

Bazin, Deleuze : une question de profondeur

Diane Arnaud

Qui d'autre que Gilles Deleuze pouvait réhabiliter André Bazin, alors que ce dernier était relégué à l'oubli pendant l'ère structuraliste ? Quand Dudley Andrew commente, après pareille éclipse, le *retour* des idées baziniennes sur la scène intellectuelle au milieu des années quatre-vingts, il l'explique par l'orientation théorique des deux volumes *Cinéma 1* (1983) et *Cinéma 2* (1985), « qui se sont détournés de la sémiologie à la faveur d'une philosophie de l'image percevant les films en tant que formes de pensée »¹. Si on en croit Jacques Rancière, la mission de sauvetage de Deleuze serait allée jusqu'à prolonger la vision moderniste de Bazin, en mettant en rapport la césure entre *l'image-mouvement* et *l'image-temps* avec la rupture historique instaurée par le néoréalisme. La thèse de la réhabilitation en vient à suggérer ici que la théorisation de Bazin avait, au fond, besoin d'être rehaussée : « Aux intentions justes et aux approximations théoriques du philosophe d'occasion qu'était Bazin, Deleuze aurait donné leur fondement solide.² »

Même pour Hervé Joubert-Laurencin, toujours soucieux de défendre les écrits de Bazin contre les limitations du batinisme, Deleuze « rachète philosophiquement³ » les vues de cet écrivain de cinéma sur la profondeur de champ. Joubert-Laurencin s'étonne que les propositions analytiques de Bazin soient soutenues, de manière excessive, dans le second volume sur *L'Image-temps*. Contrairement à la tradition critique qui a rejeté, de Jean Mitry à Jean-Louis Comolli, l'idée d'un « surcroît de réalisme » attribué par Bazin à l'usage de la profondeur de champ chez Welles, le commentaire de Deleuze s'avère en fait plus nuancé. En étudiant le traitement spécial qu'il réserve à la profondeur de l'image, on va pouvoir montrer en quoi Deleuze est un lecteur clairvoyant de Bazin. Parce qu'il a eu l'art de croiser plusieurs textes, écrits entre 1948 et 1951, le philosophe éclaire l'importance du champ théorique que recouvre cette notion. Non seulement la pensée bazinienne de la profondeur de champ est mise en relation avec le « surcroît de théâtralité » et le développement de « l'intelligence » du cinéma impur, mais elle se trouve également mobilisée pour dévoiler le lien entre le réalisme psychologique du plan-séquence et la perception du changement théorisé par Bergson. Par un subtil jeu de correspondances, Deleuze fait écho à ce que l'esthétique réaliste du cinéma comporte chez Bazin de profondément ambigu.

Avant de mieux cerner la connexion mystérieuse qui relie Bazin et Deleuze en matière de profondeur, il importe de rappeler l'attitude paradoxale du philosophe envers le critique et essayiste. La première référence précise aux analyses de Bazin dans les ouvrages de Deleuze sur le cinéma est la description du grand panoramique dans *Le crime de Monsieur Lange* (1936). Selon François Truffaut, qui a préfacé l'ouvrage posthume et inachevé sur Renoir, c'est le dernier film sur lequel Bazin aurait écrit, la veille de sa mort, après l'avoir regardé de son lit, sur son poste de télévision.⁴ Le commentaire de Deleuze, au chapitre 2 de *L'Image-mouvement*, « Cadre et plan », prend cependant la tournure d'une continuité contrariée, au-delà de la rencontre fortuite d'une dernière et d'une première fois, car il décrit un mouvement d'affranchissement.

« C'est toujours un grand moment dans le cinéma, comme chez Renoir, quand la caméra quitte un personnage et même lui tourne le dos, prenant un mouvement propre à l'issue duquel elle le retrouvera.⁵ »

Ce mouvement propre, qui rend possible un sens contraire dans la tenue du cadrage, dégage selon Deleuze « la perspective temporelle » de la mise en scène dont Bazin a relevé l'expression spatiale. À l'image de ce panoramique, le suivi du critique par le philosophe provoque un rapprochement, après un temps d'écart,

dans la façon de penser de nouvelles continuités. Se manifeste par la suite, de la part de Deleuze, le désir ambivalent de *partir* de Bazin, à la fois de s'en détacher et d'en dériver, de manière plus ou moins biaisée.⁶ Voyons ce qu'il en est au sujet de la profondeur.

Profondeur de champ : de la fonction de réalité au surcroît de théâtralité

Deleuze ne cache pas son opposition à Bazin mais l'opposition s'avère bien trop précautionneuse pour ne pas prévoir un infléchissement. Selon la formule impersonnelle employée au chapitre 4 de *L'Image-temps*, « Les cristaux du temps », « on hésitera à donner à la profondeur de champ le rôle que voulait Bazin d'une pure fonction de réalité⁷ ». Le philosophe dénonce l'idée même d'une fonction unique et défend celle de fonctions multiples, intégrant la possibilité d'un changement ou d'une évolution « dans le courant du plan-séquence ». Plus qu'un euphémisme s'exprime potentiellement – dans cette *hésitation* – une exigence de reformulation, une volonté de déviation, par rapport au trajet direct entre technique et esthétique tracé par « L'évolution du langage cinématographique ». Au chapitre suivant, « Pointes de présent et nappes de passé », les choses se précisent : « La position de Bazin était toutefois plus complexe : il montrait que ce gain de réalité pouvait être obtenu par "un surcroît de théâtralité", comme on l'a vu pour *La règle du jeu*.⁸ »

En note de bas de page, Deleuze reformule cette idée en convoquant l'analyse de la profondeur de champ chez Wyler. Bazin l'a développée dans l'article en deux parties « William Wyler, ou le janséniste de la mise en scène », publié dans *La Revue du Cinéma* en février et mars 1948, et replacé stratégiquement à la fin du premier volume « Ontologie et langage » de *Qu'est-ce que le cinéma ?* en 1958. En insistant sur la comparaison avec le théâtre, ce texte indique déjà l'évolution du second volume sur « le cinéma et les autres arts ».

228

Parmi les nombreuses analyses de Bazin sur Wyler, Deleuze repère celle d'un cadrage long et fixe, dans *La Vipère* (1941), « qui enregistre l'ensemble d'une scène en profondeur, comme au théâtre » et qui permet au personnage de sortir du champ avant de venir mourir tout au fond. Il en conclut que Bazin reconnaît la pluralité des fonctions de la profondeur de champ puisque le « cinéma produit ici un "surcroît de théâtralité", qui va finalement renforcer l'impression de réalité⁹ ». Cette conclusion deleuzienne nous intéresse à plus d'un titre car elle procède d'une lecture d'une grande justesse et d'une lucidité étonnante qui se perçoivent d'autant mieux, si on prête attention aux approximations et aux déplacements opérés par rapport aux écrits de Bazin.

Il est remarquable que Deleuze ait jeté son dévolu sur le plan long du meurtre par omission dont l'arrière-plan, comme le commente très clairement Bazin dans la première partie de son article, est notoirement flou (avant une mise au point finale, (fig. 27-30) : « (...) Wyler a eu grand soin de demander à son opérateur Gregg Toland de ne pas mettre au point sur toute la profondeur du champ, de sorte que la chute de Marshall dans l'escalier et sa mort ne peuvent être clairement distinguées par le spectateur.¹⁰ »

Le choix de ce contre-exemple trahit la conception deleuzienne de la profondeur qui exclut en fait le critère optique de la netteté et du flou cinématographiques au profit d'un modèle pictural de la composition en profondeur.¹¹

Mais surtout cette mention se justifie par rapport à la perspective défendue par Bazin sur Wyler à l'égard du déterminisme technique. L'essayiste, qui s'attachera très fortement au critère du flou dans son histoire du découpage, notam-

ment dans « L'évolution du langage cinématographique », privilégie ici les effets de la mise en scène qui permettent d'attiser l'attention du spectateur, entre le premier plan et l'arrière-plan. Il poursuit son analyse du plan long de *La Vipère* en qualifiant le manque de netteté de la sorte :

« Ce flou technique accroît notre sentiment d'inquiétude, il nous faut essayer de distinguer au loin, comme par-dessus l'épaule de Bette Davis qui tourne le dos à Herbert Marshall, l'issue d'un drame dont le protagoniste nous échappe à demi.¹² » Bazin revient à cette scène, dans la seconde partie de son article, pour préciser que le sentiment d'inquiétude est encore accru par notre envie d'écartier celle qui cache l'action « pour mieux voir ». Il va même jusqu'à rapprocher la scène de meurtre – celle que Deleuze aura retenue – et la scène de rupture des *Meilleures années de notre vie* (1946), en dépit de leur usage distinct du flou. L'effet réaliste partagé par ses exemples filmiques provient de la mise en scène simultanée de deux actions distinctes, rendue possible par le découpage dans la profondeur : l'action dramatique proprement dite et une sorte d'action seconde qui serait l'histoire du plan.

Dans la défense bazinienne du réalisme – un réalisme qui ne relève pas seulement du « sujet », en tant que thématique, mais qui relève d'une « esthétique de la réalité » – l'emploi de la profondeur de champ étendue à la mise en scène simultanée, de 1938 à 1946, de Renoir à Wyler en passant par Welles, est associé à la possibilité pour le spectateur de procéder à « l'opération finale du découpage ». L'incidence de la technique de prise de vue se comprend en termes d'esthétique : « Il n'y a pas un, mais, des réalismes. Chaque époque cherche le sien, c'est-à-dire la technique et l'esthétique qui peuvent le mieux capter, retenir et restituer ce que l'on veut capturer de la réalité.¹³ »

229

L'éloge de Wyler repose sur un style sans style, ce réalisme de la neutralité qui se garde bien de s'arrimer à une esthétique préétablie et « de faire cinéma ». C'est pourquoi, dix ans après, pour l'édition de *Qu'est-ce que le cinéma ?*, l'œuvre de Wyler, ce « cinéma-écriture¹⁴ », est encore soutenue au nom d'une esthétique considérée dans l'abstrait. Elle continue à ses yeux de révéler « le fait cinématographique dans toute sa pureté¹⁵ », grâce à la fidélité des choix d'adaptation (tendance à la fixité et imposition d'un décor unique). Pour *La Vipère*, adapté d'une pièce théâtrale de Lillian Hellman, c'est justement le plan emblématique du meurtre dans lequel le « maximum de coefficient cinématographique coïncide paradoxalement avec le minimum de mise en scène possible¹⁶ ».

En commentant les fonctions de la profondeur de champ, Deleuze renvoie à la double défense formulée dans l'article de 1948 sur Wyler : celle du découpage en profondeur dans la mise en scène simultanée, d'une part, et celle de la pureté du fait cinématographique dans le théâtre filmé, d'autre part. Il est à cet égard symptomatique que la formule « surcroît de théâtralité¹⁷ », employée dans *L'Image-temps*, soit une expression utilisée par Bazin seulement dans « Théâtre et cinéma ». Ce texte publié en 1951 caractérise ainsi la réussite de l'adaptation cinématographique des *Parents terribles* (1948) de Jean Cocteau en soulignant les structures scéniques et leurs corollaires psychologiques : « L'apport spécifique du cinéma ne se pourrait définir ici que par un surcroît de théâtralité. » Tout comme le choix deleuzien d'un plan avec une faible profondeur de champ éclaire le détachement de la pensée bazinienne à l'égard d'un dogmatisme de la technique au profit d'une appréhension esthétique du réalisme, le déplacement, par Deleuze, de l'expression « surcroît de théâtralité » des *Parents terribles* à *La Vipère* contribue à comprendre la profondeur de champ en relation avec « l'intelligence » du cinéma impur.

Le télescopage opéré intuitivement par Deleuze entre Wyler et Cocteau s'avère d'une grande justesse quant à l'évolution que traverse la pensée de Bazin de 1948 à 1951. Si on suit son itinéraire, de 1945 à 1950, narré par Jean-Charles Tacchella, en annexe de l'ouvrage de Dudley Andrew, l'année 1948 donne lieu à plusieurs événements aussi marquants que porteurs, humainement et intellectuellement. Bazin, très réticent à l'idée de rencontrer des cinéastes, est amené à s'entretenir avec Wyler, Welles et Cocteau.¹⁸ Le choc des *Parents terribles*, qui sort en 1948 aussi, provoque la première défense du théâtre filmé, du « théâtre transformé par la magie blanche et noire en pur cinéma » (*L'Écran français*). Cocteau préfacera d'ailleurs l'ouvrage sur Welles, écrit par Bazin en 1949 à partir des notes prises l'année précédente.

Aussi dans « Théâtre et cinéma » n'est-il pas étonnant de retrouver conceptualisés les divers rapprochements qui ont eu cours cette même année. Bazin associe *Les Parents terribles*, *Macbeth* et *La Vipère* parmi les adaptations qui « ont su résoudre la dialectique du réalisme cinématographique et de la convention théâtrale¹⁹ ». L'incidence de la profondeur de champ chez Welles et Wyler, qui exhorte le regard à faire un choix face à l'absence de morcellement arbitraire, correspond à la liberté du point de vue psychologique chez Cocteau, qui met le spectateur « en puissance de tout voir²⁰ » et qui lui permet « d'épouser le rythme pur de l'attention²¹ ». Dans un autre texte de 1951, « Pour un cinéma impur », l'utilisation du champ en profondeur dans un plan fixe est associée à la mobilité étonnamment perspicace de la caméra, comme ces deux marques d'efficacité et de fidélité participent au « développement de l'intelligence cinématographique²² ».

L'intérêt que Deleuze porte à la profondeur de champ met en lumière l'importance de cette notion dans l'élaboration de la pensée bazinienne, qui s'attache à relier, en toute *intelligence*, moyens poétiques et effets esthétiques. Le découpage en profondeur constitue en fin de compte l'un des choix filmiques les plus significatifs parmi ceux qui garantissent la réussite du théâtre filmé via l'implication du regard spectatorial. À travers la fonction de réalité, ne serait-ce pas cette fonction de regard qu'aurait envisagée et dégagée Bazin ? En activant des relations intellectuelles qui laissent libre le spectateur d'exercer virtuellement plusieurs découpages, il s'agit bien de rendre au film le sens de « l'ambiguïté du réel ». Une fois encore, Deleuze ne manque pas de relever avec la force pointue de la concision. En note de bas de page, il stipule que, pour Bazin, la profondeur de champ avait une fonction de réalité, même et surtout, quand elle soulignait « l'ambiguïté du réel » ; et ce, après s'être référé aux pages de « L'évolution du langage cinématographique²³ ». Bazin y soutient que la structure de l'image composée en profondeur promeut une attitude mentale plus active. La réalité esthétique du découpage en profondeur suscite une présence aiguë à l'événement du plan, le temps que cela dure.

230

Profondeur de temps : du réalisme psychologique à la perception du changement

La perspicacité de Deleuze ne s'arrête pas là, elle vient également souligner que la pensée de la profondeur chez Bazin repose sur le concept de durée. Tout d'abord, Deleuze est un des seuls à avoir reconnu que « Bazin avait su poser et clore [les problèmes de la profondeur de champ], en inventant la notion de "plan-séquence"²⁴ ». Dans ses écrits sur Welles, Bazin a en effet étendu le découpage en profondeur jusqu'à sa limite temporelle, à savoir « la disparition de la notion de plan dans une unité de découpage qu'on pourrait appeler le plan-séquence²⁵ ».

Cela l'amène à développer les implications esthétiques du langage synthétique qui découle de la profondeur de champ et à démontrer pourquoi ce procédé s'avère « plus réaliste » et « plus intellectuel » que le découpage analytique traditionnel : « (...) car il contraint en quelque sorte le spectateur à participer au sens du film en dégageant les relations implicites que le découpage n'étaie plus sur l'écran comme les pièces d'un moteur démonté. Obligé de faire usage de sa liberté et de son intelligence, le spectateur perçoit directement dans la structure même des apparences l'ambivalence ontologique de la réalité.²⁶ »

Bazin opère de nouveau un glissement de l'intelligence du cinéma à l'intelligence du spectateur – déplacement que le découpage en profondeur permet. Ce passage ne se trouve que dans la version du *Welles* de 1958. Juste après est commenté le fameux plan de la cuisine dans *La Splendeur des Amberson* (1942) – surtout la partie centrale de fait, quand la fixité du cadrage se maintient au cours de la longue discussion entre George et Fanny avant que celle-ci sorte du champ en larmes (fig. 23-26). Le chapitre 5 de *L'Image-temps* y fait notoirement référence : « Bazin a souvent analysé cette scène de la cuisine, mais sans la faire dépendre de la fonction de remémoration qui s'y exerce.²⁷ »

Cette remarque intervient lors du prétendu « rachat philosophique » quand Deleuze promeut, à la place de la fonction de réalité, l'image-temps directe. Selon la perspective philosophique engagée, qu'Alain Ménil aura bien nommée le « bergsonisme du cinéma²⁸ », la profondeur de champ ouvre la mémoire à une profondeur de temps : « Dans cette libération de la profondeur qui se subordonne maintenant toutes les autres dimensions, il faut voir non seulement la quête d'un *continuum*, mais le caractère temporel de ce *continuum* : c'est une continuité de durée qui fait que la profondeur déchaînée est du temps, non plus de l'espace.²⁹ » Quand Deleuze pointe ce qui manque, à savoir « la fonction de remémoration », dans les analyses de la scène de la cuisine, il désigne, davantage qu'un manquement, leur importance dans l'histoire de la critique et de la théorie cinématographiques³⁰; car sa *reprise*, sous forme de reproche apparent, convoque une mémoire des textes. Précisons que Bazin rapproche profondeur de champ et plan-séquence en commentant de nouveau la scène entre George et Fanny.³¹ Il en vient alors à expliquer le « supplément d'abstraction » du découpage en profondeur à partir « d'un surcroît de réalisme³² ». C'est cette même expression que Comolli emploie dans sa « Note sur la profondeur de champ » pour s'y opposer. L'image chez Welles, « barrée de chicanes et de caches, de taches et de masques », lui apparaît, au contraire, discontinue et composite si bien qu'elle a pour effet d'inscrire « un moins de réel³³ ».

Deleuze, si on suit Nicole Brenez, déplacerait le problème posé par ces deux visions antithétiques de la profondeur spatiale (celle de Bazin attachée à la continuité, celle de Comolli rivée à la discontinuité), de sorte à le résoudre en termes temporels.³⁴ L'auteur indique néanmoins que l'idée deleuzienne d'une substance originelle raccordant toutes les nappes de temps « par le fond » provient du commentaire de Bazin sur l'« univers de préhistoire » dans le *Macbeth* de Welles, qui convoque « une préhistoire de la conscience à la naissance du temps et du péché, quand le ciel et la terre, l'eau et le feu, le bien et le mal ne sont point encore distinctement séparés³⁵ ». Le concept de profondeur, qui repose sur ce fond temporel primordial, se ré-articule différemment, dès lors, avec la notion de « surcroît de réalisme », si on relève les différentes formes de réalisme : réalisme ontologique (présence des objets et des décors), réalisme dramatique (absence de séparation entre l'acteur et le décor), et surtout le réalisme psychologique « qui replace le spectateur dans les vraies conditions de la perception, laquelle

n'est jamais tout à fait déterminée *a priori*³⁶. Voilà pourquoi l'opposition à la pensée bazinienne du surcroît de réalisme doit être nuancée par une attention portée à l'intelligence du regard.³⁷

C'est justement ce que Deleuze fait, implicitement, en renvoyant dos à dos Bazin et Bergson. La conception bergsonienne du flux de perception aide à mieux comprendre la manière dont Bazin relie la profondeur de champ, le plan-séquence et le réalisme psychologique. Ludovic Cortade a souligné le rayonnement intellectuel de *L'évolution créatrice* (1907), en ce qui concerne l'ancrage d'un temps ontologique chez Bazin à partir de l'ambiguïté du réel, bien davantage que dans la notion de continuité.³⁸ On pourrait ajouter que la réflexion philosophique sur les conditions de « perception du changement » semble avoir aussi fortement influencé Bazin. Précisément, Bergson propose de s'élever au-dessus de notre perception des choses dont il démontre le mécanisme : « Auxiliaire de l'action, [la perception] isole, dans l'ensemble de la réalité, ce qui nous intéresse ; elle nous montre moins les choses mêmes que le parti que nous pouvons en tirer. »³⁹ Pour dépasser la limite inhérente à nos facultés de percevoir, pas d'autre voie que de s'enfoncer dans la perception des choses, « pour la creuser et l'élargir ». Ce sont dans les arts que nous développons une autre vision, moins rétrécie et instrumentalisée de la réalité.

Les propos de Bazin ne sont pas sans faire écho à la pensée de Bergson quand il avance que la perception naturelle procède selon un découpage analytique cinématographique subordonnant la réalité au sens de l'action. Le texte de 1948 sur Wyler précise bien que l'accommodation mentale et physiologique de notre œil, qui change continuellement de plans sous l'impulsion de l'intérêt ou de l'attention, s'effectue *a posteriori* :

« L'événement existe constamment dans son intégrité (...) ; c'est nous qui décidons d'en choisir tel ou tel aspect, (...) selon les exigences de l'action du sentiment ou de la réflexion (...). En tout état de cause, nous sommes libres de notre mise en scène : un autre découpage est toujours possible qui peut modifier radicalement l'aspect subjectif de la réalité.⁴¹ »

Si on prolonge ce rapprochement entre Bergson et Bazin, la perception en profondeur du plan-séquence apparaît comme la vision artistique la plus à même de conserver l'ambiguïté de la réalité, et ce, en creusant, en élargissant la perception à plusieurs systèmes de découpages possibles. Cette liberté, au moins virtuelle, de conversion garantit de fait, selon Dudley Andrew, « la libre interaction entre l'homme et les objets de son champ perceptif ».⁴²

Ces vues communes sur les conditions de perception dans la réalité et au cinéma sont exposées, de façon exemplaire, dans un autre passage de Bazin, non plus sur Wyler, mais sur Welles. Ce développement se trouve uniquement dans la première version de son ouvrage écrite en 1949 et publiée en 1950. Bazin y fait la remarque selon laquelle le découpage virtuel opéré par l'attention, suite à l'engagement dans une action, provoque une perte de « certains aspects » de l'objet. Mais il prend soin de noter que « l'objet est constamment libre de me rappeler à sa réalité d'objet (par exemple, en me coupant la main, si c'est du verre) et par là-même de modifier l'action prévue⁴³ ». Cette liberté de l'objet se retrouve aussi dans les mains et dans les yeux du sujet, libre d'être distract de son action par la réalité elle-même, « qui cesse alors de [lui] apparaître comme une boîte à outils ». Intervient alors, à ce stade du raisonnement, l'implication esthétique et métaphysique de la profondeur de champ : « Elle [la profondeur de champ] contraint le spectateur à faire usage de sa liberté d'attention et lui fait du même coup sentir l'ambivalence de la réalité. Une scène comme celle de la cuisine

dans les *Amberson* finit par devenir intolérable.⁴⁴ » Cette idée sera reformulée par Bazin dans sa version synthétique de 1958, quand il articule la perception libérée du spectateur à la dimension intellectuelle du découpage en profondeur de champ.

Derrière le reproche de Deleuze, qui n'est qu'un paravent, se cache l'inspiration de Bazin auprès de Bergson, dont le penseur de l'image-temps a peut-être eu l'intuition en pointant précisément ce passage. Ses références aux analyses de la scène de la cuisine ont conduit à adopter une approche génétique. Dans les pages non reprises du *Welles* de 1950, la métaphore du poulet désossé, évoquant étrangement le *Chicken Kit* de David Lynch, est employée pour confronter la mise à scène analytique à une esthétique intégrante de la réalité :

Au lieu de la mise en scène analytique qui désosse l'action comme un poulet, le découpage de Welles saisit des événements sans doute chargés de sens mais sans que celui-ci soit totalement dégagé comme tel et débarrassé, pour les besoins de la cause, de ses rapports naturels avec les réalités contigüës.⁴⁵

Ainsi, même si Bazin soutient « l'impression d'une réalité continue et homogène⁴⁶ », sa défense esthétique s'attachera plus fondamentalement à laisser coexister « des réalités contigüës ». Comme l'a déjà avancé Ludovic Cortade, l'ambiguïté du réel qu'exprime le découpage en profondeur repose sur une discontinuité temporelle : celle de l'hésitation qu'éprouve le spectateur au fil du temps.⁴⁷

Le « pouvoir de tout voir », en profondeur, libérerait une perception qui opérait davantage par contiguïté que par continuité. Cela s'apparenterait à une perception du changement, *piquée* à la pensée bergsonienne et *reprise* dans un flux de correspondances.

La profondeur en correspondance : de la contiguïté à la cristallographie

L'utilisation par Deleuze des textes de Bazin amène, finalement, à réfléchir la façon dont l'image-mouvement et l'image-temps s'enchaînent au long de l'évolution du cinéma. Rappelons que pour Jacques Rancière, l'héritage majeur de Bazin serait le rôle primordial que Deleuze fait tenir au néoréalisme. Dès lors, la séparation entre *Cinéma 1* et *Cinéma 2* se pense comme une rupture cinématographique qui fait écho à la rupture historique de la Seconde Guerre mondiale.⁴⁸ C'est une toute autre forme d'articulation entre image-mouvement et image-temps que la lecture, si subtile, de Bazin par Deleuze conduit à envisager. L'ancre commun, pour les deux types d'images, dans une profondeur de champ combinée au plan-séquence induit un mode de correspondance et de rapprochement, si ce n'est dans la continuité, tout au moins dans la contiguïté.

Repartons du début pour tenter de montrer comment cette contiguïté dans le changement apparaît. Deleuze, au chapitre 2 de *L'Image-mouvement*, explicite ce qu'il entend, dans une perspective bergsonienne, par unité de plan. Il propose quatre cas d'unités de mouvement. Le troisième correspond au plan-séquence avec profondeur de champ, à la Welles ou à la Renoir, qui marque une nouvelle conception de la profondeur. Contrairement au cinéma primitif, pour lequel la profondeur est conçue comme une succession de « tranches superposées isolables », ici, la profondeur implique une « interaction perpétuelle⁴⁹ » entre les différents plans. Une telle évolution de l'ancienne profondeur à la nouvelle est déjà intervenue dans la peinture, quand Wölfflin a opéré une distinction entre « plans

et profondeur », entre le XVI^e et le XVII^e siècles. C'est à travers ce prisme que Deleuze relit, et relie, l'article de 1950, « Pour en finir avec la profondeur de champ », qui retrace l'utilisation de ce procédé depuis l'invention du cinéma jusqu'aux films de Welles et Wyler.

« Le cinéma présente la même évolution, comme deux aspects très différents de la profondeur de champ qui ont été analysés par Bazin.⁵⁰ »

En associant l'évolution du langage cinématographique à celle de la composition picturale, Deleuze est certes amené à nier les aspects optique et psychologique soulignés par Bazin mais il révèle une dimension temporelle cachée. Au chapitre 4 de *L'Image-temps*, le concept de nouvelle profondeur (de champ) ressurgit, de même que les références cinématographiques à Wyler, Welles, Renoir. Quand Deleuze attire notre attention sur certains développements de « L'évolution du langage cinématographique », il réutilise ceux qu'il avait extraits de l'article source de 1950 sur la profondeur dans *L'Image-mouvement*.

La reprise de Bazin par Deleuze permet de mieux relire Bazin et de mieux relier Deleuze. Le passage entre *Cinéma 1* et *Cinéma 2* se perçoit, par ce biais, de manière moins discontinue que d'aucuns auront bien voulu le penser. L'articulation est telle entre les deux types d'images qu'elle produit un changement par un simple décalage perceptif. Cet écart glissé dans la continuité rappelle tout d'un coup le mouvement d'affranchissement qui prolonge le plan long du *Crime de Monsieur Lange*. Car pour Deleuze en fin de compte, le propre de la profondeur de champ, comprise comme une profondeur de l'image,⁵¹ serait « d'exhiber du temps pour lui-même⁵² ». De ce sens donné à la nouvelle profondeur découle la première mention de l'image-temps directe, associée à une fonction de remémoration. De fait, la référence à Bazin permet de faire correspondre l'image-temps (première) et l'image-mouvement (du troisième type), à partir d'un Ouvert temporel qui était déjà-là. Encore fallait-il pouvoir le *voir* et le *penser*.

La conversion de l'image-mouvement en image-temps, à partir d'un regard orienté vers la profondeur, procède par une sorte de continuité contigüe à même d'intégrer la part de discontinuité que constitue la crise de leur passage. Cela renvoie au changement de puissances dans la conception bergsonienne de la perception « où tout le problème est de comprendre comment l'image devient une image autre, parce que la perception se montre attentive à voir autrement⁵³ ». Pour Bazin aussi, si on perçoit mieux l'ambivalence de la réalité avec la profondeur de champ, c'est parce qu'elle met le spectateur en « puissance de tout voir », en créant virtuellement des connexions et conversions en chaîne entre les différents plans. Tel est le sens que revêt la netteté en profondeur de champ chez Renoir :

Elle confirme l'unité du décor et de l'acteur, la totale interdépendance de tout le réel, de l'humain au minéral, elle est dans la représentation de l'espace une modalité nécessaire de ce réalisme qui postule la sensibilité constante au monde qui ouvre sur un univers d'analogies, de métaphores et, pour employer dans un autre sens, mais non moins poétique, le mot baudelairien, de correspondances.⁵⁴

Si Deleuze a su reprendre Bazin avant tant de perspicacité, en proposant un remontage et un tissage significatifs entre les textes sur Wyler, Cocteau et Welles, c'est sans doute parce qu'il y a une correspondance fondamentale entre ces deux penseurs du cinéma. En-deçà de la référence lisible à Bergson,⁵⁵ quelque chose d'imperceptible les relie qui est, d'après nous, l'attention portée au regard qui prend le temps de s'enfoncer dans la profondeur du plan. Bazin a comparé le proces-

sus de stratification leurrant du coquillage, dont on ne peut voir la vraie structure d'origine que s'il est cassé, à la structure esthétique de la mise en scène chez Wyler, dans son texte de 1948. Sur son manuscrit, il a d'abord écrit le terme de « cristallographie », puis il l'a barré et remplacé comme suit :

Je m'excuse de cette parabole mais elle illustre parfaitement l'invisible ~~cristallographie~~ travail moléculaire qui affecte les structures esthétiques de la pièce de Lilian Elmann [sic] tout en respectant avec une paradoxale fidélité ses apparences théâtrales.⁵⁶

Le plan devient la scène d'une sédimentation friable du temps. Un peu plus loin, dans le second volet de son étude, Bazin associe explicitement l'image des cristaux à la profondeur wellesienne :

Les plans longs correspondent dans son esthétique à un certain système de cristallisation de la réalité, auquel s'opposent d'autres variétés de cristaux tels que ceux des Actualités de la *Marche du Temps*.⁵⁷

On peut donc finir par dire que Bazin a ouvert la voie pour que Deleuze place – chez Renoir, au demeurant – l'*image-cristal* dans la profondeur de l'image.⁵⁸ La biffure originale de « cristallographie », annonciatrice d'une reprise, évoque ce que la circulation de la pensée, au niveau où Bazin et Deleuze l'ont élevée, a d'ambivalent, d'anachronique et d'encore admirablement vivace pour les spectateurs attentifs que nous aimerais être, au fond.

notes

- 1 – Dudley Andrew, « The Godfather Critic and *Cahiers du cinéma* Founder André Bazin Still With Us After Fifty Years », *Film Comment*, novembre-décembre 2008, p. 42 (traduction personnelle).
- 2 – Jacques Rancière, « Gilles Deleuze ou les deux âges du cinéma », *La Fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2001, p. 145.
- 3 – Hervé Joubert-Laurencin, « Tombeau d'André Bazin », *Imagens*, Unicamp, São-Paulo, 8, mai-août 1988, p. 8.
- 4 – Préface de François Truffaut à André Bazin, *Jean Renoir* [1971], Paris, Ivrea, 2005, p. 10.
- 5 – Gilles Deleuze, *Cinéma I. L'Image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983, p. 38.
- 6 – Ainsi, selon Arnaud Macé, les références de Deleuze au concept bazinien de *l'image-fait* dénotent une certaine réticence de la part du philosophe à reconnaître l'importance des écrits de Bazin dans la formation de sa propre pensée sur *l'image-temps*. Voir « L'image moins le monde : Gilles Deleuze hanté par André Bazin », dans François Dosse et Jean-Michel Frodon (dir.), *Gilles Deleuze et les images*, Paris, éd. Cahiers du cinéma, 2008, p. 45.
- 7 – Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'Image-temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 113.
- 8 – *Ibid.*, p. 142.
- 9 – *Ibid.*, p. 142-143, note 15.
- 10 – André Bazin, « William Wyler, ou le janséniste de la mise en scène », *Revue du cinéma*, 10, février 1948, p. 41.
- 11 – Selon David Bordwell (*On the History of Film Style*, Cambridge, Harvard University Press, 1997, p. 56), le terme « profondeur de champ » utilisé par les critiques dans les années 1950 pouvait se référer à la composition dans la profondeur (*depth staging*), indépendamment du critère optique de la netteté dans l'arrière-plan.
- 12 – André Bazin, « William Wyler, ou le janséniste de la mise en scène », *Revue du cinéma*, 10, février 1948, p. 41.
- 13 – André Bazin, « William Wyler... », *Revue du Cinéma*, 10, *op. cit.*, p. 44.
- 14 – André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ? Ontologie et langage*, Tome 1, Paris, Le Cerf, 1958, note p. 173.
- 15 – André Bazin, « William Wyler... », *Revue du cinéma*, 11, *op. cit.*, p. 62.
- 16 – André Bazin, « William Wyler... », *Revue du Cinéma*, 10, *op. cit.*, p. 41.
- 17 – André Bazin, « Théâtre et cinéma » [1951], *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Le Cerf, édition définitive, 1975, p. 148.
- 18 – Jean-Charles Taccchella, « Le temps des luttes. Itinéraire d'André Bazin, de 1945 à 1950 », dans Dudley Andrew, *André Bazin* (1983), Paris, Éditions de l'Étoile/Cinémathèque française, p. 224 et p. 227.
- 19 – André Bazin, « Théâtre et cinéma », *op. cit.*, p. 140.
- 20 – *Ibid.*, p. 146.
- 21 – *Ibid.*, p. 144.
- 22 – André Bazin, « Pour un cinéma impur » [1951], *Qu'est-ce que le cinéma ?*, *op. cit.*, p. 99.
- 23 – Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, *op. cit.*, p. 113, note 26.
- 24 – Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, *op. cit.*, p. 140.
- 25 – André Bazin, *Orson Welles* [1958], Paris, éd. Cahiers du cinéma, 1998, p. 88. Bazin a publié une première version en 1950 aux Éditions Chavane avant cette édition augmentée à laquelle Gilles Deleuze se réfère.
- 26 – *Idem*.
- 27 – Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, *op. cit.*, p. 144, note 17.
- 28 – Voir Alain Ménil, « Deleuze et le "bergsonisme du cinéma" », *Philosophie*, 47, Minuit, 1994, p. 49.
- 29 – Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, *op. cit.*, p. 141-142.
- 30 – Comme Dudley Andrew l'a signalé (*André Bazin*, *op. cit.*, p. 122) : « Bazin note [pour cette scène] que les forces dramatiques qui en émergent sont le produit du plan-séquence, c'est-à-dire du surgissement de rapports cachés à l'intérieur du bloc de temps qui nous est donné. »
- 31 – Dans son *Orson Welles* [1971], la scène de la cuisine est commentée d'abord, en rapport avec « L'intuition du plan-séquence » (p. 80-82), puis dans la section « Le découpage en profondeur » (p. 88-89).
- 32 – André Bazin, *Orson Welles* [1971], *op. cit.*, p. 89.
- 33 – Jean-Louis Comolli, « Note sur la profondeur de champ », *Cahiers du cinéma*, « Scénographie », Numéro Hors-Série, 1980, p. 88.
- 34 – Nicole Brenez, « L'être selon l'image. Orson Welles, *Citizen Kane* », *De la figure en général et du corps en particulier*, Bruxelles, Deb Boeck, 1999, p. 209.
- 35 – Deleuze cite ce passage de Bazin sur *Macbeth*, dans *L'Image-temps* (*op. cit.*, p. 151).
- 36 – André Bazin, *Orson Welles* [1958], *op. cit.*, p. 89.
- 37 – Pour Jean-Louis Comolli, la supplémentarité induite par la profondeur de champ ne se situe pas au niveau du réel mais au niveau du visible puisque puisqu'« elle ne fournit du visible au regard que pour rendre le regard lui-même visible » (« Note sur la profondeur de champ », *op. cit.*, p. 89).
- 38 – Voir Ludovic Cortade, *Le Cinéma de l'immobilité*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2008, p. 63-71.
- 39 – Henri Bergson, « La perception du changement » [1911], *La Pensée et le mouvant*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 152.
- 40 – Henri Bergson, « La perception du changement », *op. cit.*, p. 148. 4
- 41 – André Bazin, « William Wyler... », *Revue du cinéma*, 10, *op. cit.*, p. 45.
- 42 – Dudley Andrew, *André Bazin*, *op. cit.*, p. 126.
- 43 – André Bazin, *Orson Welles*, Paris, Chavane, 1950, p. 58.

- 44 – André Bazin, *Orson Welles* [1950],
op. cit., p. 59.
- 45 – *Ibid.*, p. 60. Dans le tapuscrit, conservé dans le fonds Lachenay de la Bibliothèque du film, à La Cinémathèque française, « des réalités contigües » (p. 63) est écrit à la place.
- 46 – André Bazin, *Orson Welles* [1958],
op. cit., p. 86.
- 47 – Ludovic Cortade, *Le Cinéma de l'immobilité*,
op. cit., p. 71. Pour ce faire, l'auteur se réfère plus volontiers au concept de la durée chez Bachelard.
- 48 – Jacques Rancière, « D'une image à l'autre. Deleuze et les âges du cinéma », *op. cit.*, p. 145-146. Voir, au sujet de « la querelle de la périodisation », la mise au point nécessaire de Dork Zabunyan dans *Gilles Deleuze, Voir, parler, penser au risque du cinéma*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2006, p. 141-150.
- 49 – Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*,
op. cit., p. 42.
- 50 – *Ibid.*, p. 43, note 25.
- 51 – Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, *op. cit.*, p. 142, note 13. À ce propos, Deleuze met en rapport Bergson et Merleau-Ponty, qui ont montré respectivement en quoi la distance (*Matière et mémoire*) et la profondeur (*Phénoménologie de la perception*) étaient des dimensions temporelles.
- 52 – *Ibid.*, p. 143.
- 53 – Alain Ménil, « Deleuze et le “bergsonisme du cinéma” », *op. cit.*, p. 37.
- 54 – André Bazin, *Jean Renoir*, *op. cit.*, p. 83-84.
- 55 – Voir André Bazin, « Un film bergsonien. *Le Mystère Picasso* », *Cahiers du cinéma*, 60, juin 1956.
- 56 – André Bazin, « William Wyler ou le janséniste de la mise en scène », Manuscrit du Fonds Lachenay, Bibliothèque du film, La Cinémathèque française. On trouve le passage à la page quarante-deux de l'article du numéro 10 de la *Revue de Cinéma*.
- 57 – André Bazin, « William Wyler, ou le janséniste de la mise en scène », *Revue du cinéma*, 11, février 1948, p. 55.
- 58 – Gilles Deleuze le dit en toutes lettres dans *L'Image-temps* (*op. cit.*, p. 113) : « La profondeur a plutôt pour fonction de constituer une image-cristal. »