



**HAL**  
open science

## Image imaginaire dans l'oeuvre de Maurice Blanchot

Kader Mokaddem

► **To cite this version:**

Kader Mokaddem. Image imaginaire dans l'oeuvre de Maurice Blanchot. L'épure de la perception (Blanchot et Bresson), Apr 2007, Paris, France. hal-00927268

**HAL Id: hal-00927268**

**<https://hal.science/hal-00927268>**

Submitted on 13 Jan 2014

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Kader Mokaddem :

## Blanchot Bresson – l'épure de la perception.

In memoriam F. Z.

« *La ressemblance n'est pas un moyen d'imiter la vie, mais plutôt, de la rendre inaccessible, de l'établir dans un double fixe, qui, lui, échappe à la vie* ». <sup>1</sup>

C'est paradoxalement une forme d'affect des œuvres qui a « créé » les points de convergence que nous allons évoquer. C'est la perception d'une ressemblance, d'une présence du même dans des traitements de contenu de sensation, ou de contenu conceptuel divergents<sup>2</sup>.

Plutôt d'ailleurs que d'une ressemblance, il serait préférable de parler d'une coïncidence – à la fois comme un hasard avec sa part d'incertitude qu'il faut tenter de lever, à la fois aussi comme un rapport de convenance qui fait que les éléments s'imbriquent l'un à l'autre alors qu'il ne semblait pas qu'ils dussent se rapporter ensemble. Coïncider devient alors la possibilité de faire tenir ensemble des éléments disjoints, de faire tenir des ensembles de perceptions divergentes, contradictoires, achronologiques.<sup>3</sup>

Paradoxalement aussi, parce que c'est bien une *manière* de faire paradoxe qui est en cause : entre la structure des films de Bresson et les écrits-récits de Blanchot<sup>4</sup>. Le paradoxe ne va pas simplement à l'encontre d'une opinion qui se donne comme générale, il va à l'encontre aussi de l'attente généralisée par l'opinion.

En effet, l'un et l'autre veulent tenir à distance la ressemblance dans leurs pratiques où il semble qu'elle soit prédominante, voire essentielle.

Tenir à distance la ressemblance, c'est chercher à produire une image dont le caractère mimétique est récusé, refusé. Ce qu'il faut tenir à distance, c'est la ressemblance même, pour s'en tenir à « une image improbable ». Probable étant à comprendre au sens sartrien<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Blanchot *L'amitié* p. 42-43.

<sup>2</sup> Cette ressemblance d'une présence n'est pas la pure ressemblance se référant à une imitation. Il y va là probablement de ce passage-devenir, dit Deleuze qui fait que « ce n'est pas de la ressemblance, bien qu'il y ait de la ressemblance. Mais justement ce n'est qu'une ressemblance produite-. C'est plutôt une extrême contiguïté, dans une étreinte de deux sensations sans ressemblance, ou au contraire dans l'éloignement d'une lumière qui capte les deux dans un même reflet. » Deleuze et Guattari *Qu'est-ce que la philosophie ?* p. 163-164.

<sup>3</sup> D'une certaine manière l'analyse de la synthèse disjonctive produite par Deleuze dans les deux recueils sur le cinéma (*Image temps/ Image mouvement*).

<sup>4</sup> La question porte sur les modes d'être d'une œuvre – sa présence singulière n'étant pas simplement celle d'une unicité de l'œuvre qui en fait une substance propre (substantialisation particulière de la spécificité de l'art) mais sur ce qui vient dans la substance affecter une manière de se présenter comme être. Il serait alors possible de parler, plus exactement de désigner ce processus, d'adverbialité. Le paradoxe ne se donne pas alors comme une formule provocation (une affirmation simple) mais comme une convocation où il s'agit bien dans la proposition de faire appel à la singularité d'une voix, ici en l'occurrence de deux voix.

<sup>5</sup> L'analyse sartrienne de l'image n'a pas encore donné lieu à une véritable reprise. Elle s'expose dans deux textes : *L'imagination* et *L'imaginaire*.

L'image est probable parce qu'elle est *analogon* – analogique voulant dire qu'il faut supposer que quelque chose se tienne derrière elle. Qu'une image ne vait que *selon* un plan à laquelle elle se réfère. Sartre, étrangement, ne réduit pas ce plan à celui de la réalité.

Une image dans l'impuissance de faire tenir toute la représentation de son objet – d'où l'analyse de l'*analogon* chez Sartre et la reprise de Husserl.

Une image improbable, donc, c'est que « *quelque chose est là devant nous qui n'est ni le vivant, ni une réalité quelconque, ni le même que ce qui était en vie, ni un autre, ni autre chose* »<sup>6</sup>.

Une image im-probable est une image diffuse qui efface la distinction entre la chose et sa représentation - une image qui ne nie pas son origine et une de ses fins qui est d'éprouver la perception d'un réel.

Indistincte image qui n'est pas illimitation de l'image.

L'image est la limite de ce qu'elle est : « *ce qui la rend possible est la limite où elle cesse* »<sup>7</sup>.

L'image est donc im-probable parce qu'elle se réalise, qu'elle réalise la possibilité d'une indistinction du réel. Elle rend incertaine la présence des choses dans le monde et leur présence même en tant qu'image.

L'image indistincte, im-probable est une image qui produit une indiscernabilité – Blanchot désigne cette indiscernabilité par « *ambiguïté* » et la constitue comme « deux versions » entrelacées et de l'image et de l'imaginaire<sup>8</sup>.

Ces deux versions s'articulent sur l'idée d'un écart, plutôt d'un espacement de l'image à l'objet, d'une distance qu'il faudrait aussi penser en termes de distorsion parce que dans cet écart se produit une présence de la dissemblance – du négatif, de la disparition, de la finitude, de la mort.

« *Vivre un événement en image, ce n'est pas se dégager de cet événement, s'en désintéresser comme le voudraient la version esthétique de l'image et l'idéal serein de l'art classique, mais ce n'est pas non plus s'y engager par une décision libre : c'est s'y laisser prendre, passer de la région du réel, où non tenons à distance des distances pour mieux en disposer, à cette autre région où la distance nous tient, cette distance qui est alors profondeur non vivante, indisponible...* »<sup>9</sup>.

Ce qui fait l'en creux dans l'image (qui fait son improbabilité) ; L'image produit un en creux de l'événement de l'événement qui le dégage, le distingue. Elle *évide*<sup>10</sup> la perception, la creuse.

---

<sup>6</sup> Blanchot *L'espace littéraire* p. 344.

<sup>7</sup> Idem p. 340.

<sup>8</sup> Blanchot *L'espace littéraire* « *les deux versions de l'imaginaire* » p. 341-355. Ces pages apparaissent comme la poursuite-réélaboration de la position finale de Sartre (*L'imaginaire - L'œuvre d'art* p. 361 à 373) et de Lévinas (*De l'existence à l'existant : l'exotisme de l'art*).

Elles peuvent également se lire en comprenant versions comme versants (avers et revers) d'une expérience que Mallarmé déploya dans *Divagations* : usage numéraire (« échanger la pensée humaine, (de) prendre ou (de) mettre dans la main d'autrui en silence une pièce de monnaie » *Divagations – Crise de vers* p. 250) face au « dire, avant tout, rêve et chant » (idem p. 252) comme virtualité de la langue.

<sup>9</sup> Blanchot *L'espace littéraire* p. 352.

<sup>10</sup> Faut-il en arrière plan percevoir une relecture pascalienne de la vacuité de l'image ?

« *Quelle vanité que la peinture qui attire l'admiration par la ressemblance de choses dont on n'admire point les originaux !* » (*Pensées, Misère de l'homme* p. 1121 fragment 116).

Il s'agit d'être en prise avec la réalité de l'événement, avec son réel – et son réel, c'est le fait d'être dessaisi, pourrait-on dire, de ce regard d'observateur critique de l'art ou de l'autre regard investi, pris par l'illusion représentative de l'image, d'un écart au monde. Le réel de l'événement vécu en image est un vécu sans arrière-fond « mondain », une absence de monde qui fait fond parce que le monde est supposé :

« *Tout imaginaire paraît sur le fond du monde mais réciproquement toute appréhension du réel comme monde implique un dépassement caché vers l'imaginaire.* »<sup>11</sup>.

De fait, selon Blanchot : « *vivre un événement en image, ce n'est pas avoir de cet événement une image, ni non plus lui donner la gratuité de l'imaginaire* »<sup>12</sup>.

C'est se poser la question de son « *avoir lieu vraiment* »<sup>13</sup>, de son temps et de son espace propre, de ses caractéristiques concrètes, tangibles aussi.

En somme de se tenir dans une certaine forme de l'extériorité du réel :

« *Ce qui arrive nous saisit, comme nous saisisrait l'image, c'est-à-dire nous dessaisit, de lui et de nous, nous tient au-dehors, fait de ce dehors une présence où « Je » ne « se » reconnaît pas* »<sup>14</sup>.

Il s'agit bien de la production d'une image perception-sensation en absence de perçu-senti. Ce passage du « je » au « se » est déjà l'affirmation de ce que sont les derniers récits de Blanchot du point de vue d'un narrateur tenu à distance de sa narration, pris dans leur propre récit par le fait de s'en dessaisir<sup>15</sup>.

Chez Bresson, les personnages sont aux prises avec des « situations »<sup>16</sup> qu'ils ne semblent singulièrement pas maîtriser (la maîtrise renvoyant à un statut d'auteur également). Michel, dans *Pickpocket* (dont l'autre titre est *Incertitude*, 1959), est pris dans la série de ces vols sans qu'il paraisse y avoir une unité continue de ses gestes - désynchronisation marquée par la caméra toujours en avance ou toujours en retard sur le mouvement des mains. Fontaine dans *un Condamné à mort s'est échappé* (ou *Le vent souffle où il veut*, 1956) attermoie sans cesse son évasion au nom d'un plan. Le curé (*Journal d'un curé de campagne*, 1951) ne parvient que maladroitement à faire surgir la grâce...

Le mot plan n'est pas anodin parce qu'il indique une organisation mais une organisation qui lui échappe parce qu'elle est toujours déterminée par l'en-dehors de sa cellule : le terrible et perpétuel face à face avec la porte d'abord, avec Jost ensuite, avec la nuit et finalement avec l'espacement entre les deux derniers murs. La scène finale de l'échappée du point de fuite est

---

<sup>11</sup> Sartre *L'imaginaire* p. 361.

<sup>12</sup> Blanchot *L'espace littéraire* p. 353.

<sup>13</sup> Idem p. 353.

<sup>14</sup> Idem p. 353.

<sup>15</sup> C'est également d'un point de vue plus philosophique une mise à distance du sujet au profit d'un processus de subjectivité par écart du sujet à lui-même. Une manière (une modalité au sens adverbial du terme) de concevoir la subjectivité. De fait, Deleuze et Foucault ne cesseront indirectement de faire usage des textes de Blanchot. Se départir (d'une certaine manière faire part et donc écarter-espacer) du sujet à la fois au sens de la Littérature et de la philosophie.

<sup>16</sup> Le mot est présent dès *L'imaginaire* chez Sartre avec un sens spécifique proche de celui en œuvre dans le « récit » cinématographique chez Bresson : « *Nous appellerons situations les différents modes immédiats d'appréhension du réel comme monde. Nous pourrions dire alors que la condition essentielle pour qu'une conscience imagine c'est qu'elle soit en situation dans le monde ou plus brièvement qu'elle soit dans le monde.* » Sartre op. cité p. 355.

comme un refus du plan au profit du pan : les deux évadés se confondent avec un mur d'obscurité à l'aurore.

Situation radicalisée dans *Au hasard Balthazar* (1966), où la figure de l'âne ne vit que les impuissances d'un « avoir lieu vraiment » des actions des hommes.

C'est en ce sens aussi que les récits de Blanchot sont des images parce qu'ils sont des dessaisissements, des déprises d'une conscience perceptive du réel, à la limite du réel et d'un attermoisement de la représentation jusqu'à la dernière ligne ou au dernier texte...

Les récits sont comme des envies d'images qui n'arrivent pas à se *réaliser*... à se localiser, à devenir choses.

Non que l'image raconte ou se raconte, elle produit l'indécidabilité de la perception du réel et en ce sens elle parle de son incapacité à parler, elle est au seuil ; elle se tient en avant du récit, en après du récit.

« *L'image nous parle* » mais « *parler, ce n'est pas voir* ». C'est un des motifs essentiels de la pensée de Blanchot<sup>17</sup>.

En produisant une distance, elle rend impensable toute parole omnisciente – celle de l'écrivain qui soulève les toits, -« *une vue affranchie des limitations de la vue* »<sup>18</sup>.

Au-delà, il faudrait chercher une forme qui ne soit ni image, ni ne soit parole : « *une voix narrative* »<sup>19</sup>.

« *La voix narrative est neutre* »<sup>20</sup>.

Blanchot la caractérise par des formulations identiques à celles de l'image : « *dedans seulement pour autant qu'elle est dehors, à distance sans distance* »<sup>21</sup>.

- Parler au neutre, c'est parler à distance, en réservant cette distance, sans médiation ni communauté ...
- La parole neutre ne révèle ni ne cache.
- L'exigence du neutre tend à suspendre la structure attributive du langage, ce rapport à l'être, implicite ou explicite – d'une certaine manière elle suspend la référence au monde.

Cette voix narrative est en jeu dans les voix de Bresson, celle d'*Un Condamné à mort s'est échappé* (1956) et celle du *Pickpocket* (1959).

Double voix narrative que Bazin qualifiait de « *voix blanche dans le commentaire comme dans les discours* » (à propos de *Pickpocket*)<sup>22</sup>.

Deux voix sans sujet, ce n'est pas encore le neutre de Blanchot. Deux voix qui construisent un style d'énonciation - voire un rythme d'énonciation et de cela, il vaudrait parler en quelque

---

<sup>17</sup> Blanchot *L'entretien infini III Parler ce n'est pas voir* p. 35 à 45.

<sup>18</sup> Idem p. 40.

<sup>19</sup> *L'entretien infini XIV La voix narrative (le « il », le neutre)* p. 565.

<sup>20</sup> Idem p. 565 et suivantes.

<sup>21</sup> Idem p. 566. La suite ne peut que faire penser à la modalité imposée par Bresson à la voix de ses acteurs : « *elle (la voix narrative) peut bien emprunter la voix d'un personnage judicieusement choisi ou même créer la fonction hybride du médiateur (elle qui ruine toute médiation) elle est toujours différente de qui la profère, elle est la différence-indifférente qui altère la voix personnelle. Appelons-la (par fantaisie) spectrale, fantomatique.* ».

<sup>22</sup> Bazin *Qu'est-ce que le cinéma ?* : « *Le journal d'un curé de campagne et les stylistiques de Robert Bresson* »

mot : le rapport à Hölderlin de Blanchot, le rapport au vers et à la prose singularisé par des rapports graphiques : la ligne continue et la ligne discontinue<sup>23</sup>.

Elles sont souvent qualifiées de discours indirect libre<sup>24</sup>. L'expression n'est pas rigoureuse, il faudrait mieux parler de style indirect libre C'est justement la recherche par le récit de son sujet d'énonciation – à la fois comme sujet-support de la parole, et comme personne (personnage) incarné mais surtout comme celui qui porte la voix.

Dans l'écart de la voix au corps, le sujet porte sa voix comme si elle lui était extérieure – comme « s'il écoutait ses propres paroles rapportées par un autre pour atteindre à une littéralité de la voix, la couper de toute résonance directe et lui faire produire un discours indirect libre. »<sup>25</sup>

Si le jeu des acteurs-modèles de Bresson est devenu incompréhensible, c'est parce qu'il est souvent renvoyé au théâtre par la proximité que laisse suggérer la diction et l'énonciation. Ce que refuse Bresson parce que justement le théâtre, c'est la représentation – la ressemblance et non l'« *avoir lieu vraiment* ».

Dans l'énonciation des acteurs il y a la reprise (pas la répétition) qui cherche à nier l'inflexion pour atteindre l'énoncé.

Il y a la recherche d'un ton indifférent, d'une voix neutre : « *rien n'est plus faux dans un film que ce ton naturel du théâtre recopiant la vie et calqué sur des sentiments étudiés* »<sup>26</sup>.

Ou encore :

« *Trouver naturel qu'un geste soit fait, qu'une phrase soit dite comme ceci plutôt que comme cela est absurde, n'a pas de sens dans le cinématographe* »<sup>27</sup>.

Une telle pratique de la parole a pour horizon la possibilité d'« *une manière de retrouver l'automatisme de la vie réelle* » (pas une question de ressemblance ou de réalisme mais du « vraiment » de Blanchot) mais également de faire de l'image cinématographique une manière d'appréhender le réel défini comme « *ce qui se passe entre les choses* »<sup>28</sup>.

C'est une forme d'interstice qui rejoint la pratique du montage chez Bresson et la pratique du fragment dans l'écriture de Blanchot : *L'attente, l'oubli. L'écriture du désastre*<sup>29</sup>.

Ce qui compte c'est l'interstice entre les images ; interstice produit également par une dissociation à l'égard du sonore – un espacement qui fait que chaque image s'arrache au vide et y retombe. L'espacement, l'interstice correspondent au silence ou au blanc entre les mots.

« *Que la voix tout d'un coup soit placé là, chose parmi d'autres, n'ajoutant que l'élément de divulgation dont même une rencontre aussi simple ne semble pouvoir se passer, cette brusque apparition le surprend, et tandis qu'elle parle d'une manière presque directe, se mettant toute entière dans chaque parole et ne gardant aucune réserve pour rien dire de plus, elle a déjà gagné d'autres niveaux où elle est prête à se faire entendre ou bien s'est déjà nécessairement exprimée, remplissant dans le temps, en avant, en arrière, tout le vide, comme dans la pièce tout le silence, malgré sa faible capacité, tantôt en retrait, tantôt en dehors, toujours éloignée et toujours proche, cherchant et précisant, comme si être précise était la principale sauvegarde de cette voix* »<sup>30</sup>.

---

<sup>23</sup> Blanchot *L'entretien infini III Parler ce n'est pas voir* p. 43. Également la reprise dans *L'écriture du désastre* p. 171 à 173.

<sup>24</sup> Deleuze *L'image-temps* p. 314 à 316.

<sup>25</sup> Deleuze opus cité p. 315.

<sup>26</sup> Bresson *Notes sur le cinématographe* p. 20.

<sup>27</sup> Idem

<sup>28</sup> Arnaud *Robert Bresson* p. 17.

<sup>29</sup> Blanchot *L'écriture du désastre* p. 19 à 23 par exemple.

<sup>30</sup> Blanchot *L'attente L'oubli* p. 99

La voix s'élève indifférente à ce qui se passe sur l'écran – l'image et la voix s'écartent l'une de l'autre, s'éparpille dans leur écartement.

L'image se fragmentarise en rapport au rythme :

« *La toute puissance des rythmes.*

*N'est durable que ce qu'est pris dans des rythmes. Plier le fond à la forme et le sens aux rythmes »*<sup>31</sup>.

Le fragment est la manière de construire au sein de l'image une perception particulière du réel (ou plus exactement une part de perception d'un réel)<sup>32</sup>. La fragmentation en tant séparation est un écart de représentation ; elle permet de ne pas tomber tout d'un coup dans la pure représentation :

« *Elle est indispensable si on ne veut pas tomber dans la REPRESENTATION.*

*Voir les êtres et les choses dans leurs parties séparables. Isoler ces parties. Les rendre indépendantes afin de leur donner une nouvelle dépendance. »*<sup>33</sup>.

Le rapport à la voix, le rapport au morcellement (cette fragmentation permanente présente dans *L'écriture du désastre* par exemple), au-delà cette radicalisation des procédures - ce que Blanchot désigne par **disposition** dans l'annexe II de *L'espace littéraire*, c'est une manière d'être en approche, en espacement du réel.

Une manière aussi de le configurer – d'arriver à en donner une image- en reprenant sa perception.

C'est ce travail d'épure qui fait nœud.

L'**épure** est une représentation d'un objet pour pouvoir le réaliser. L'épure n'est pas un plan, pas plus un modèle. C'est l'extraction des lignes de force d'une structure dans le plan de la représentation dessinée

L'épure est un devenir possible pour une représentation, ce n'est pas encore une image ou déjà ce n'est pas encore une image, pas même une image mentale<sup>34</sup>.

C'est un dispositif de perception, une manière d'envisager le réel. L'épure est une manière de travailler la perception pour en extraire les caractéristiques. Travailler non pas à simplifier – mais à développer les lignes de forces caractéristiques et révélatrices de la structure.

Pour l'image et le récit, en somme faire en sorte que surgisse la trame, l'armature qui va le rendre possible.

C'est produire la, une, disposition propre à saisir-ressaisir la perception :

Capter ou capter le réel - « *ne capturer que le réel* » dit Bresson, « *rompre l'unité du perçu et du déjà connu qui fait la perception* »<sup>35</sup>. Ce déjà connu c'est ce qui fait que toute image est déjà prise dans une autre relation au réel.

Il faut l'abstraire. En ce sens épurer, ce n'est pas simplifier, c'est établir une distance (tirer hors). Il faut retirer la perception du perçu parce que le perçu est de l'ordre d'une expérience du vécu<sup>36</sup> – ainsi dans *Au Moment voulu* » lorsqu'il s'agit de Judith :

---

<sup>31</sup> Bresson *Notes sur le cinématographe* p. 69

<sup>32</sup> Idem p. 93

<sup>33</sup> Idem p. 94

<sup>34</sup> C'est le point d'écart de la pensée de Blanchot au texte sartrien sur l'image qui ne peut effectivement se donner dans la textualité de l'image, dans sa texture alors qu'il y a pour Blanchot un problème de tessiture propre à l'image.

<sup>35</sup> Bresson *Notes sur le cinématographe*.

« Elle était là, comme une sorte d'image, rendue présente par le cours des choses et la bonne volonté de l'ordre quotidien<sup>37</sup>. »

Épurer la perception, c'est produire ou rendre possible l'apparition d'une image sans contexte : une image épurée de la force de la réalité.

L'épuration n'est pas l'élimination, loin s'en faut, il faut comprendre le terme comme le travail qui consiste à chercher dans la réalité, comprise comme étoffement du réel (couches successives des niveaux de représentations) les lignes de force, voire la ligne de force de surgissements des êtres, des choses et de fait des situations.

Épurer, ce n'est donc pas simplifier la perception, c'est assumer l'indicibilité du réel et s'apercevoir justement qu'il ne s'aperçoit que dans la fragmentation de la réalité et le dégagement de ces fragments sans nécessairement en rechercher des lignes de continuité mais plutôt des lignes de fuite<sup>38</sup>.

C'est le fait que le récit rend indistinct toute perception actuelle, rend « imperceptible » toute détermination chronologique précise sans les esquiver – pas pour produire une histoire éternelle, celle qui se rejouerait à la Orson Welles. Plutôt pour constituer la découverte d'un temps singulier qui est le temps de l'épreuve de la perception, celui où elle se détermine dans l'expérience.

Les films de Bresson ne commencent jamais que par une présence, comme *Au Moment Voulu*, *Après coup* : non que l'action soit déjà entamée mais elle est déjà singularisée. En ce sens il n'y a pas de commencement mais un temps suspendu, un temps de suspension<sup>39</sup>.

Il n'est pas innocent que Bresson introduise ses films par le générique et qu'ils s'articulent sur une énonciation. Ils se clôturent, pour le *Journal d'un curé de campagne* et *Pickpocket* par un fondu au noir avec musique qui ne dit rien de ce qui s'ensuit.

Le temps n'est de fait pas vraiment suspendu, il est en suspension par rapport à ce qui se passe et non ce qui passe.

C'est le montage chez Bresson qui produit des contrepoints par exemple tout au long de *Pickpocket*.

La fragmentation produit des écartements, des espacements qui se configurent dans l'après-coup. Le faux raccord devient alors un outil de suspension du temps, l'instant se constitue en moment. Le renvoi à un contenu devient impossible sans l'existence d'un dehors de l'image. L'image se soutient de la séquence mais d'une séquence en attente d'une autre, au-delà d'elle, dans l'après de l'image. L'image ne vaut que par son vacillement<sup>40</sup>. Le morcellement, le

---

<sup>36</sup> Dans l'esthétique, il faudrait reprendre l'interprétation à partir de Klee et de Kandinsky sur le sens de l'abstraction. Du côté de Klee, toutefois, le *Credo du créateur* est un texte qui présente, en son cœur, une forme d'interpellation du récit sous forme cartographique. La formulation inaugurale même du texte de Klee (malgré sa distorsion deleuzienne) est révélatrice d'une perspective de l'abstraction comme schématisation. Les liens entre schématisation et épuration donneront l'occasion d'un autre travail. Sur l'abstraction chez Bresson cf. Deleuze *L'image-mouvement* p. 160 et suivantes.

Sur Bresson et la peinture cf. Huyghe *Le différend esthétique* p. 149 à 157 et *Du commun* p. 90 à 102 et 115 à 118.

La distorsion deleuzienne se joue d'ailleurs à un double niveau : reprise de l'exemple sartrien du visage et du sourire qui est production d'une détermination de lignes qui produisent en incidence des percepts au-delà, en deçà des perceptions.

Dans ce cadre, Deleuze et Guattari *Qu'est-ce que la philosophie ?* p.154 à 188

<sup>37</sup> Blanchot *Au moment voulu* p. 31

<sup>38</sup> C'est un thème du rapport à l'art chez Deleuze par exemple.

<sup>39</sup> Ce temps suspendu correspond au moment étrange du concept dans *L'écriture du Désastre*. Cf. p. 53 : le passage sur la patience du concept « sans commencement ».

<sup>40</sup> Sur ce point Deleuze *L'image-temps* p. 232 à 236.

fragment produit une dispersion du récit (au risque du pittoresque parfois dans *Au hasard Balthazar* par exemple) et travaille à « un espacement qui fait que chaque image s'arrache au vide et y retombe »<sup>41</sup>. Il y a comme un effondrement qui est également une soustraction de l'image à la séquence – ce mouvement de l'image où la chose « s'est effondrée dans son image »<sup>42</sup>.

Le contrepoint, c'est le renvoi d'une séquence à une autre. La séquence initiale du vol sur le champ de course est reprise en finale : du vol réussi au vol échec. Les rencontres avec Jeanne ne se font (ne semblent pouvoir se faire) que dans des espaces quelconques : cage d'escalier, seuil, couloir, terrasse...qui se renvoient l'un à l'autre, se développent l'un à l'égard jusqu'à provoquer deux spatialisations particulières déroutantes : la scène de la chambre lors de la mort de la mère et la scène du retour de Londres.

Le contrepoint, c'est la reprise d'une identité de perception, d'un contenu de perception qui varie insensiblement.

Le contrepoint ou le montage par intervalle ou à distance – il s'agit alors de monter le film non comme une succession continue ou discontinue d'image mais de « *composer et monter la bande image comme de la musique* »<sup>43</sup>.

Ce type de montage à distance implique l'idée d'une « *représentation absente qui peut être encore plus forte. La possibilité qu'une image non réelle apparaisse, c'est ce qui fait le mystère du montage à distance.* »<sup>44</sup>.

D'où l'importance du rythme et dans le rythme de la reprise parce qu'elle permet de faire varier le même.

Plus exactement, pour Bresson, c'est la fixité reprise (par exemple le même cadre fragmentaire de chambre dans *Pickpocket*) du perçu dans l'image qui permet de prendre conscience, de rendre compte de la perception. Le cadre, le plan cherchent toujours et trouvent immanquablement leurs bornes. Il y a une « *assujettissement du visible à des coordonnées morcelées* »<sup>45</sup>.

Les personnages de Bresson eux-mêmes semblent fixes, ils sont des uniformes<sup>46</sup> : costume fripé du pickpocket (Michel) ; soutane du curé de campagne ; chemise déchirée et ensanglantée de Fontaine... À chaque apparition, le personnage semble apparaître tel qu'en lui-même, il semble être étrangement en absence du temps, dans une présence du présent qui effectivement peut le faire être modèle.

Ils ont une présence dans le présent de leur apparition. Cette apparition n'est pas un pur apparaître, c'est également un surgissement et ils apparaissent de fait dans une singularité déconcertante qui les fait à nul autre pareil. Ils ont « *ceci en commun qu'ils proviennent d'eux-mêmes* »<sup>47</sup>.

Rien ne semble véritablement changer. C'est la « *plénitude trompeuse qu'institue l'évidence*

---

<sup>41</sup> Idem p. 234.

<sup>42</sup> Blanchot *L'espace littéraire* p. 343.

<sup>43</sup> Niney *L'épreuve du réel à l'écran* p. 51

<sup>44</sup> Niney opus cité p. 51.

<sup>45</sup> Arnaud opus cité p. 25.

<sup>46</sup> Bresson opus cité p. 78 : « *Donner plus de ressemblance afin d'obtenir plus de différence.*

*L'uniforme et l'unité de vie font plus ressortir la nature et le caractère des soldats. Dans le garde-à-vous, l'immobilité de tous fait apparaître les signes particuliers de chacun.* ».

<sup>47</sup> Arnaud opus cité p. 92.

*première de l'image* »<sup>48</sup>.

Le réalisme n'est pas celui de la description, de la ressemblance, de l'inscription dans un monde, ce n'est pas la réalité, au-delà c'est le même que dans l'expression du : « c'est réel ».<sup>49</sup> C'est l'idée d'une « *compression du réel* » qui produit « *le sentiment du réel, au sens rétrospectif, d'un ça a eu lieu* »<sup>50</sup>.

Ce **même** qui se constitue aussi dans les modalités de reprise dans les récits tenus de Blanchot parce que ce qui importe n'est pas l'intrigue mais la trame (ce terme à la fois si littéraire pour désigner une architecture du récit, une cartographie et si iconique pour parler de la matière de l'image comme ce qui la sous-tend).

*Au Moment Voulu*<sup>51</sup>, par exemple, se joue dans la reprise :

« *Terribles sont les choses, quand elles émergent hors d'elles-mêmes, dans une ressemblance où elles n'ont ni temps pour se corrompre ni origine pour se trouver et, où éternellement leurs semblables, ce n'est pas elles qu'elles affirment, mais, par-delà le sombre flux et reflux de la répétition, la puissance absolue de cette ressemblance qui n'est celle de personne et qui n'a pas de nom et pas de figure...* »

Ce qui se joue, c'est ce que Lyotard dans le *Différend* exprime par la différence entre ce qui arrive (le quid) et le fait que quelque chose arrive (quod)<sup>52</sup>.

Ce qui fait que quelque chose arrive, que quelque chose dans la perception diffère n'est pas qu'il puisse advenir à l'image mais bien qu'il rend incertain, improbable l'advenue de l'image et qu'il faille le contraindre à advenir. Dans cette fixité, image à cadre et plan fixe, il y a une immobilité de l'écriture comme idée fixe.

D'où le surgissement parfois de l'écrit comme image d'un autre type : les plans sur les cahiers dans le *Journal* ou *Pickpocket*.

Rapport à une fixité du temps qui rejoint celle dont Blanchot parle à propos du beau et de l'art<sup>53</sup> qu'il refuse de qualifier d'éternité mais plutôt d'absence de temps (il est remarquable

---

<sup>48</sup> Arnaud Robert Bresson p. 16.

<sup>49</sup> Ou pour reprendre l'expression de Ph. Arnaud « *le réel travaille dans une déhiscence de la réalité perceptible* » (opus cité p. 18).

<sup>50</sup> Arnaud opus cité p. 11.

<sup>51</sup> Blanchot *Au Moment Voulu* p. 160-161.

<sup>52</sup> Lyotard *Le différend* Paris Les éditions de Minuit 1983.

<sup>53</sup> Blanchot *Le musée, l'art et le temps* in *L'amitié* : « *L'idéal du beau n'est que la mise en œuvre théorique de cette situation exceptionnelle. Par la suite, on a pensé : cette figure durera éternellement si elle est belle ; mais c'est qu'on avait d'abord pressenti que, belle ou non, elle ne passait pas ou aussi bien qu'elle avait toujours déjà passé. Bien entendu, la valeur attribuée à cet éternel présent de la figure (l'immortalité artistique) dépend, elle, des temps et des histoires. (...) Comment nommer ce temps ? Il n'importe peut-être. L'appeler éternité est consolant mais trompeur (...) mais l'absence de temps ne signifie ici que l'absence du monde dans lequel nous agissons et travaillons (...) L'absence de temps que désignerait l'art fait seulement allusion à ce pouvoir que nous avons de mettre fin au monde, de nous tenir avant ou après le monde.* » p. 42 et 43.

L'appréhension de l'éternité rejoint une reprise du concept sartrien de situation.

que l'exemple du sourire de la statue soit repris par celui du sourire de la peinture par Deleuze et Guattari<sup>54</sup>) parce qu'elle implique une répétition, une reprise...

Une image épurée donc, une image épurée est une image fixe, une image parfois fixée<sup>55</sup> – une image qui cherche dans son épuisement par épuration à devenir frissonnante, qui est dans le perpétuel émoi du passage de l'improbable au probable. Ce pourrait être ainsi une forme d'idée fixe.

Une image qui s'évertue à sortir d'elle-même par son évidement, le vide d'une image fixée, c'est, sommairement dit, son cadre. Lorsque le cadre se vide du sujet compris comme prétexte pour partir à la recherche de son sujet<sup>56</sup>.

La caméra de Bresson cherche l'en-dehors de l'image<sup>57</sup> – un cadre certes, du type de celui qui se manifeste au commencement de *L'Argent*. Le vide du cadre n'est pas purement photographique, le film s'ouvre sur l'événement qui se joue dans le magasin de photographie. Un magasin de photographie, ce n'est pas le lieu ni d'un stockage de l'image, ni de son instauration, établissement ou création, c'est le lieu d'un vide en attente d'image. Le faux billet n'est que le prétexte à l'achat d'un cadre sans image, d'un cadre vide en attente de l'image qui viendra le remplir. C'est ce qu'esquisse tout le film, ce remplissage improbable d'un cadre où l'histoire d'Yvon n'est finalement que l'impossible de l'apparition. Et de fait, alors, il n'est pas anodin *métaphoriquement* que tout aboutisse à une image mortuaire, à une mise à mort de l'image.

Une image qui épure donc la perception parce qu'elle abandonne le sujet à une perception sans substrat, sans support, elle travaille à ce qui se passe à la périphérie de l'action, à ce qui se passe entre les choses<sup>58</sup>.

L'épuration conduit à casser l'*analogon* de l'image en produisant des trous dans ses déterminations (espace-temps) pour que puisse surgir en elle une indétermination qui va déterminer des variations d'images, la rendre plurielle.

---

<sup>54</sup> Deleuze et Guattari *Qu'est ce que la philosophie ?* : « *Le jeune homme sourira sur la toile autant que celle-ci durera (...) les sensations comme percepts ne sont pas encore des perceptions qui renverraient à un objet (référence) : si elles ressemblent à quelque chose, c'est d'une ressemblance produite par leurs propres moyens, et le sourire sur la toile est seulement fait de traits, d'ombre et de lumière.* » p. 154 et 155.

Ce passage semble le souvenir de ce qui traverse le texte de Blanchot sur Malraux (*Le Musée, l'Art et le Temps*) : « *Il est fort probable qu'il n'ignore pas que les éclats de pierre taillée sont aussi émouvants et portent autant de signification humaine que l'Hermès souriant de Praxitèle.* » Op. cité p. 41. Ou encore : « *Les commentateurs nous le disent : l'Hermès de Praxitèle sourit du fond de son mystère, et ce sourire exprime son indifférence au temps, le mystère de sa liberté à l'égard du temps ...* » Idem p. 43.

<sup>55</sup> « *L'image fixe est sans repos, en ce sens surtout qu'elle ne pose, n'établit rien. Sa fixité comme celle de la dépouille, est la disposition de ce qui demeure parce que le lieu lui manque (l'idée fixe n'est pas un point de départ, une position d'où l'on pourrait s'éloigner et progresser, elle n'est pas commencement mais recommencement).* » Blanchot *L'espace littéraire* p. 348.

<sup>56</sup> L'image figée et l'image frissonnante sont deux conceptualisations construites à partir de la lecture Deleuze sur Samuel Beckett. Cf. Deleuze *L'épuisé* p. 73, 96, 98-99, et 102. L'image frissonnante s'articule sur le rapport de la voix et de l'image « *et quand l'image se dissipe, on croirait entendre une voix...* ».

<sup>57</sup> « *Au lieu que l'image soit conçue comme sa propre complétude, chez Bresson, elle témoigne de ce qui n'est pas figurable. Ce jeu avec les limites même de la machine, cette science intuitive du dehors – et ce dehors n'est pas confondu avec ce qu'on appelle habituellement le hors-champ-, ces sorties hors des évidences immédiates du visible...* » Arnaud opus cité p. 14.

<sup>58</sup> Arnaud p. 10 à 26.

- Arnaud Philippe *Robert Bresson* Paris Cahiers du cinéma 2003
- Bazin André *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris Cerf 1975
- Blanchot Maurice *L'amitié* Paris Gallimard NRF 1971  
*L'espace littéraire* Paris Gallimard « Folio essais » 2005  
*L'entretien infini* Paris Gallimard NRF 1969  
*L'écriture du désastre* Paris Gallimard NRF 1980  
*L'attente L'oubli* Paris Gallimard « L'imaginaire » 2000  
*Au moment voulu* Paris Gallimard « L'imaginaire » 1979
- Bresson Robert *Notes sur le cinématographe* Paris Gallimard « Folio » 2000  
*Un condamné à mort s'est échappé – le vent souffle où il veut* 1956  
*Pickpocket – Incertitude* 1959  
*Au hasard Balthazar* 1966  
*Mouchette* 1967  
*L'argent* 1983
- Deleuze Gilles *L'image mouvement* Paris Les éditions de Minuit 1983  
*L'image temps – Cinéma 2* Paris Les éditions de Minuit 1985  
*L'épuisé* in Beckett Samuel *Quad et autres pièces pour la télévision*. Paris Les éditions de Minuit 1992
- Deleuze Gilles, Guattari Félix *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris Les éditions de Minuit 1991
- Huyghe Pierre-Damien *Du commun. Philosophie pour la peinture et le cinéma* Paris Circé 2002  
*Le différend esthétique* Paris Circé 2004
- Lévinas Emmanuel *De l'existence à l'existant* Paris Vrin 2004
- Liotard Jean-François *Le différend* Paris Les éditions de Minuit 1983
- Mallarmé Stéphane *Igitur, Divagations, Un coup de dés* Paris NRF Poésie Gallimard 1976
- Niney François *L'épreuve du réel à l'écran – essai sur le principe de réalité documentaire* Bruxelles De Boeck « Arts et cinéma » 2002
- Pascal Blaise *Œuvres complètes* Paris NRF Gallimard « La Pléiade » 1954.
- Sartre Jean-Paul *L'imagination* Paris PUF « Quadrige » 2003  
*L'imaginaire* Paris Gallimard « Folio essais » 1986