAUSER, DELEUZE

par Antoine JANVIER (Université de Liège)

1.

Dans *La quête anthropologique de Werner Herzog*, Valérie Carré propose d'aborder ensemble documentaires et fictions du cinéaste allemand depuis l'hypothèse qu'une même recherche y préside. Cette recherche, écrit Valérie Carré dans son introduction,

concerne essentiellement la civilisation occidentale et pose, au-delà de la définition même de ce qu'est l'homme occidental, plusieurs questions: Pourquoi cette civilisation a-t-elle — ainsi que le suggère Herzog — échoué dans son entreprise de domination scientifique et impérialiste du monde? Quelles sont les conséquences de cet échec? A-t-elle des chances de survivre?¹

Antoine JANVIER (1983) enseigne la philosophie politique et la philosophie de l'éducation à l'Université de Liège. Il est membre du centre de recherches MAP-Matérialités de la politique (U.R. Traverses) et du Groupe de recherches matérialistes (GRM). "Publications récentes: "Fernand Deligny ou la pensée au milieu: Une généalogie du coutumier", *Le Cercle herméneutique* 26-27 (2016): 277-98; "Transformation révolutionnaire et éducation: Tosel, Gramsci, Freinet", dans *La raison au service de la pratique: Hommage à André Tosel* coordonné par Jean-Numa Ducange, Chantal Jaquet et Mélanie Plouviez (Paris: Kimé, 2019), 177-93.

¹ Valérie Carré, *La quête anthropologique de Werner Herzog: Documentaires et fictions en regard* (Strasbourg: Presses universitaires de Strasbourg, 2007), 9.

La mise au travail de cette question suppose une double entreprise: d'une part, procéder à une généalogie des modes de domination de la civilisation occidentale (Valérie Carré en identifie trois: la domination scientifique issue d'une captation rationaliste de l'héritage de l'*Aufklärung*, la domination technique de la nature, et la domination impérialiste et colonialiste par les Européens des autres populations du globe et des autres cultures); d'autre part, approcher les cultures et les sociétés extra-européennes² pour permettre notamment, selon le mot de Paul Rabinow, "d'anthropologiser l'Occident". Tel est bien l'objectif majeur de l'entreprise de Valérie Carré: montrer que "l'intérêt anthropologique de Herzog [porte] sur la représentation qu'il se fait de la civilisation occidentale", visant à en dégager l'étrangeté endogène, l'hétérogénéité interne, l'altérité constitutive.³ C'est dans cette perspective que Valérie Carré propose d'envisager l'attention de Herzog pour ces singuliers irréductibles à l'ordre social et culturel dans lequel ils sont tombés (les fous, les nains, Kaspar, Bruno, Wozzek), ou, à l'inverse, pour ces excroissances monstrueuses de la machine européenne d'arrondissement, de domination technique, et d'intégration aux rapports de domination et d'exploitation (Aguirre, Fitzcarraldo): étrangeté des marginaux rejetés par leur société ou, plus exactement, de ces "figures de l'aliénation occidentale"⁴ qui en rappellent l'historicité et la violence "soi-disant primitives", comme dirait Marx; étrangeté de cette civilisation elle-même dans l'excès de ce qu'elle est et de ce qu'elle produit sur ses propres représentations. Si l'affaire de l'anthropologie, comme le suggère Patrice Maniglier, est de s'appuyer sur les cultures et les formations sociales qui nous sont étrangères "pour nous renvoyer de nous-mêmes une image où nous ne nous reconnaissons pas",⁵ il semble bien, en effet, que par ses moyens propres, le cinéma de documentaire et de fiction de Werner Herzog soit une recherche anthropologique. Il montre que l'enjeu de

² Dans la mesure où "chez Herzog [...] les Occidentaux ne sont pas capables de remettre en cause leurs principes, de faire preuve de flexibilité même dans les moments où il est flagrant que leur volonté de domination se trouve dans une impasse". Ibid., 100.

³ Ibid., 147.

⁴ C'est le titre du chapitre 2 de la première partie.

⁵ Patrice Maniglier, "La parenté des autres: A propos de Maurice Godelier", *Critique* 10, n° 701 (2005): 758-74.

l'anthropologie, ce n'est pas, ou ce n'est plus, la saisie de l'authenticité des autres cultures, impossible et inexistante,⁶ mais, par ce détour dans l'impossible, en une altérité inassimilable, l'identification de l'inauthenticité de notre propre culture.

Dans quelle mesure *L'énigme de Kaspar Hauser* (ou, selon le titre du film original en allemand, *Jeder für sich und Gott gegen alle*) peut-il être appréhendé dans ce cadre interprétatif? Il semble offrir toutes les garanties de validation de l'hypothèse. Le film met en scène "le mode de fonctionnement [...] d'une société qui broie ses sujets jusqu'à ce qu'ils en soient définitivement éjectés", en mettant l'accent sur les traits de la société moderne: la domination logico-rationnelle aussi bien que la domination religieuse, la brutalité froide de la bureaucratie administrative aussi bien que la violence chaude qui se dégage des moqueries et des agacements manifestes de la société mondaine, la réduction à l'état d'objet de foire symbolisant l'exploitation humaine aussi bien que l'objectivation provoquée par la naissance du regard médical. L'histoire de Kaspar est celle d'un être absolument singulier, étranger de l'intérieur, qui se trouve pris au croisement des différentes formes de la violence des sociétés modernes — d'où le rapprochement possible de Kaspar avec Woyzeck.

Kaspar est tout d'abord victime des plaisanteries de mauvais garçons qui s'amuse à l'effrayer. Il est par la suite exposé comme un animal sur une scène avec d'autres "bizarreries" de l'humanité, significativement qualifiées "d'énigmes de la science" [...]. Cette séquence fait évidemment tout de suite penser à la scène de Woyzeck où des animaux sont exposés et "élevés" au rang d'humains [...]. Malgré l'inversion de la situation, le message reste le même. En effet, cette scène permet de prolonger une métaphore que l'on retrouve tout au long de la pièce: celle de la réduction de Woyzeck à un animal. [...] la deuxième partie de *L'énigme de Kaspar Hauser*, en dépit de l'entrée de Kaspar dans la "civilisation", ne fait pas reculer la violence. On citera ici particulièrement la séquence avec Lord Stanhope qui fait écho à la séquence de l'exhibition. Kaspar y est traité comme un animal dressé. L'ayant compris, il réagit en conséquence en se déshabillant et en se mettant à tricoter, comportement aux antipodes de ce que l'on attendait de lui: le "sauvage" n'est pas parvenu à passer de l'état de nature à l'état de culture, d'où la question de Lord Stanhope

⁶ Carré, *La quête anthropologique de Werner Hezog*, 148-49.

qui ne cache pas son indignation: “Qu’est-ce que c’est que cette activité non cultivée?”⁷

En s’appuyant sur un texte de Sabine Gross, Valérie Carré repère dans une sorte de *Verfremdung* herzogienne le procédé de mise en scène de l’étrangeté de Kaspar et d’exhibition de la violence qui s’exerce sur lui. Il s’agit d’abord d’un procédé qui passe par les moyens cinématographiques qui sont ceux de Herzog.⁸ Mais la distanciation opère également par le récit et la narration, ou plutôt, par le *personnage*. Kaspar est en effet doté dans le film d’une façon de voir et de réagir qui semble rompre avec ce que Gilles Deleuze appelait “le régime sensori-moteur” des images, à savoir un régime d’enchaînement d’une image-perception, d’une image-affection et d’une image-action qui articule, au sein du dispositif cinématographique, le rapport de l’homme au monde en nouant la perception d’une situation et son prolongement moteur.⁹ Kaspar témoigne d’un comportement opaque et massif qui ne livre aucune intériorité à laquelle le spectateur pourrait s’identifier; il fait montre d’un langage d’abord purement imitatif et sans signification, puis d’une difficulté d’expression qui rend tout énoncé comme forcé ou arraché, et discontinu, haché, pénible. C’est ainsi que Valérie Carré peut lire l’histoire de Kaspar Hauser comme celle d’un “rite d’initiation inversé”. Arnold Van Gennep avait modélisé le rite d’initiation autour de trois étapes: séparation, marginalisation et intégration à la communauté. L’histoire de Kaspar en ce sens serait celle d’une intégration (arrivée dans le monde, formalisée par le protocole) qui se termine par une exclusion ou un rejet (la mort de Kaspar et son exclusion de la norme par le rite de l’autopsie), en passant par diverses figures de la marginalisation (idiot moqué dans la prison, sauvage aux mœurs culinaires chez

⁷ Carré, *La quête anthropologique de Werner Herzog*, 64.

⁸ A savoir: 1. un montage discursif qui souligne la thèse de l’enfermement de Kaspar malgré sa libération par analogie avec l’oiseau enfermé dans la cage (150-51): il s’agirait là d’une prise de distance avec la narration au profit d’une thèse d’ordre politique; 2. Un générique qui met en œuvre des images sans lien, ni entre elles, ni avec l’histoire, poids du titre, renversement des valeurs par la citation de Büchner (153-54); 3. Une musique différente pour Kaspar et pour les autres personnages (156). Valérie Carré repère également deux moyens littéraires: l’oxymore ou plus largement la locution hétérogène, et le comique (161 et suivantes).

⁹ Voir Igor Krtolica, *Gilles Deleuze* (Paris: PUF, 2015), 104-5.

le gardien, monstre de foire, pauvre objet de la protection philanthrope des mondains). Mais cet échec n'est pas seulement le résultat d'une histoire; il est tout entier enveloppé dans l'étrangeté du personnage, de ses perceptions, de ses affects, et de son comportement.

2.

A bien des égards, cette interprétation du film de Herzog s'appuie sur l'inscription de l'histoire de Kaspar Hauser dans le cadre de l'anthropologie philosophique moderne qui, déterminée par un schème pédagogique, a porté un intérêt particulier à ces figures de l'isolement codées comme des "enfants sauvages". Si l'humanité de l'homme est le résultat de son éducation, ces figures permettront d'en apprendre beaucoup sur la part qui revient à l'ordre de la culture, et sur les modalités de son acquisition. Valérie Carré voit ainsi dans "le chemin parcouru par Kaspar" quelque chose comme l'histoire d'une tentative de "passage du statut d'enfant sauvage à celui d'homme 'civilisé'". De ce passage, le film de Herzog révélerait toute la violence et l'échec, par les moyens et pour les raisons que nous avons brièvement exposés. J'aimerais faire une autre hypothèse à propos du film *L'énigme de Kaspar Hauser*, qui n'invalide pas nécessairement, et peut-être même participe à confirmer l'hypothèse générale de Valérie Carré sur le cinéma de Herzog, mais qui propose une autre conception et, surtout, une autre perception du personnage de Kaspar.

3.

Il faut partir de l'inscription de Kaspar dans la série des enfants sauvages. Quatre ans avant le film de Herzog, en 1970, François Truffaut fait un film, *L'enfant sauvage*, à partir des textes rédigés par le médecin Jean Itard sur son entreprise d'éducation de l'enfant trouvé de l'Aveyron, qu'il appelle Victor. *L'énigme de Kaspar Hauser* semble, à bien des égards, constituer un anti-Truffaut. Truffaut jouait lui-même le rôle d'Itard dans son propre film et mettait en évidence sa bienveillance, suivant ainsi

l'admiration que Lucien Malson voue à Itard dans sa réédition du *Mémoire* et du *Rapport*, en 1964: contre une naturalisation des déficiences présentées par l'enfant (thèse soutenue par son maître Pinel), Itard ferait valoir qu'elles seraient le résultat de l'absence de socialisation, et partant qu'il est envisageable d'y remédier par un traitement adapté; Itard serait le pionnier des pratiques pédagogiques de prise en charge des enfants inadaptés dans la pédagogie nouvelle (Montessori, Decroly).¹⁰ Le contraste entre *L'enfant sauvage* et *L'énigme de Kaspar Hauser* est, sur ce point, frappant: à l'empathie de Truffaut pour Itard s'oppose l'exhibition, dans le film de Herzog, de la violence inhérente aux tentatives d'adaptation, d'intégration et d'éducation comme telles. Herzog, en insistant sur la souffrance de Kaspar, sa douleur de vivre dans cette société qui ne peut l'intégrer qu'en le rejetant, place au centre de son film l'exclusion et l'impuissance de Kaspar là où Truffaut élude celles de Victor pour en mettre en évidence les progrès.¹¹

Mais Kaspar est-il bien un enfant sauvage? On peut à juste titre en intégrer les récits et les descriptions dans la série composant ce qu'on appelle la littérature d'isolement. Et quoiqu'on n'en connaisse pas l'âge exact, quand Kaspar apparaît sur une place de Nuremberg en 1828, il semble avoir entre 15 et 20 ans: c'est donc bien un enfant qui a vécu coupé du monde humain, de l'ordre de la culture, des relations sociales. Il est cependant douteux que ce *fait* constitue de lui-même un *cas* d'enfant sauvage.

4.

Dans son livre sur les *Enfants sauvages*, Lucienne Strivay remarque qu'avec Victor de l'Aveyron, on a affaire en vérité à un cas-limite d'enfant

¹⁰ Lucien Malson, *Les enfants sauvages* (Paris: Gallimard, 1964), 123: "En dépit du côté désuet de quelques-uns de ces processus [pédagogiques] et de la conception atomistique contestable qui préside à tout cela, un mouvement pédagogique considérable, immense, aura son origine en Itard, l'un des meilleurs esprits de la première moitié du XIX^e siècle."

¹¹ Quand je dis que Truffaut les élude, c'est au sens strict: le film escamote la fin de l'histoire, l'échec de la tentative d'Itard de civiliser son sauvage et, en particulier, de lui faire acquérir la parole, l'abandon de l'enfant de l'Aveyron à Mme Guérin, et la validation du diagnostic de Pinel. Victor n'est en fin de compte qu'un simple idiot congénital, incapable d'intégrer convenablement les leçons de son maître.

sauvage — ce qui explique son statut de paradigme de la littérature en cette matière.¹² En un sens, c'est une chose bien connue, qu'exprimait déjà le sous-titre du livre de présentation des documents du cas Victor par Thierry Gineste: dernier enfant sauvage, premier enfant fou.¹³ Ce que montre Lucienne Strivay, c'est la détermination spécifique du savoir anthropologique, son soubassement ontologique, et leurs limites, qui rendent possible l'intérêt pour l'enfant sauvage, mieux: qui le déterminent comme tel. L'enfant sauvage, c'est l'enfant dont l'enjeu est la révélation de l'humain à l'état de nature, ou, du moins, en amont de toute socialisation et de toute culture, c'est-à-dire de toute éducation. L'échec d'Itard semble confirmer le diagnostic initial de Pinel qui voyait dans l'idiotie la cause de l'abandon de Victor et non sa conséquence: déjà le débat révèle une discussion psychologique qui porte sur les causes des pathologies dont on estime l'enfant trouvé affecté, et quitte le terrain de l'expérimentation anthropologico-pédagogique; à cet égard, la tentative d'Itard est à la fois le dernier essai d'une telle expérimentation et une opération de déplacement de la pédagogie depuis le terrain philosophico-littéraire vers le terrain psychologique et clinique. Ce qui m'intéresse ici, c'est que la lecture proposée par Lucienne Strivay met en évidence une mutation du statut des enfants sauvages qui va de pair avec une mutation du savoir anthropologique lui-même.¹⁴ Le savoir anthropologique délaissera les enfants sauvages. Il ne les délaisse pas parce qu'Itard a échoué, comme si la confirmation du diagnostic de Pinel rendait caduc par lui-même le traitement moral de ces enfants: au contraire, c'est bien plutôt de ce point de vue une réussite, puisque l'élève d'Itard, Édouard Seguin, en fera le pilier des soins apportés aux idiots et aux débiles.¹⁵ L'échec d'Itard ne cause pas tant cette mutation du savoir anthropologique qu'il n'en résulte. Après Itard, l'anthropologie délaisse l'analyse

¹² Lucienne Strivay, *Enfants sauvages: Approches anthropologiques* (Paris: Gallimard, 2006).

¹³ Thierry Gineste, *Victor de l'Aveyron: Dernier enfant sauvage, premier enfant fou* (Paris: Hachette, 1993).

¹⁴ Strivay, *Enfants sauvages*, 56.

¹⁵ Sur ce point, voir Michel Foucault, *Le pouvoir psychiatrique: Cours au Collège de France 1973-1974* (Paris: Gallimard/Seuil, 2003). On peut se demander si, derrière la rupture dans le savoir anthropologique indiquée par l'échec d'Itard, on ne trouve pas une continuité, qui correspond à la progressive centralité prise par le schème de l'éducation à l'époque moderne (17^{ème}-19^{ème}), c'est-à-dire pour aller vite par "l'axiome radical d'une nouvelle anthropologie: l'homme est sa culture". (Strivay, *Enfants sauvages*, 46.)

d'un modèle révélateur de l'humain, au profit d'une étude de l'espèce et des races, qui va de pair avec sa double qualification scientifique au plus proche de la biologie d'une part et d'un savoir d'administration et de gouvernementalité coloniales d'autre part. L'enfant sauvage perd sa valeur anthropologique; il n'est plus qu'un *individu*: bon pour l'hôpital, ou pour la littérature et le cinéma; pour les soins et l'étude cliniques, ou pour un imaginaire curieux d'histoires personnelles.

Même après qu'on a décrété que les sauvageons sont "tous des idiots", que les anthropologues comme Quatrefages ou Blumenbach ont affirmé catégoriquement qu'"on reconnaîtra d'emblée qu'il s'agit de créatures monstrueuses, complètement difformes, [...] toutes relativement inhumaines, [...] dans une condition anti-naturelle", ils ne disparaissent pas de l'ensemble des séductions exercées sur l'imaginaire occidental. Leur sauvagerie a une histoire. Exclue du champ de la toute jeune science de l'homme comme une collection de cas particuliers dont on ne peut rien déduire pour l'espèce, ils demeurent un sujet constant d'émotion et de passions pour le grand public à travers les médias, la littérature et le cinéma. On découvrira encore des "enfants sauvages", mais ils n'occuperont plus dans le registre des sciences la position focale de leurs prédécesseurs — on ne leur posera plus en tout cas les mêmes questions.¹⁶

Si Victor se situe sur le bord antérieur de la mutation du statut des enfants sauvages et du savoir anthropologique, Kaspar Hauser se trouverait plutôt sur son bord postérieur. Lucienne Strivay remarque que "Kaspar Hauser ne bénéficiera jamais d'une éducation méthodique et sérieuse comme celle qu'Itard élaborait pour Victor. Très singulièrement, il n'entrera jamais vraiment dans les répertoires d'enfants sauvages qu'à la fin du XIX^e siècle".¹⁷ L'intérêt de l'anthropologie s'est déplacé; et à l'inverse, l'intérêt que l'on porte à un enfant qui a grandi dans l'isolement et qui fait écart avec nos coutumes et manières d'être humain, ne tient pas tant à ce qu'il témoignerait d'une origine ou d'une dimension de l'humain qui serait de l'ordre de sa nature, mais à ce qu'il signe le crime de son abandon par ses géniteurs.

Si l'on excepte l'étude méticuleuse de Feuerbach qui examine l'acuité sensorielle, les réactions physiologiques, les aptitudes, les sentiments, les contradictions

¹⁶ Lucienne Strivay, "Enfants-loups, enfant-mouton, enfants-ours, enfants-seuls ...", *Communications: Nouvelles figures du sauvage* 76 (2004): 41-56 (p. 51).

¹⁷ Strivay, *Enfants sauvages*, 329.

de Kaspar, de manière à nous en dresser un tableau clinique aussi précis que possible, la plupart des innombrables textes qui lui ont été consacrés s'attachent surtout à éclaircir ses origines familiales. S'agissait-il d'un imposteur, comme on l'a cru, ou d'un enfant victime de sombres intrigues de cour ainsi que l'attentat, puis l'assassinat intervenus au moment où se répandait la rumeur qu'il rédigeait son autobiographie semblent le confirmer? Quoi qu'il en soit, les commentaires qui s'y attachent parlent toujours du destin d'un individu. Non d'un modèle susceptible de livrer des indications sur la nature humaine des origines.¹⁸

L'énigme de Kaspar Hauser, au XIX^e siècle, c'est donc d'abord l'énigme de ses origines comme individu plutôt que de la nôtre comme espèce humaine.

Kaspar Hauser soulèvera plus de polémiques sur sa naissance (on se demande encore s'il n'était pas l'héritier légitime de la maison de Bade), sur son rôle d'éventuel imposteur et les raisons de son assassinat que sur les voies et les phases de son développement. [...] l'essentiel de l'énorme littérature qui s'est déployée autour de l'enfant de l'Europe s'est consacré à l'élucidation d'une énigme historique.¹⁹

Nous pouvons maintenant revenir au film d'Herzog.

5.

Herzog refuse de voir dans Kaspar Hauser le personnage d'une énigme historique: le film mentionne bien les quelques théories bien connues qui ont circulé sur les origines du Kaspar, Herzog n'en fait rien dans le film, et dira d'ailleurs clairement lui-même tout son désintérêt pour cette histoire. Mais Kaspar n'est pas non plus présenté dans le film comme un enfant sauvage dont on entreprendrait l'éducation ou la rééducation. De la même manière que Herzog élude l'interrogation de l'origine de Kaspar, il fait l'impasse sur le processus de son intégration sociale et de son éducation. La première partie ne nous présente de scènes "pédagogiques" que tournées en dérision: ce sont des enfants qui

¹⁸ Ibid., 330.

¹⁹ Strivay, "Enfants-loups, enfant mouton, enfants-ours, enfants seuls ...", 48.

apprennent des comptines auxquelles Kaspar n'entend rien; la scène du repas que prend Kaspar avec la famille qui l'a recueilli, et où il découvre les usages en vigueur en la matière, est moins une scène pédagogique qu'une scène d'hospitalité. La seconde partie vient *après* l'apprentissage supposé du langage, de la musique et des mœurs. L'éducation, l'acculturation, l'incorporation de normes sont absentes du film: la seule qui nous est donnée à voir précède le moment d'entrée de Kaspar dans le monde — c'est son geôlier qui lui apprend à marcher.

De ce point de vue, Kaspar n'est donc pas non plus envisagé depuis les formes qu'une société met en place pour le traitement de ceux qui résistent aux procédés éducatifs qui leur sont proposés. Il ne me semble pas tout à fait juste de voir dans *L'énigme de Kaspar Hauser* la mise en scène des procédés d'exclusion de la civilisation occidentale à l'égard des figures singulières qui ne correspondent pas à ses normes sociales, ses coutumes culturelles, ses idéologies religieuses et morales ou scientifiques. Le film me frappe plutôt par l'insistance sur *l'étrangeté* de Kaspar aux tentatives d'arrondissement auxquelles il est confronté: les scènes qui, penserait-on, pourraient être des scènes de démonstration de la violence sociale et culturelle sont des scènes à l'inverse éminemment comiques (la pomme entre libre arbitre et prédestination, l'exercice de logique, la croyance en Dieu, et dans la première partie face au soldat, ou l'ensemble des énigmes dans le cirque). Kaspar n'est pas une victime ni une figure aliénée que le film s'emploierait à dénoncer.

Ni énigme historique, ni sujet d'une éducation, ni victime aliénée de la violence. Herzog récuse les trois figures à travers lesquelles l'Europe moderne a pensé et perçu les "enfants sauvages" — le trou dans la parenté, l'inéduqué, l'idiot — pour aborder Kaspar. Cependant, à sa manière, Herzog reprend, pour en changer fondamentalement le sens et l'orientation, certains traits caractéristiques des approches de ces enfants: à la question de la parenté et des origines il reprend le problème de la naissance, à celle de l'éducation il reprend le problème de l'expérimentation — au sens où une expérimentation consiste à faire une expérience de ce que l'expérience ne donne pas d'elle-même —, et à la question clinique il reprend le problème des capacités et des incapacités physico-morales, de la puissance et de l'impuissance de Kaspar. Comment

Herzog noue-t-il ces trois problèmes dans son film? Il nous faut faire un nouveau détour, par la pensée d'un certain Merleau-Ponty.

6.

Dans un texte publié en 2006 qui esquisse une généalogie du problème de l'enfance dans la phénoménologie française de l'après-guerre,²⁰ Grégory Cormann montre comment Sartre et Merleau-Ponty reprennent et travaillent, dans un contexte marqué notamment par le projet lacanien, la formule d'Alain "nous ne naissons pas au monde, nous naissons aux hommes". Par là, Alain cherchait à rendre compte positivement des erreurs et illusions caractéristiques du monde de l'enfance — si les enfants se trompent, c'est moins en raison d'un déficit de leurs facultés (sensible ou rationnelle) que parce qu'ils transfèrent indûment sur le monde des choses des types de rapport qu'ils nouent au sein du monde humain qui constitue leur milieu premier. Grégory Cormann y voit une ligne de genèse possible pour examiner à nouveau frais les conduites émotives et magiques chez Sartre, on pourrait dire aussi l'animisme. Mais il y voit également la matrice de la problématisation par Merleau-Ponty de la vie irréfléchie sur le fond de laquelle la conscience réflexive se constitue, comme vie *affective et socialisée*: le *Lebenswelt* est un monde symbolique, parce que, pour reprendre la formule de Descartes dans le *Discours de la méthode*, "nous avons tous été enfants avant que d'être hommes", autrement dit parce que la prématurité caractéristique de l'humain inscrit son existence dans le supplément de la vie sociale, monde humain qui médiatise toujours déjà son rapport au monde "tout court".²¹ C'est l'une des manières de comprendre l'insistance merleau-pontienne, dans la *Phénoménologie de la perception*, sur

²⁰ Grégory Cormann, "Pli, émotion et temporalité. Remarques sur le problème de l'enfance chez Sartre et Merleau-Ponty", dans *Différence et identité. Les enjeux phénoménologiques du pli*, sous la dir. de Grégory Cormann, Sébastien Laoureux et Julien Pieron (Hildesheim: Olms, 2006), 125-40.

²¹ "Merleau-Ponty reprend cette hypothèse précoce de Lacan [celle de la prématurité], en insistant précisément sur le caractère positif de la déficience biologique humaine: la prématurité de l'enfant, sa fragilité initiale, est essentiellement pré-maturité, plongée dans le monde adulte, anticipation des expériences postérieures." Ibid., 138. Sur le thème de la prématurité chez Lacan, voir Bertrand Ogilvie, *Lacan: La formation du concept de sujet* (Paris: PUF, 1987).

l'opacité qui leste le *cogito* d'une "histoire sédimentée", que, remarque Grégoire Cormann, "l'on ne peut jamais totalement 'développer'".²² Disons les choses un peu autrement, et un peu brutalement: les individus sont toujours déjà plongés dans un monde physique et social avec lequel ils ont donc toujours déjà une histoire, composée, comme le dit Merleau-Ponty, d'"expériences qui n'ont pas été explicitées".²³ D'où le motif du pli plutôt que du "trou dans l'être" pour caractériser l'inscription de la subjectivité dans le monde et la texture commune de l'une et de l'autre.

Ce que Cormann autorise à penser, c'est que le thème de la prématuration permet à Merleau-Ponty de développer la thèse d'Alain en mettant en évidence une structure temporelle d'anticipation qui, logée au cœur de la subjectivité, dans le double rapport constitutif qu'elle entretient avec autrui et avec le monde, l'attire et la sépare à la fois, irrémédiablement, de la saisie de sa propre origine. Daniel Giovannangeli en avait fait le motif même de la phénoménologie merleau-pontienne: "comme l'art, la phénoménologie est en effet animée par une même passion de l'origine".²⁴ Reste à savoir le sens à accorder à une telle "passion". L'origine de la subjectivité est toujours déjà raturée chez Merleau-Ponty, on vient de le voir. Plus exactement, elle est recouverte par un "acquis préalable"²⁵ à tout "pouvoir de commencer".²⁶ La passion de l'origine, ce peut-être quelque chose comme une passion répétée à rechercher l'origine de la conscience toujours impossible à saisir — et une telle répétition marque en effet, à certains égards, toute la phénoménologie de Merleau-Ponty et son inlassable retour à Cézanne, à la Montagne Sainte-Victoire, et à l'origine de la vision où s'éprouve la réversibilité du voyant et du visible. Mais c'est aussi

²² Ibid., 136.

²³ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* (Paris: Gallimard, 1945), 452.

²⁴ Daniel Giovannangeli, *La passion de l'origine* (Paris: Galilée, 1995), 41. Le texte de la citation forme le chapitre intitulé "L'énigme du corps".

²⁵ Merleau-Ponty écrit que si "le choix que nous faisons de nous-mêmes est vraiment un choix, une conversion de notre existence, [...] il suppose un acquis préalable qu'il s'applique à modifier" (*Phénoménologie de la perception*, 501).

²⁶ Il y va ici de la liberté, comme on sait: "Nous verrons tout à l'heure qu'en effet nous avons toujours le pouvoir d'interrompre, mais il suppose en tout cas un pouvoir de commencer, il n'y aurait pas d'arrachement si la liberté ne s'était investie nulle part et ne s'appêtait à se fixer ailleurs." Ibid., 500. Sur ceci, voir Daniel Giovannangeli, *Le retard de la conscience: Husserl, Sartre, Derrida* (Bruxelles: Ousia, 2001), "Conscience intentionnelle et temporalité", 55-80.

quelque chose comme la souffrance de n'y pas parvenir: à la fois la nécessité d'y revenir et la souffrance de l'impossibilité à satisfaire cette nécessité même. Et l'épreuve de l'origine est en réalité l'épreuve des limites de la conscience: la phénoménologie ne remonte jamais qu'à l'empiètement du monde sur mon corps et de mon corps sur celui des autres; la montagne Sainte-Victoire révèle la texture commune du peintre et de la montagne — pas à proprement parler leur *rencontre*. C'est dire que nos expériences sont toujours *secondes* et *médiées*: jamais primaires ou originaires ni directes ou frontales. C'est bien pourquoi il s'agit d'une *passion*, d'autant plus passionnée et passionnelle qu'elle est l'épreuve d'une limite que nous ne pouvons franchir, mais dont nous sommes seulement condamnés à éprouver le bord. C'est sur ce mode déceptif que Giovannangeli définit la passion de l'origine:

Parler ici de la passion de l'origine équivaut à poser, au moins comme une difficulté, que "l'origine est une passion". Dans l'impossibilité de penser ma naissance et ma mort comme de vivre la vie d'autrui, cerné pourtant par elles comme par un horizon, je suis, selon la forte expression de Merleau-Ponty, "donné à moi-même".²⁷

Dans la *Phénoménologie de la perception*, Merleau-Ponty remarquait en effet que

*Je suis donné, c'est-à-dire que je me trouve déjà situé et engagé dans un monde physique et social — je suis donné à moi-même, c'est-à-dire que cette situation ne m'est jamais dissimulée, elle n'est jamais autour de moi comme une nécessité étrangère, et je n'y suis jamais effectivement enfermé comme un objet dans une boîte.*²⁸

Je ne peux donc pas me créer moi-même, me situer à ma propre origine: j'arrive toujours déjà en retard, mais ce retard m'est livré à moi-même, au sens où, en m'enfermant dans l'impossibilité de remonter en amont de lui, il ouvre des possibles qui sont miens. C'est pourquoi, poursuit Merleau-Ponty,

ma naissance et ma mort ne peuvent être pour moi des objets de pensée. Installé dans la vie, [...] je me sens voué à un flux de vie inépuisable dont je

²⁷ Giovannangeli, *La passion de l'origine*, 12.

²⁸ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, 413.

ne puis penser ni le commencement ni la fin, puisque c'est encore moi vivant qui les pense, et qu'ainsi ma vie se précède et se survit toujours.²⁹

On comprend alors, en nouant ces deux formules “je suis donné à moi-même” et “ma naissance et ma mort ne peuvent être pour moi des objets de pensée”, que Merleau-Ponty définisse doublement la naissance: “Naître, c'est à la fois naître du monde et naître au monde”.³⁰ Naître *du* monde, c'est-à-dire venir de lui qui est déjà là, en être issu par opposition au fantasme de naître de soi-même; naître *au* monde, c'est-à-dire n'être pas une chose parmi les choses, pur produit résultant d'une chaîne de causalité, mais s'inscrire d'emblée dans un certain rapport avec le monde, et donc être doté d'une certaine prise sur lui.

7.

L'énigme de Kaspar Hauser permet à Herzog d'outrepasser les limites phénoménologiques au moyen du cinéma. L'énigme en question doit s'entendre ici au sens du génitif subjectif: c'est Kaspar qui fait l'épreuve d'une énigme, l'énigme est pour Kaspar, plutôt qu'elle ne le caractériserait pour nous. Cette énigme, c'est celle de l'expérimentation de la naissance qui porte le sujet au-delà de ce qu'il peut. Herzog nous donne à voir et à sentir une expérience *effective* de la naissance, c'est-à-dire d'une véritable *rencontre* du monde par Kaspar — du monde de la nature, et du monde social. Reste à en identifier la teneur. Je le ferai en m'appuyant sur quelques remarques de Gilles Deleuze.

8.

Dans *Finitude et représentation*, Daniel Giovannangeli rappelle que Deleuze a suggéré “une connivence profonde [...] qui relie l'esthétique et la phénoménologie”, de sorte que “les limites de l'expérience

²⁹ Ibid., 418.

³⁰ Ibid., 519.

esthétique indiquent peut-être au phénoménologue lui-même les limites de la phénoménologie”.³¹ C’est peut-être en ce sens qu’il faut comprendre la thèse posée par Deleuze dans *Cinéma 1*: “Herzog est métaphysicien.”³² Il est métaphysicien dans la mesure où il déborde les limites de l’expérience sensible, et les médiations symboliques qui nous rapportent au monde pour endurer sa rencontre dans des visions et d’improbables saisies. C’est à une telle rencontre que Kaspar Hauser est confronté: sorti d’une cave où il est censé avoir passé l’ensemble de son existence jusqu’alors, privé de naître aussi bien du monde qu’au monde, il se trouve, par l’arbitraire de son geôlier, à la rencontre du monde un dimanche de Pentecôte. L’origine est une détermination trop nostalgique de la rencontre pour qu’une telle catégorie soit maintenue quand il s’agit de penser de telles entreprises — l’origine, c’est la rencontre perdue et impossible. Il s’agit ici plutôt d’une expérimentation de la première fois, de cette expérience rigoureusement invivable de la naissance. Dans le commentaire qu’il donne à Norman Hill en doubleur du film, Herzog dit ceci:

Le film s’ouvre sur ces images car j’étais fasciné: à quoi ressemble le monde quand on le voit la première fois? A quoi ressemble un arbre? A quoi ressemble un champ de seigle? Quelle est cette beauté qui règne sur la terre? Quelles sont les énigmes de la Création? Quel effet ça ferait de voir ça pour la première fois?³³

Dans un livre que Deleuze cite avec admiration, Emmanuel Carrère écrit que, chez Herzog, les “héros sont pénétrés du sentiment éminemment gnostique d’être *au* monde, mais de n’être pas *du* monde”.³⁴ La différence avec Merleau-Ponty est nette. C’est que pour Carrère, et en particulier avec *L’énigme de Kaspar Hauser*, le cinéma de Herzog développe comme allégorie de la condition humaine l’expérience et les conséquences de la chute de l’âme humaine dans la prison du corps.

³¹ Daniel Giovannangeli, *Finitude et représentation* (Bruxelles: Ousia, 30). Giovannangeli fait allusion aux remarques de Deleuze dans *Qu’est-ce que la philosophie?*, en particulier dans le chapitre “Percept, affect et concept”, 168-69.

³² Gilles Deleuze, *Cinéma 1: L’image-mouvement* (Paris: Minuit, 1983), 252.

³³ Werner Herzog, *L’énigme de Kaspar Hauser*, dans le coffret *Werner Herzog*, vol. 1 (éd. Potemkine/Agnès b., 2014), DVD.

³⁴ Emmanuel Carrère, *Werner Herzog* (Paris: Edilig, 1982), 83.

La chute elle-même n'est montrée, selon Carrère, que dans *Kaspar Hauser*; mais elle éclaire tous les personnages clés de Herzog. C'est le ton gnostique du cinéma de Herzog. Pour les gnostiques,

[l]a création ne peut être que l'œuvre d'un démiurge inférieur, méchant ou maladroit, ou les deux, qui, à l'insu du véritable Dieu, englué les étincelles divines que sont nos âmes dans une matière gluante, opaque, vouée au devenir et à la mort matérielle. [...] Toutefois, du fond de cette prison, dans cette gangue où l'âme perd jusqu'au souvenir de ce qu'elle a été, des échappées apparaissent. Du vrai monde, l'homme entrevoit confusément des images, des reflets fugitifs.³⁵

Cette perspective permet à Carrère de remonter en amont de la critique sociale mobilisée dans le cinéma de Herzog pour en dégager la dimension proprement *métaphysique*.

Il est exact, mais aussi insuffisant, de remarquer que Herzog critique la société, les rapports faux et violents qui découlent de la vie en collectivité et font obstacle à l'épanouissement de l'être humain. Mais, en se bornant à évoquer une opposition de type rousseauiste entre vie sociale et vie naturelle, on néglige tout le courant lié au postulat métaphysique schématisé plus haut. L'horreur de la vie sur terre n'est pas seulement la conséquence des perversions et des rapports de force qui se font jour sitôt que les hommes entreprennent de vivre ensemble que les forts oppriment les faibles; elle tient au fait même d'être homme, de vivre dans un corps.³⁶

Mais, quoi qu'elle s'en défende,³⁷ une telle lecture donne à cette métaphysique une tournure théologique et morale: l'expérience métaphysique des personnages de Herzog est recodée dans les termes d'une passion dont la chute livre la clé — "tous ses films sont des Passions", écrit Carrère.³⁸ Singulièrement, Carrère fait aussi de *Kaspar*, et des personnages de Herzog, des victimes d'une malédiction — métaphysique, certes, mais tout de même une malédiction. C'est la souffrance ou, comme l'indique l'intitulé de la deuxième partie de son livre, "la douleur d'être au monde" qui semble pour Carrère caractériser l'expérience humaine. On convoquera à l'appui de la lecture de Carrère la formule

³⁵ Ibid.

³⁶ Ibid., 84.

³⁷ Ibid., 87.

³⁸ Ibid., 84.

de Kaspar: “Mon apparition en ce monde a été une chute brutale.” Mais tout dépend de l’interprétation donnée de la chute elle-même.

9.

Dans *Francis Bacon: logique de la sensation*, Deleuze a vu dans la chute l’opérateur d’une expérience sensorielle de l’accident, par opposition à l’expérience de l’essence, d’une sensation de la déformation plutôt que de la forme, constitutif de la peinture moderne: c’est que la chute devient affirmée par la création picturale, plutôt que déniée par une condamnation et une morale théologiques qui la secondarisent par rapport à une origine perdue. “La peinture moderne commence quand l’homme lui-même ne se vit plus tout à fait comme une essence, mais plutôt comme un accident. Il y a toujours une chute, un risque de chute; la forme se met à dire l’accident, non plus l’essence.”³⁹

Deleuze pense ici à Rembrandt et à la peinture du XVII^e siècle, suivant l’interprétation qu’en a donnée Claudel dans son “Introduction à la peinture hollandaise”, qui ouvre le recueil *L’œil écoute*. La peinture hollandaise nous place, selon Claudel, à cette “limite des deux mondes” évoquée par une légende chinoise: le monde des morts et celui des vivants, celui du passé et celui du présent, celui de la réalité définie des objets déterminés et celui de leur compénétration, de leur dissolution, de leur disparition.⁴⁰

De même que la Hollande est autour de nous une espèce de préparation à la mer, un aplanissement de tous les reliefs et une généralisation jusqu’au terme de la vue de la surface, une anticipation de l’eau par l’herbage, ainsi il ne faudrait pas me presser beaucoup pour avancer que l’entreprise de l’art hollandais est comme une liquidation de la réalité. A tous les spectacles qu’elle lui propose, il ajoute cet élément qui est le silence, ce silence qui permet d’entendre l’âme, à tout le moins de l’écouter, et cette conversation au-delà de la logique qu’entretiennent les choses du seul fait de leur coexistence et de leur compénétration. Il délie les êtres du moment, et, lavés dans l’essentiel, il

³⁹ Voir Gilles Deleuze, *Francis Bacon: Logique de la sensation* (1981; Paris: Seuil, 2002), 117.

⁴⁰ Paul Claudel, *L’œil écoute* (1946; Paris: Gallimard/Folio, 1990), 27-34.

les congèle sous le glacié, du seul fait de ce regard qui les envisage ensemble, en un rapport qui suspend leur droit à la disparition.⁴¹

C'est dans cette perspective que Claudel consacre les dernières pages de son essai à Rembrandt. Dans le portrait gravé de Jan Six, qui représente un homme debout au fond d'une pièce, en train de lire accoudé sur le châssis d'une fenêtre ouverte, Claudel voit une métaphore, mieux, une représentation du peintre lui-même, "qui appartient à la fois à deux mondes, celui du dedans et celui du dehors".⁴² Mais plus largement, les portraits de Rembrandt donnent à voir des hommes et des femmes qui "ont fait connaissance avec la nuit", ou, si l'on préfère, qui "dans leur route vers le néant [...] ont fait demi-tour".⁴³ L'acte pictural relève à cet égard d'un œil capable, sur l'espace de la toile, dans le champ ouvert par le regard, de suspendre le temps pour fixer la précarité d'une réalité s'évanouissant:

[n]ulle part devant un tableau de Rembrandt on n'a la sensation du permanent et du définitif: c'est une réalisation précaire, un phénomène, une reprise miraculeuse sur le périmé: le rideau un instant soulevé est prêt à retomber, le reflet s'efface, le rayon en biaisant d'une ligne anéantit le prestige, le visiteur qui était là tout à l'heure a disparu [...].⁴⁴

Le tableau que l'on appelle *La Ronde de nuit* offre, aux yeux de Claudel, ce sentiment plus que tout autre. Pour en saisir la composition, Claudel se tourne vers les natures mortes hollandaises. Quel qu'en soit l'auteur, ces natures mortes présentent toujours la même chose: "Il y a un arrière-plan stable et immobile et sur le devant toutes sortes d'objets en état de déséquilibre. *On dirait qu'ils vont tomber.*"⁴⁵ C'est ce sentiment que l'on retrouve devant *La Ronde de nuit*. Les personnages sont saisis par le peintre au moment même où ils se mettent en marche; les deux personnages principaux d'avant-plan "ont le pied sur le bord même du cadre! Un pas de plus, et [...] ils auront passé au domaine de l'invisibilité".⁴⁶

⁴¹ Ibid., 34.

⁴² Ibid., 44.

⁴³ Ibid., 40.

⁴⁴ Ibid., 43.

⁴⁵ Ibid., 47. Je souligne.

⁴⁶ Ibid., 45.

La Ronde de nuit, c'est, comme les natures mortes, "un arrangement en train de se désagrèger", qui s'ordonne suivant "le principe d'un mouvement de plus en plus accéléré, comme d'un talus de sable qui s'écroule".⁴⁷

Ces pages de Claudel éclairent une thèse majeure du *Bacon*, suivant laquelle "la chute est ce qu'il y a de plus vivant dans la sensation, ce dans quoi la sensation s'éprouve comme vivante".⁴⁸ Mais c'est précisément l'art, en l'occurrence ici la peinture, qui permet une telle épreuve, c'est-à-dire l'affirmation de la chute comme différence de niveau ou différence d'intensité constitutive de la sensation. On connaît la célèbre définition de l'art avancée par Deleuze avec la formule de Klee — "non pas rendre le visible, mais rendre visible": "En art, et en peinture comme en musique, il ne s'agit pas de reproduire ou d'inventer des formes, mais de capter des forces."⁴⁹ Autant dire ouvrir la sensation aux forces dont elle est l'effet ou le résultat, en faisant craquer — tomber — les formes de la représentation sensible au sein desquelles la puissance de la sensation est comme amoindrie, diminuée ou mise à distance par nos habitudes perceptives. Ainsi Rembrandt élevant dans la lumière les personnages et les objets dont les contours se mettent à vibrer, sous la puissance corrosive des forces lumineuses du temps. Mais alors il convient de ne pas réduire la chute au fait de tomber, ou de disparaître. Il est certes essentiel à la sensation entendue comme chute de descendre ou de tomber, mais "d'un niveau à l'autre", suivant l'idée "d'une réalité positive, active, de la chute", c'est-à-dire l'idée que se joue ici la capture de forces impossibles à sentir si l'on reste au seul niveau des habitudes perceptives, ou de la sensation empirique et quotidienne. C'est pourquoi, d'une part, la peinture de Rembrandt présente ce paradoxe de rendre la disparition des choses par une lumière ascendante qui les suspend comme pour l'éternité: la précarité ou la contingence des êtres et des choses trouve

⁴⁷ Ibid., 48.

⁴⁸ Deleuze, *Francis Bacon: Logique de la sensation*, 79. Une investigation exhaustive du motif de la chute chez Deleuze demanderait, d'une part, une analyse des pages qu'y consacre *Cinéma 1*, et d'autre part et surtout, une confrontation avec la centralité de ce motif dans *L'idiot de la famille* de Sartre. Par deux fois, dans le *Bacon*, Deleuze renvoie aux analyses données par Sartre de la crise de Flaubert à Pont-l'Évêque et à son "engagement hystérique" au livre I de la troisième partie de *L'idiot* (voir 53 et 79n70).

⁴⁹ Ibid., 57.

ici dans l'ascension ou l'élévation lumineuses son moyen de capture spécifique. C'est pourquoi également, d'autre part, dans la mesure où la chute renvoie à la manière dont le peintre, retournant la sensation sur ses propres conditions pour en affirmer la vie propre, fait tomber l'ordre de la représentation, rien n'empêche qu'elle s'identifie à l'émergence, l'apparition, la naissance. Tel est précisément ce que Deleuze trouve chez Cézanne.

10.

On sait que la peinture de Cézanne joue un rôle décisif dans la pensée de Merleau-Ponty. Merleau-Ponty voyait dans Cézanne le peintre par excellence, qui est obsédé par l'énigme de la visibilité. Le peintre extériorise dans l'image visible la vision elle-même, c'est-à-dire tout à la fois le voyant et le vu, le "diagramme"⁵⁰ de la vie du visible dans mon corps (les yeux comme "computers du monde"⁵¹), et "un certain impact du monde"⁵² sur l'œil, révélant ainsi la texture visible de l'Être même au sein de mon corps comme lieu où se plie et se déplie la réversibilité entre sentant et senti, entre le peintre et les choses. En ce sens, écrit Merleau-Ponty, le peintre ne cesse de revenir au moment où émerge cette "réflexivité du sensible" que cristallise la vision et qui me rend voyant en même temps que je suis visible.

On dit qu'un homme est né à l'instant où ce qui n'était au fond du corps maternel qu'un visible virtuel se fait à la fois visible pour nous et pour soi. La vision du peintre est une naissance continuée.⁵³

Ainsi Cézanne et la Montagne Sainte-Victoire, ne cessant de se faire et de se refaire sous nos yeux emportés à leur tour dans cette genèse du visible, qui suppose de faire craquer l'enveloppe des choses, leur forme même — la "forme-spectacle", comme l'appelle Merleau-Ponty — au profit de la couleur, elle-même plus profonde que les couleurs empiriques:

⁵⁰ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit* (1964; Paris: Gallimard/Folio, 1985), 24.

⁵¹ *Ibid.*, 25.

⁵² *Ibid.*, 26.

⁵³ *Ibid.*, 32.

modulation même des choses émergeant à la vision, “dimension de couleur, celle qui crée d’elle-même des identités, des différences, une texture, une matérialité, un quelque chose ...”⁵⁴

Dans *Regard parole espace*, publié en 1973, Henri Maldiney radicalise l’approche phénoménologique de la peinture esquissée par Merleau-Ponty, convoquant longuement Cézanne à son tour. Maldiney revient à plusieurs reprises sur le projet cézannien d’exprimer, suivant un propos rapporté par Emile Bernard, “ces sensations confuses que nous apportons en naissant”.⁵⁵ Pour Maldiney, Cézanne cherche à retrouver notre présence au monde avant toute représentation et toute thématization. En termes phénoménologiques, il atteint à la communication avec le monde qui constitue un aspect fondamental de l’existence de-deçà de toute conscience intentionnelle: la liaison originelle du monde fondamentalement sentie et éprouvée — ce que Maldiney appelle, avec Erwin Strauss, le “moment pathique”⁵⁶ — par où nous nous ouvrons au monde et le monde s’ouvre à nous suivant un certain style ou, plus exactement, suivant un certain rythme propre à la manière dont nous vivons notre rencontre avec les choses.

Le réel est le couple que nous formons avec le monde. Et notre être au monde est au fondement de toutes nos conduites et de tous nos jugements. C’est lui qui sous-tend toutes nos perceptions et leur donne le ton. C’est lui qui donne son style au regard du peintre et qui constitue le foyer de sa vision. L’artiste ne perçoit pas des objets; il est sensible à un certain rythme — singulier et universel — sous la forme duquel il vit sa rencontre avec les choses, et qui érode et corrode les objets jusqu’à ce qu’ils soient assez légers, assez dégagés de l’esprit de pesanteur, pour pouvoir entrer dans la danse et venir à nous, comme dit Nietzsche, sur des pattes de colombes.⁵⁷

En s’appuyant sur les entretiens de Cézanne avec Joachim Gasquet, Maldiney montre que le monde cézannien, qui, par et dans la couleur, livre le “comment” de la sensation et exclut son “quoi”,⁵⁸ est un monde “pré-humain”.⁵⁹ D’abord au sens où “il s’agit d’un monde qui est en

⁵⁴ Ibid., 67.

⁵⁵ Emile Bernard, cité par Henri Maldiney, *Regard parole espace* (1973; Paris: Cerf, 2012), 48.

⁵⁶ Voir le texte de 1966 “Le dévoilement de la dimension esthétique dans la phénoménologie d’Erwin Strauss”, dans Ibid., en particulier les pages 188-91.

⁵⁷ Ibid., 50.

⁵⁸ Ibid., 48.

⁵⁹ Ibid., 49.

deçà de notre monde d'habitudes habitué lui-même".⁶⁰ Mais il faut dire plus. Gasquet rapporte que Cézanne réclamait qu'on peigne enfin le paysage: "Eh bien ! Jamais on n'a peint le paysage. L'homme absent, mais tout entier dans le paysage."⁶¹ Maldiney commente:

Cézanne dit: "l'homme absent." En quel sens? — En ce que le peintre renonce à l'organisation domestique de la nature, ne prend pas d'hypothèque humaine sur la demeure de l'être. Mais l'homme est tout entier dans le paysage, où rien n'a lieu en effet qu'avec lui.⁶²

Il est frappant que, dans les articles qui composent *Regard parole espace*, en particulier lorsqu'il commente les analyses de *Traum und Existenz* de Ludwig Binswanger, Maldiney insiste à plusieurs reprises sur la structuration verticale de l'humain, et sur le rôle majeur qu'elle joue dans la dynamique significative et expressive des images du rêveur mais aussi de la manière dont l'humain éprouve certains événements de l'existence. On ne doit pas s'étonner de retrouver comme schèmes de signification ou "direction de sens" donnée à des contenus très différents les motifs de l'ascension et de la chute, du fait de se dresser et de tomber. Dans le rêve, qui est une "aventure", la présence au monde du rêveur est "chute, naufrage, ascension, etc."⁶³ Mais au-delà du rêve, l'expérience douloureuse d'un homme foudroyé par une déception non seulement se dira, mais sera profondément vécue et éprouvée depuis cette "direction de sens" de la chute: "Être foudroyé. Tomber des nues. S'abîmer. Le dérobement du sol sous mes pas. Effondré. Atterré."⁶⁴ L'harmonie avec le monde extérieur et le monde social, celui d'autrui, reçoit "un tel choc qu'elle vacille... cette harmonie qui était jusqu'ici notre soutien".⁶⁵ Sans que Maldiney ne le soutienne explicitement, c'est en ce sens que l'on peut relire ces pages marquantes de l'échange entre Cézanne et Gasquet sur la création picturale. C'est en tout cas ce que fait Deleuze.

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ Joachim Gasquet, *Cézanne* (Paris: Encre Marine, 2012), 258, cité par Maldiney dans *Regard parole espace*, 293.

⁶² Ibid., 293

⁶³ Ibid., 140.

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ Ibid.

Le récit de Cézanne est l'histoire d'un affrontement avec une catastrophe: écroulement des clichés, c'est-à-dire des images qui saturent la toile avant même que le peintre n'y ait porté le moindre coup de pinceau; cataclysme qui emporte les lignes géométriques que Cézanne a pu extraire après un premier moment de confusion avec la toile, et duquel émerge la couleur. Pour Deleuze, on retrouve dans ce récit un affrontement présent chez tous les peintres modernes: l'affrontement avec le chaos, l'effondrement de toutes les données visuelles et figuratives au profit de marques et de traits invisibles, tracés par la main du peintre libérée de sa subordination à la vision.

C'est comme une catastrophe survenue sur la toile, dans les données figuratives et probabilitaires. C'est comme le surgissement d'un autre monde. Car ces marques, ces traits sont irrationnels [...]. Ils sont non représentatifs, non illustratifs, non narratifs. Mais ils ne sont pas davantage significatifs ni signifiants: ce sont des traits asignifiants. Ce sont des traits de sensation, mais de sensations confuses (les sensations confuses qu'on apporte en naissant, disait Cézanne). Et surtout ce sont des traits manuels. C'est là que le peintre opère avec chiffon, balayette, brosse ou éponge; c'est là qu'il jette de la peinture avec la main. C'est comme si la main prenait une indépendance, et passait au service d'autres forces, traçant des marques qui ne dépendent plus de notre volonté ni de notre vue. Ces marques manuelles presque aveugles témoignent donc de l'intrusion d'un autre monde dans le monde visuel de la figuration [...]: on ne voit plus rien, comme dans une catastrophe, un chaos.⁶⁶

Ce chaos peut être affronté de bien des manières, au risque d'y sombrer: les procédures mises en place pour en sortir, et en sortir quelque chose, sont à chaque fois singulières — pour chaque peintre, et même, en un sens, pour chaque toile. De même, le passage nécessaire par la catastrophe est aussi ce qui menace le tableau d'échouer, ou, pour le dire autrement, ce qui fait de l'acte de peindre un acte contingent, jamais garanti, à refaire à chaque fois — d'où la singularité des procédures de lutte avec la catastrophe.⁶⁷ Ce qui m'importe ici, c'est que Deleuze trouve en Cézanne l'initiateur d'une voie originale, que reprendra

⁶⁶ Deleuze, *Francis Bacon*, 95.

⁶⁷ Voir à cet égard le premier des cours à Vincennes que Deleuze consacre le 31 mars 1981 à la peinture, qui revient longuement sur ce point à partir d'une lecture minutieuse de Cézanne: http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=46 .

notamment Francis Bacon, et qui sollicite ce que Deleuze appelle, d'un mot repris à Aloïs Riegl, "une fonction proprement haptique" de la vision:⁶⁸ la couleur et ses rapports de tonalité et de contraste remplaçant les rapports de valeurs et du clair-obscur engagent une vision rapprochée, avançant morceau par morceau, ou de proche en proche, suivant un mouvement de "spatialisation continuée".⁶⁹ Si, avec la catastrophe, "la forme tombe, inséparable d'une chute", si "elle est devenue un accident", et l'homme avec elle, la peinture de Cézanne revient moins à retrouver le moment originaire et toujours déjà là de notre co-naissance au monde, qu'à conquérir avec la vision rapprochée permise par la couleur une manière de vivre et de rendre durable, sur la toile, la contingence de notre premier contact avec le monde.

11.

"Mon apparition en ce monde a été une chute brutale", dit Kaspar Hauser dans le film de Herzog. De quoi s'agit-il au juste? Non pas du sentiment d'être perdu dans un monde qui lui reste irréductiblement étranger et qui n'assure l'accomplissement de son histoire mondaine que par son exclusion définitive, mais d'une sensation. *L'énigme de Kaspar Hauser* donne à voir la chute de Kaspar comme une rencontre: il tombe *dans* le monde, mais parce qu'il tombe *sur* lui, comme quand on dit qu'on tombe sur quelqu'un. Comment ne pas penser, plutôt qu'aux gnostiques, à l'allégorie de la caverne, quand on assiste à l'arrachement de Kaspar hors de sa cave? Mais c'est une sortie de la caverne qui escamote les médiations de la *paideia*: Kaspar ne passe pas par les étapes de l'appréhension progressive du monde réel, il s'y heurte d'un coup; *il est à l'événement de sa naissance au monde*. C'est bien cette expérience invivable marquée par le trop-plein de l'affect que Kaspar endure comme il peut.

⁶⁸ Deleuze, *Francis Bacon*, 124.

⁶⁹ *Ibid.*, 126.

12.

Dans ses livres sur le cinéma, Deleuze distingue deux modalités de l'endurance de la rencontre chez Herzog: par le Grand ou par le Petit. Le Grand et le Petit renvoient à la distinction entre deux formes de l'image-action au cinéma. La première est la grande forme: elle inscrit l'action dans une lutte, un duel avec la situation de départ, qu'elle modifie en retour. On va de la situation (initiale) à la situation (modifiée) par l'intermédiaire de l'action (qui modifie la situation). S-A-S'.⁷⁰ Ainsi une première série de personnages de Herzog (Fitzcarraldo et Aguirre, avant tout) peuvent être envisagés selon ce rapport d'un duel ou d'une lutte de l'action avec le milieu.

Un homme de démesure hante un milieu lui-même démesuré, et conçoit une action aussi grande que le milieu. C'est une forme SAS', mais très particulière: en effet, l'action n'est pas requise par la situation, c'est une folle entreprise, née dans la tête d'un illuminé, et qui paraît être la seule à pouvoir égaler le milieu tout entier.⁷¹

L'important est ici que ces héros démesurés qui affrontent l'illimité de la Nature et qui en assument la rencontre, égalent le milieu par la Vision. C'est une tout autre modalité de rencontre que la petite forme d'image-action engage. "Petite" ne veut pas dire de moindre importance, mais renvoie d'abord à un bouleversement du rapport situation-action:

Cette fois, c'est l'action qui dévoile la situation, un morceau ou un aspect de la situation, lequel déclenche une nouvelle action. L'action avance en aveugle, et la situation se dévoile dans le noir ou dans l'ambiguïté. D'action en action, la situation surgira peu à peu, variera, s'éclaircira finalement ou gardera son mystère.⁷²

C'est une autre série de personnages qui correspondent chez Herzog à cette deuxième forme ASA': "Ce ne sont plus des 'conquérants de l'inutile', mais des êtres inutilisables. Ce ne sont plus des illuminés, mais des débiles, des idiots."⁷³ Mais précisément pas des idiots impuissants ou

⁷⁰ Voir Deleuze, *Cinéma 1*, 200.

⁷¹ Ibid., 250.

⁷² Ibid., 220.

⁷³ Ibid., 250.

victimes d'une quelconque domination. Des idiots dotés de leur puissance propre d'endurer la rencontre du monde: "un tact élémentaire" (les sourds-muets, Kaspar). Le tact renvoie à ce morceau par morceau, au tâtonnement, au petit à petit, qui ne supporte l'invivable de la rencontre qu'en se faisant au plus petit, au plus infirme, par soustraction presque. Peut-être est-ce là qu'est l'expérience métaphysique la plus pure: c'est par soustraction que l'être comme tel, l'être tout court — transphénoménal, dirait Sartre?⁷⁴ — peut être touché:

Herzog est métaphysicien. C'est le plus métaphysicien des auteurs de cinéma (si l'expressionnisme allemand était déjà pénétré de métaphysique, c'était dans les limites d'un problème du Bien et du Mal indifférent à Herzog). Quand Bruno pose sa question: où vont les objets qui n'ont plus d'usage?, on pourrait répondre qu'ils vont normalement à la poubelle, mais cette réponse serait insuffisante parce que la question est métaphysique. Bergson posait la même, et répondait métaphysiquement: ce qui a cessé d'être-utile commence à *être*, tout simplement. Et, quand Herzog remarque: celui qui marche est sans défense, on pourrait dire encore que le marcheur est en effet démuné de toutes forces par rapport aux autos et aux avions. Mais, là encore, la remarque était métaphysique. "Absolument sans défense", c'est la définition que Bruno donnait de lui-même. Le marcheur est sans défense, parce qu'il est celui qui commence à être, et n'en finit pas d'être petit. C'est la marche de Kaspar, la marche de l'innommable.⁷⁵

C'est que la marche est l'expérimentation de la rencontre pure de l'espace comme morceau d'être, ou comme être qui ne peut être enduré que morceau par morceau, dont la rencontre n'est supportable que de bout en bout, fragment par fragment. Le marcheur s'expose à l'être qu'il ne peut qu'appréhender tactilement, c'est-à-dire par espace, par bouts d'espace.

Bertrand Ogilvie, dans un texte décisif sur Fernand Deligny, remarque que, si, à côté des cinq sens que nous connaissons, le sixième est celui de l'histoire, les autistes nous en révèlent un septième: le sens de l'espace.⁷⁶ Refusant, selon Deligny, de s'engager dans la voie de la

⁷⁴ Voir Giovannangeli, *Finitude et représentation*.

⁷⁵ Deleuze, *Cinéma 1*, 252.

⁷⁶ Bertrand Ogilvie, "Par-delà le malaise dans la civilisation", dans Fernand Deligny, *Œuvres* (Paris: L'Arachnéen, 2007), 1571-79.

symbolisation, de la culture et de la communication, c'est-à-dire refusant la greffe de "l'appareil à langage", les autistes manifesteraient un "appareil à repérer", qui les rend sensibles aussi bien aux trajets coutumiers entretenus avec soin par les habitants des territoires du réseau de la tentative des Cévennes, qu'aux croisements de ces trajets (les "chevêtres"), indépendamment de toute signalétique ou, plus largement même, de toute marque visible.⁷⁷ On remarquera que, là aussi, c'est d'une exposition sans défense à l'être, à la rencontre du monde, dont il s'agit. En effet, suivant Ogilvie lecteur de Deligny, si l'humain se caractérise par une déficience originelle, l'autiste se tient à "l'interstice" entre la nature et la culture, en-deçà de la prothèse symbolique offerte par le monde socialisé. On peut peut-être aller jusqu'à dire que c'est sur une telle limite qu'il fait l'expérience, avec l'appareil à repérer, de quelque chose comme l'espace pur, à savoir un espace asymbolique, "sans autrui".⁷⁸ Faut-il s'étonner que Deligny ait, dès *Nous et l'innocent*, porté une attention toute particulière au rapport que les enfants entretenaient avec leurs mains?⁷⁹ Evoquant l'enfant autiste qui lui a été confié en 1966, Jean-Marie J dit Janmari, et qui le conduit à initier la tentative des Cévennes à la fin des années 1960, Deligny écrit que "ses mains sont en quelque sorte mains d'aveugle. Il voit et pourtant il palpe dans cette nuit qui n'est d'ombre mais de silence."⁸⁰ C'est que le regard enveloppe comme l'une de ses virtualités les plus probables l'expérience de la réciprocité, du voyant-vu, du se voyant vu par autrui, autant dire la voie du symbolique dans laquelle précisément l'autiste ne s'est pas engagé.⁸¹ Mais tout autant, il faut dire que cette expérience autistique de l'espace sans autrui constitue un "point de voir", qui nous

⁷⁷ Voir par exemple Fernand Deligny, *Le croire et le craindre* [1978], dans *Œuvres*, 1173 et suivantes.

⁷⁸ Voir Gilles Deleuze "Michel Tournier et le monde sans autrui", postface à Michel Tournier, *Vendredi ou les limbes du pacifique* (1969; Paris: Gallimard, 2004), 257-83.

⁷⁹ Fernand Deligny, *Nous et l'innocent* [1974], dans *Œuvres*, 722, 743, 756.

⁸⁰ *Ibid.*, 722.

⁸¹ Ici se joue le rapport de Deligny à Lacan, dont il a lu attentivement un certain nombre de séminaires — voir en particulier son commentaire du premier livre, "Ce voir et se regarder ou L'éléphant dans le séminaire", dans Fernand Deligny, *L'Arachnéen et autres textes* (Paris: L'Arachnéen, 2008), 113-18 (le texte a été publié une première fois en novembre 1976 dans le n° 24 de la revue *Recherches*, "Les Cahiers de l'immuable, 3, Au défaut du langage").

révèle à nous-mêmes, humains symboliques, un élément de notre existence comme êtres d'espace pur: la pure extériorité du visible en soi, sans relief ou doublure des choses offerte par l'intériorisation du point de vue d'autrui.⁸² C'est, à cet égard, tout l'inverse d'une possession à distance. Le "point de voir", écrit Deligny, c'est le point de "ceux qui souhaitent vraiment être dans ce qu'ils voient", plutôt que d'être vus du point de vue de ceux auxquels ils pourraient s'adresser;⁸³ c'est un point depuis lequel ou dans lequel s'expérimente, dans sa positivité, la rencontre du réel en tant qu'irréductible à sa symbolisation c'est-à-dire à son inscription dans un système culturel et signifiant déterminé. En ce sens le "point de voir" autistique est l'exact inverse de la réversibilité du visible dont parle Merleau-Ponty: à la familiarité de mon rapport à l'être, qui s'exprime dans une co-naissance à travers mon corps et en particulier dans l'expérience de la vision, s'oppose l'obstination de sa rencontre contingente, qui s'éprouve dans une appréhension spatiale de l'existence, morceau par morceau.

Ne retrouve-t-on pas, d'une autre manière une telle expérience chez Kaspar? Ses visions ne sont pas grandioses; elles livrent moins des paysages (comme dans *Aguirre* ou *Cœur de verre*) que leurs lambeaux; elles marchent au toucher, à l'aveugle, seule façon de supporter les puissances de l'être "tout simplement", plus profondes que la souffrance et la joie, les plaisirs et les peines.

⁸² Voir Gilles Deleuze, "Michel Tournier ou le monde sans autrui", 262: "le premier effet d'autrui, c'est, autour de chaque objet que je perçois ou de chaque idée que je pense, l'organisation d'un monde marginal, d'un manchon, d'un fond, où d'autres objets, d'autres idées peuvent sortir suivant des lois de transition qui règlent le passage des uns aux autres. Je regarde un objet, puis je me détourne, je le laisse rentrer dans le fond, en même temps que sort du fond un nouvel objet de mon attention. Si ce nouvel objet ne me blesse pas, s'il ne vient pas me heurter avec la violence d'un projectile (comme lorsqu'on se cogne contre quelque chose qu'on n'a pas vu), c'est parce que le premier objet disposait de toute une marge où je sentais déjà la préexistence des suivants, de tout un champ de virtualités et de potentialités que je savais déjà capable d'actualiser. Or un tel savoir ou sentiment de l'existence marginale n'est possible que par autrui."

⁸³ La formule est proposée par Deligny à propos de ce camisolé d'Armentières hurlant "Deligny!" sur le mode du *constat* plutôt que de l'appel en attente d'une réponse — "Deligny!" serait en ce sens une formule non-interpellative, ou a-interpellative (je fais ici allusion au fameux "Hé, vous, là-bas!" qui constitue l'instanciation de l'interpellation de l'individu en sujet dans la note d'Althusser sur les AIE). Voir Deligny, *Le croire et le craindre*, 1129.

13.

Deleuze parle de “la marche de Kaspar, la marche de l’innommable”. On se rappellera que ce motif de la marche ou de la promenade ouvrait *L’anti-Œdipe* en 1972: “La promenade du schizophrène: c’est un meilleur modèle que le névrosé couché sur le divan. Un peu de grand air, une relation avec le dehors. Par exemple la promenade de Lenz reconstruite par Büchner.”⁸⁴ L’incipit de *L’énigme de Kaspar Hauser* renvoie précisément au Lenz de Büchner. Au printemps 1835, en exil à Strasbourg, Büchner découvre les archives du pasteur et philanthrope Jean-Frédéric Oberlin. Au mois de janvier 1778, Oberlin avait accueilli chez lui, à Walbach, en Alsace, Jakob Lenz, le dramaturge du mouvement littéraire romantique allemand *Sturm und Drang*. Lenz souffrait d’accès de démence. Oberlin avait consigné dans un carnet des notes sur Lenz, ses discussions avec lui, ses délires et ses hallucinations. C’est à partir de ces notes que Büchner a construit un récit court et puissant. Dans l’incipit du film, Herzog cite un extrait de la toute fin du récit. Je la restitue ici replacée dans son contexte. Lenz s’adresse à Oberlin:

“Voyez-vous, monsieur le Pasteur, si seulement je n’entendais plus cela, j’irais mieux.”

– “Quoi donc, mon ami?”

– “N’entendez-vous donc rien? *N’entendez-vous donc pas cette voix épouvantable qui hurle de tout l’horizon et qu’on appelle d’ordinaire le silence?* [je souligne: c’est la formule qui apparaît en ouverture du film] Depuis que je suis dans cette vallée paisible, je l’entends toujours, cela ne me laisse pas dormir; oui, monsieur le Pasteur, si seulement je pouvais de nouveau dormir!”⁸⁵

Je cite ici la traduction donnée par Henri-Alexis Baatsch dans le cadre d’une nouvelle édition française de Büchner donnée par Jean-Christophe

⁸⁴ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L’anti-Œdipe* (Paris: Minuit, 1972), 9. A ces différentes figures de la marche et de la promenade, il faudrait ajouter celle d’Anton Reiser, le personnage éponyme de la nouvelle de Karl Philipp Moritz (1756-1793), éditée en français par Jean-Christophe Bailly et traduite par Henri-Alexis Baatsch en 1976 dans leur anthologie du romantisme allemand, *La légende dispersée*. Deleuze renvoie à ce texte dans le *Bacon*, 30.

⁸⁵ Georg Büchner, *Lenz*, trad. Henri-Alexis Baatsch (Paris: Christian Bourgois, 1985, rééd. 2014), 71.

Bailly en ... 1974, soit l'année de sortie du film d'Herzog.⁸⁶ Un silence bruyant, une solitude peuplée des âmes de chaque chose, que seules des promenades permettent simultanément de supporter et d'éprouver, c'est, bien au-delà d'une description du délire schizophrénique, ce qui ressort du texte de Büchner. Deleuze et Guattari écrivent:

C'est différent des moments où Lenz se retrouve chez son bon pasteur, qui le force à se repérer socialement, par rapport au Dieu de la religion, par rapport au père, à la mère. Là au contraire, il est dans les montagnes, sous la neige, avec d'autres dieux ou sans dieu du tout, sans famille, sans père, ni mère, avec la nature. "Que veut mon père? Peut-il me donner mieux? Impossible. Laissez-moi en paix." Tout fait machine. Machines célestes, les étoiles ou l'arc en ciel, machines alpestres, qui se couplent avec celles de son corps. Bruit ininterrompu de machines. "Il pensait que ce devait être un sentiment d'une infinie béatitude que d'être touché par la vie profonde de toute forme, d'avoir une âme pour les pierres, les métaux, l'eau et les plantes, d'accueillir en soi tous les objets de la nature, rêveusement, comme les fleurs absorbent l'air avec la croissance et la décroissance de la lune." Être une machine chlorophyllique ou de photosynthèse, au moins glisser son corps comme une pièce dans de pareilles machines. Lenz s'est mis avant la distinction homme-nature, avant tous les repérages que cette distinction conditionne. Il ne vit pas la nature comme nature, mais comme processus de production. Il n'y a plus ni homme ni nature, mais uniquement processus qui produit l'un dans l'autre et couple les machines. Partout des machines productrices ou désirantes, les machines schizophrènes, toute la vie générique: moi et non-moi, extérieur et intérieur ne peuvent plus rien dire.⁸⁷

Il s'agit bien sûr d'une expérience limite, c'est-à-dire aux limites de ce qu'un homme peut supporter, parce qu'elle le porte au-delà de ses propres limites. Dans le texte de Büchner, contre l'art idéaliste de la belle forme, Lenz fait valoir les droits d'un naturalisme vitaliste:

Dans tout je réclame la vie, un caractère vraisemblable, et c'est tout ce qu'il faut; nous n'avons pas alors à nous demander si c'est beau ou si c'est laid. Le sentiment que ce qui est créé est vivant est au-dessus de ces deux considérations et c'est l'unique critère en matière d'art. [...] Que l'on essaie une fois de se plonger dans la vie du moindre des êtres et qu'on le restitue dans ses tressaillements,

⁸⁶ Dans l'Avant-Propos à la réédition des textes de Büchner chez Christian Bourgois, Jean-Christophe Bailly écrit que "Lenz n'est plus le récit secret qu'il était encore lorsqu'en 1974 nous eûmes l'idée, Henri-Alexis Baatsch et moi, de le traduire à nouveau" (ibid., 9)

⁸⁷ Deleuze et Guattari, *Lanti-Œdipe*, 9-10.

ses manifestations voilées, dans toute la subtilité de sa mimique à peine remarquée [...] Il faut aimer l'humanité pour pénétrer dans l'essence propre de chacun; aucun ne doit nous paraître trop petit, trop laid, alors seulement on peut les comprendre. Le visage le plus insignifiant fait une impression plus profonde que le sentiment du beau et l'on peut faire jaillir de soi les formes sans copier quelque chose d'un modèle extérieur où l'on ne sent battre et gonfler aucune vie, aucun muscle, aucun pouls.⁸⁸

Une telle expérience est nécessairement “effroyablement solitaire”, comme l'écrit Büchner; et il s'en faut de peu qu'elle ne soit réduite à un “théâtre d'ombres”:⁸⁹ illusions de l'hallucination, troubles de la perception schizophrénique, produits de la damnation de Dieu. “Il lui semblait qu'il était seul à exister, comme si le monde n'était que dans son imagination, comme si rien n'était, sauf lui; il était l'éternel damné, Satan, seul avec la torture de ses représentations.”⁹⁰ C'est chacun pour soi, et Dieu contre tous.

MOTS-CLES: Werner Herzog, Gilles Deleuze, Maurice Merleau-Ponty, Henri Maldiney, Fernand Deligny, naissance, chute, espace.

KEYWORDS: Werner Herzog, Gilles Deleuze, Maurice Merleau-Ponty, Henri Maldiney, Fernand Deligny, birth, fall, space.

SUMMARY: *To See for the First Time or to Examine his own Birth: Herzog, Kaspar Hauser, Deleuze*

This text provides an analysis of Werner Herzog's film, *The Enigma of Kaspar Hauser* (1974), based on Deleuze's *Cinema 1* reworking of Emmanuel Carrère's interpretation of Herzog's cinema. Herzog's film thus appears less as a critical reflection on the excesses and forms of alienation of modern civilization, and more as a metaphysical experimentation: the experimentation of our birth, our first encounter with the world.

In this perspective, the article conducts a double investigation: an investigation on the theme of the “fall”, and its anthropological and metaphysical implications,

⁸⁸ Büchner, *Lenz*, 51.

⁸⁹ *Ibid.*, 39. Voir aussi p. 47.

⁹⁰ *Ibid.*, 69.

central to both Herzog's cinema and Deleuzian aesthetics; as well as an investigation into the problem of space, which is at the heart of the way of feeling experienced by Kaspar Hauser's character. This approach allows for a fruitful hybridization between the reading of the film by Deleuze and the theoretical work carried out by Fernand Deligny since the Cévennes' attempt with mutic autistic children.