

Deleuze, Dislocation du tout

Autre conséquence de la dislocation du tout, la dislocation du monologue intérieur. Selon la conception musicale d'Eisenstein, il y avait un tout du film qui englobait aussi bien l'auteur, le monde et les personnages, quelles que soient les différences ou les oppositions. La manière de voir de l'auteur, celle des personnages, et la manière dont le monde était vu formaient une unité signifiante, opérant par figures elles-mêmes significatives. Contre cette conception, un premier coup fut porté lorsque le monologue intérieur perdit son unité personnelle ou collective, et se brisa en débris anonymes : les stéréotypes, les clichés, les visions et formules toutes faites emportaient dans une même décomposition le monde extérieur et l'intériorité des personnages. La femme mariée se confondait avec les pages de l'hebdomadaire qu'elle feuilletait, avec un catalogue de "pièces détachées". Le monologue intérieur éclatait, sous le poids d'une même misère à l'intérieur et à l'extérieur : c'était la transformation que Dos Passos avait introduite dans le roman, en invoquant déjà des moyens cinématographiques, et que Godard devait mener à bout dans *Une femme mariée*. Mais ce n'était que l'aspect négatif ou critique d'une transformation positive plus profonde et plus importante. De cet autre point de vue, le monologue intérieur fait place à des suites d'images, chaque suite étant indépendante, et chaque image dans une suite valant pour elle-même par rapport à la précédente et à la suivante : une autre manière signalétique. Il n'y a plus d'accord parfaits et "résolus", mais seulement des accords dissonants ou des coupures irrationnelles, parce qu'il n'y a plus d'harmoniques de l'image, mais seulement des "tons désenchaînés" qui forment la série. Ce qui disparaît, c'est toute métaphore ou figure.

Avec Godard, l'image "désenchaînée" (c'était le mot d'Artaud) devient sérielle et atonale en un sens précis. Le problème du rapport entre les images n'est plus de savoir si ça va ou si ça ne va pas, d'après les exigences des harmoniques ou des accords résolus, mais de savoir "Comment ça va". Comme ceci ou comme cela, "comment ça va" est la constitution des séries, de leurs coupures irrationnelles, de leurs accords dissonants, de leurs termes désenchaînés. Chaque série renvoie pour son compte à une manière de voir ou de dire, qui peut être celle de l'opinion courante opérant par slogans, mais aussi celle d'une classe, d'un genre, d'un personnage typique opérant par thèse, hypothèse, paradoxe, ou même mauvaise astuce, coq à l'âne. Chaque série sera la manière dont l'auteur s'exprime indirectement dans une suite d'images attribuables à un autre, ou, inversement, la manière dont quelque chose ou quelqu'un s'exprime indirectement dans la vision de l'auteur considéré comme autre. De toute façon, il n'y a plus l'unité de l'auteur, des personnages et du monde, telle que le monologue intérieur la garantissait. Il y a formation d'un "discours indirect libre", d'une vision indirecte libre, qui va des uns aux autres,

soit que l'auteur s'exprime par l'intermédiaire d'un personnage autonome, indépendant, autre que l'auteur ou que tout rôle fixé par l'auteur, soit que le personnage agisse et parle lui-même comme si se propres gestes et ses propres paroles étaient déjà rapportées par un tiers. Pasolini avait une intuition profonde du cinéma quand il l'a caractérisé par un glissement de terrain, cassant l'uniformité du monologue intérieur pour y substituer la diversité, la difformité, l'altérité d'un discours indirect libre .

Godard a utilisé toutes les techniques de vision indirecte libre. Non pas qu'il se soit contenté d'emprunter et de renouveler ; au contraire, il a créé une méthode originale qui lui permettait de faire une nouvelle synthèse, et de s'identifier par là au cinéma moderne. Si l'on cherche la formule la plus générale de la série chez Godard, on appellera série toute suite d'images en tant que réfléchie dans un genre . Un film tout entier peut correspondre à un genre dominant, tel la comédie musicale ou la bande dessinée. Mais même dans ce cas le film passe par des sous-genres, et la règle générale est qu'il y ait plusieurs genres, donc plusieurs séries. D'un genre à l'autre on peut passer par franche discontinuité, ou bien de manière insensible et continue avec des genres "intercalaires", ou encore par récurrence et feed-back, avec des procédés électroniques (partout de nouvelles possibilités s'ouvrent au montage). Ce statut réflexif du genre a de grandes conséquences : au lieu que le genre subsume des images qui lui appartiennent par nature, il constitue la limite d'images qui ne lui appartiennent pas, mais qui se réfléchissent en lui.

Les genres réflexifs de Godard sont de véritables catégories par lesquelles le film passe. Et la table de montage est conçue comme une table des catégories. Il y a quelque chose d'aristotélicien chez Godard. Il ne s'agit pas d'un procédé de catalogue, ou même de "collage", comme le suggérait Aragon, mais d'une méthode de constitution de séries, chacune marquée par une catégorie. Godard ne cesse de créer des catégories. Godard va des problèmes aux catégories, quitte à ce que les catégories lui redonnent un problème.

C'est que les catégories, selon Godard, ne sont pas fixées une fois pour toutes. Elles sont redistribuées, remaniées, réinventées pour chaque film. Au découpage des séries correspond un montage de catégories, chaque fois nouveau. Il faut, chaque fois, que les catégories nous surprennent, et, pourtant, ne soient pas arbitraires, soient bien fondées, et qu'elles aient entre elles de fortes relations indirectes : en effet elles ne doivent pas dériver les unes des autres, si bien que leur relation est du type "et", mais ce "et" doit accéder à la nécessité. Il arrive souvent que le mot écrit indique la catégorie, tandis que les images visuelles constituent les séries : d'où le primat très spécial du mot sur l'image, et la présentation de l'écran comme tableau noir. Et, dans la phrase écrite, la conjonction "et" peut prendre une valeur isolée et magnifiée. Cette recreation de l'interstice ne marque pas forcément une discontinuité entre les

séries d'images : on peut passer continuellement d'une série à une autre, en même temps que la relation d'une catégorie à l'autre se fait illocalisable. Les catégories ne sont donc jamais des réponses ultimes, mais des catégories de problèmes qui introduisent la réflexion dans l'image même. Ce sont des fonctions problématiques ou propositionnelles. Dès lors, la question pour chaque film de Godard est : qu'est-ce qui fait fonction de catégories ou de genres réflexifs ? Au plus simple, ce peut être des genres esthétiques, l'épopée, le théâtre, le roman, la danse, le cinéma lui-même. Il appartient au cinéma de se réfléchir lui-même, et de réfléchir les autres genres, pour autant que les images visuelles ne renvoient pas à une danse, à un roman, à un théâtre, à un film préétablis, mais se mettent elles-mêmes à "faire" cinéma, à faire danse, à faire roman, à faire théâtre le long d'une série, pour un épisode. Les catégories ou genres peuvent être aussi des facultés psychiques (l'imagination, la mémoire, l'oubli...). Mais il arrive que la catégorie ou le genre prennent des aspects beaucoup plus insolites, par exemple les célèbres interventions de type réflexif, c'est-à-dire d'individus originaux qui exposent pour elle-même et dans sa singularité la limite vers laquelle tendait ou tendra telle série d'images visuelles. Tous des intercesseurs qui font fonction de catégorie, en lui donnant une individuation complète .

Bref, les catégories peuvent être des mots, des choses, des actes, des personnes.

Le cinéma cesse d'être narratif, mais c'est avec Godard qu'il devient le plus "romanesque". Bakhtine définissait le roman, par opposition à l'épopée ou à la tragédie, comme n'ayant plus l'unité par laquelle les personnages parlaient encore un seul et même langage. Au contraire, le roman emprunte nécessairement tantôt la langue courante anonyme, tantôt la langue d'une classe, d'un groupe, d'une profession, tantôt la langue propre d'un personnage. Si bien que les personnages, les classes, les genres forment le discours indirect libre de l'auteur, autant que l'auteur forme leur vision indirecte libre (ce qu'ils voient, ce qu'ils savent ou ne savent pas). Ou plutôt les personnages s'expriment librement dans le discours-vision de l'auteur, et l'auteur, indirectement, dans celui des personnages. Bref, c'est la réflexion dans les genres, anonymes ou personnifiés, qui constituent le roman, son "plurilinguisme", son discours et sa vision. Godard donne au cinéma les puissances propres du roman. Il se donne des types réflexifs comme autant d'intercesseurs à travers lesquels JE est toujours un autre. C'est une ligne brisée, une ligne en zigzag, qui réunit l'auteur, ses personnages et le monde, et qui passe entre eux. De trois points de vue, le cinéma moderne développe ainsi de nouveaux rapports avec la pensée : l'effacement d'un tout ou d'une totalisation des images, au profit d'un dehors qui s'insère entre elles ; l'effacement du monologue intérieur comme tout du film, au profit d'un discours

et d'une vision indirecte libres ; l'effacement de l'unité de l'homme et du monde, au profit d'une rupture qui ne nous laisse plus qu'une croyance en ce monde-ci.

D'après G. Deleuze, *Cinéma 2, l'Image-temps*, pp. 237-245 (Texte réécrit).