Anna Caterina Dalmasso

ANATOMIE D'UN CORPS UTOPIQUE
Machines à la première personne

L'esthétique deleuzienne se construit en réaction à l'hégémonie de la phénoménologie dans le débat philosophique et culturel français de l'après-guerre : il faut libérer la sensation de la marque de la subjectivité et, pour le philosophe, le centre catalyseur d'un tel résidu métaphysique se condense dans la figure du corps. C'est dans la mobilisation, le démembrement et la re-fonctionnalisation de ce corps, dernier sédiment de la substance, ultime avatar de l'*hypokeimenon*, faisant obstacle au renouveau de la philosophie, que Deleuze et Guattari mettront en pratique leur schizophrénie philosophique, afin de faire délirer ce corps, le transformant en un « corps sans organes ».

Durant les mêmes années au cours desquelles s'élaborent les concepts de *Mille Plateaux*, une telle dialectique résonne dans la réflexion que Deleuze dessine autour du cinéma, recueillie dans *L'Image-mouvement* et *L'Image-temps*[1]. En particulier, dans son analyse du cinéma moderne, le philosophe esquisse une opposition entre cinéma – physique – du corps et cinéma – intellectuel – du cerveau. Une telle dichotomie apparaît singulière et semble en quelque

* Cette contribution est issue des recherches développées au sein du projet « AN-ICON An-Iconology. History, Theory, and Practices », financé par le Conseil Européen de la Recherche (ERC) dans le cadre du programme de recherche et d'innovation Horizon 2020 de l'Union Européenne (convention de subvention n° 834033 AN-ICON), au sein du Département de Philosophie « Piero Martinetti » de l'Université de Milan, lauréat en tant que « Département d'Excellence 2023-2027 » par le Ministère de l'Université et de la Recherche (Italie).

1 Cf. G. Deleuze, *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1983 (désormais IM) et *id.*, *Cinéma 2. L'Image-temps*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1985 (désormais IT).

sorte jurer par rapport au paysage des catégories cinématographiques deleuziennes.

Le fait même d'opposer le corps au cerveau demeure philosophiquement tout du moins problématique. Qu'est-ce que cela signifie, au juste, que le cinéma nous « donne un corps[2] » ? Je voudrais aborder cette discontinuité à partir de la manière la plus littérale dans laquelle le cinéma nous dit « donnez-moi un corps », à savoir la caméra subjective et ses remédiations, afin de chercher à dépasser la référence deleuzienne à l'image-perception et analyser le corps cinématographique en tant que corps qui apprend à nos cerveaux d'autres manières d'être corps.

Corps à l'écran, corps de l'écran

Quand on pense au corps dans le cinéma, on pense tout de suite à ceux que l'on voit apparaître à l'écran, aux corps animés par les images en mouvement et redevenus visibles. Il suffit de penser à l'effet perturbateur que l'apparition du gros plan a dû avoir sur les spectateurs du cinéma des premiers temps, ces corps soudainement découpés produisant un bouleversement perceptif. Cependant, il y a une manière toute particulière par laquelle le cinéma a inventé un moyen de nous « donner un corps », pour reprendre l'expression de Deleuze : je me réfère au corps prothétique, corps augmenté qu'est celui donné par la caméra subjective. Mais ce n'est pas à cette figure que Deleuze se réfère dans sa considération du cinéma du corps et du cinéma du cerveau dans *L'Image-temps*. Lorsqu'il parle de cinéma du corps il vise plutôt ces corps visibles qui viennent peupler l'écran, il parle d'un cinéma des « attitudes » et des « postures », si emblématique du cinéma moderne : des corps marginaux, corps qui « glissent le long du mur[3] », dont l'exemple le plus percutant est sans doute l'exhibition soutenue du corps de Delphine Seyrig dans *Jeanne Dielman* de Chantal Akerman.

---

2 Selon l'expression servant de point de départ au chapitre VIII de *L'Image-temps*. Cf. IT, pp. 246 sq.

3 *Ibid.*, pp. 254-255.

La référence à la caméra subjective se situe ailleurs dans le diptyque deleuzien et correspond à l'une des articulations de l'image-perception développées dans *L'Image-mouvement*. Deleuze y distingue une image-perception totale d'une image-perception subjective, perception proprement dite en ce qu'elle nous offre une prise « unicentrée » sur le visible[4], vue par quelqu'un de « qualifié » au sein de l'action, à savoir un personnage intra-diégétique[5]. L'analyse deleuzienne ne s'arrête pas longtemps sur cette figure en ce qu'elle a de plus spécifique, à savoir d'être la présentation d'une sensation actuelle. Il évoque l'exemple classique de *La Roue* d'Abel Gance, où le personnage dont les yeux sont blessés y voit flou (Fig. 10), mais abandonne tout de suite cette piste et la référence au « facteur sensoriel[6] », car il s'agit d'une définition trop restreinte d'image-perception. De manière très juste, Deleuze remarque qu'au cinéma la ligne de partage entre objectif et subjectif n'est jamais tout à fait stable : une fois que nous aurions aperçu une prise de vue, « qu'est-ce qui nous dit que ce que nous pensions d'abord extérieur à l'ensemble ne va pas se révéler lui appartenir[7] ? » Son but est plutôt de défaire une telle distinction et de montrer que le champ filmique bascule sans cesse entre le subjectif et l'objectif, produisant un dépassement des deux pôles[8].

4 « Du point de vue qui nous occupe pour le moment, nous allons de la perception totale objective qui se confond avec la chose à une perception subjective qui s'en distingue par simple élimination ou soustraction. C'est cette perception subjective unicentrée qu'on appelle perception proprement dite. Et c'est le premier avatar de l'image-mouvement : quand on la rapporte à un centre d'indétermination, elle devient *image-perception* » (IM, p. 94).

5 Cf. *ibid.*, p. 104.

6 *Ibidem*.

7 *Ibid.*, p. 105.

8 Cf. *ibidem* ainsi que IT, p. 15 : « Quant à la distinction du subjectif et de l'objectif, elle tend aussi à perdre de son importance, à mesure que la situation optique ou la description visuelle remplacent l'action motrice ».

Figure 10 : *La Roue* (Abel Gance, 1923)

Au cinéma, la caméra est un vecteur qui opère une métamorphose de la vision : en effet, tout en offrant à l'écran la vision du personnage et de son monde, elle impose en même temps « une autre vision dans laquelle la première se transforme et se réfléchit[9] ». La référence, ici, est à Pier Paolo Pasolini et à son application du « discours indirect libre[10] », formulé par Bakhtine, à l'image cinématographique : celle-ci ne se présente jamais dans ses simples attributs, mais constamment informée par une « conscience-caméra[11] », trans-

9 IM, p. 108.

10 P. P. Pasolini, *L'Expérience hérétique*, trad. A. Rocchi Pullberg, Paris, Payot, coll. « Traces », 1976 (1972), pp. 139 sq. Pasolini parle de « *soggettiva indiretta libera* », se référant à un plan subjectif se structurant selon le paradigme du « discours indirect libre » formulé par Bakhtine. Le genre féminin, gardé dans la traduction française et repris également par Deleuze, procède du fait que le terme *soggettiva* en italien est la forme raccourcie de *inquadratura soggettiva*, c'est-à-dire « plan subjectif ». Une traduction moins littérale pourrait donc être : « plan subjectif indirect libre ».

11 IM, p. 108.

formée « par une conscience esthétique[12] ». L'image filmique est un tel espace polymorphe dans lequel différentes instances peuvent converger.

On comprend aisément pourquoi Deleuze ne s'intéresse pas, sinon en passant, au plan subjectif au sens étroit, c'est-à-dire ce plan qui nous permettrait de voir à travers les yeux d'un personnage : la dichotomie subjectif/objectif s'ancre dans le cadre de la perception corporelle, entendue au sens phénoménologique en tant que pivot de l'expérience. En un sens, donc, on pourrait dire que c'est le corps lui-même qui dans cette analyse lui fait écran, à savoir que c'est probablement en vertu de son refus pour une telle compréhension du corps soutenue par la tradition phénoménologique, que le philosophe ne creuse pas davantage les possibilités filmiques inaugurées par la figure de la caméra subjective.

Néanmoins, le plan subjectif n'est pas valorisé non plus au sein de la réflexion phénoménologique autour du cinéma. Merleau-Ponty, que Deleuze voit dans ce champ comme le principal représentant de la phénoménologie, adresse une critique sévère vis-à-vis de ce choix esthétique dans ses écrits sur le cinéma. La tentative de montrer la vie intérieure, les vécus du personnage, en prenant appui sur le point de vue à la première personne donne lieu à un échec[13]. D'ailleurs, ce serait paradoxal de vouloir montrer à l'écran le contenu d'une perception corporelle humaine, car le champ visuel du film et celui du corps vivant sont incommensurables[14].

Sur l'examen de cet échec porte aussi le parallèle que Merleau-Ponty esquisse entre le septième art et ce que dans son célèbre essai autour du cinéma il appelle la « nouvelle psychologie », à savoir la théorie de la *Gestalt*. Ainsi, il montre que la représentation de l'esprit « de l'intérieur » au cinéma ne produit pas de résultats, tout comme n'y parvient pas l'introspection dans les recherches en psy-

12 *Ibid.*, p. 112.

13 M. Merleau-Ponty, « Le cinéma et la nouvelle psychologie » (1945) in *Sens et non-sens*, Paris, Gallimard, 1996 (1948), pp. 61-75.

14 *Id.*, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 82. À ce propos voir P. Rodrigo, « L'écart du sens », *Chiasmi International*, 2010, n° 12, pp. 71-82.

chologie[15]. Le philosophe célèbre au contraire la capacité du film à montrer les émotions humaines de l'extérieur, c'est-à-dire à *exprimer l'homme par son comportement visible*, dans la mesure où, écrit-il, « l'émotion n'est pas un fait psychique et interne, mais une variation de nos rapports avec autrui et avec le monde lisible dans notre attitude corporelle[16] ».

L'exemple que Merleau-Ponty analyse est celui de la sensation du vertige. Selon le philosophe, la caméra subjective se heurte à l'impossibilité d'en reproduire le paysage intérieur, alors que l'instabilité et le malaise d'un personnage sont mieux exprimés en les montrant du dehors : « Daquin, dans *Premier de cordée*, nous fait sentir le vertige quand il nous montre l'homme collé à son rocher et tâchant de conjurer par des gestes confus on ne sait quel bouleversement de l'espace, mais nous ne sentons pas le vertige quand, voulant reproduire le monde intérieur du héros, il photographie un paysage qui bascule et se brouille[17] ». Merleau-Ponty souligne ainsi la puissance expressive du cinéma en tant qu'art de « l'homme visible », pour reprendre la formule célèbre de Béla Balázs. Le philosophe semble privilégier l'efficacité de la caméra « objective » sur le plan subjectif[18], celle-ci étant à même de montrer le vécu du personnage non pas de son point de vue situé, mais bien par sa conduite.

Finalement, ni Merleau-Ponty ni Deleuze ne décèlent dans la caméra subjective de véritable intérêt du point de vue philosophique.

---

15 Un tel parallèle se trouve aussi dans certains passages qu'Eisenstein consacre au plan subjectif.

16 M. Merleau-Ponty, « Le cinéma et la nouvelle psychologie », *op. cit.*, p. 67.

17 *Id.*, « Cinéma et psychologie », *L'écran français*, 24 octobre 1945, n° 17, pp. 3-4. Voir aussi *id.*, « Le cinéma et la nouvelle psychologie », *op. cit.*, p. 67.

18 Dans ses écrits, Merleau-Ponty s'insère donc dans un vif débat autour du cinéma et se révèle lecteur familier avec la réflexion théorique qui se développe dans les revues de l'époque. En témoigne l'article récemment paru de Laurent Le Forestier, « Marcel Martin, étudiant en filmologie », *1895. Revue d'histoire du cinéma*, 2019, n° 89, pp. 132-157 et la reproduction des notes de cours de Merleau-Ponty « La signification au cinéma », *ibid.*, pp. 153-157. Cf. également F. Albera, « Maurice Merleau-Ponty et le cinéma », *1895. Revue d'histoire du cinéma*, 2013, n° 70, pp. 121-129.

Et pourtant, cela semble en quelque sorte une occasion ratée, car la problématique que pose la caméra subjective, en tant qu'elle se veut comme corps prothétique et augmenté, corps qui s'hybride avec une machine, aurait pu se nouer avec les instances théoriques poursuivies par les deux philosophes.

D'une part, Merleau-Ponty se limite à constater le manque d'isomorphisme entre champ visuel et champ filmique tout comme l'incapacité du cinéma à nous montrer efficacement une perspective de l'intérieur, de l'autre Deleuze semble ne pas tenir compte de cette figure en ce qu'elle implique une relation intime entre le corporel et le machinique, ainsi qu'une convergence d'identités multiples qui viennent se superposer au sens du plan. Il se concentre sur les corps qu'on voit apparaître à l'écran mais il passe sous silence le corps de l'écran lui-même. À la figure du corps, il opposera plutôt l'organe cérébral, selon le fameux mot « le cerveau, c'est l'écran[19] », prononcé lors d'un célèbre entretien aux *Cahiers du cinéma*.

Ce faisant, Merleau-Ponty autant que Deleuze négligent le potentiel qu'on dirait aujourd'hui *non humain* de cette figure filmique, possibilité d'élaborer une vision au-delà du sujet, qui touche jusqu'à certains des enjeux qui sont à la source de leurs pensées, en dépit de leurs différences profondes.

En d'autres termes, on aurait voulu qu'aussi bien Merleau-Ponty que Deleuze poursuivent leurs analyses de la caméra subjective, surtout en prenant en compte ses usages les plus extrêmes et les plus expérimentaux. On cherchera alors à examiner cette figure filmique, pour en faire le terrain d'un dialogue imaginaire entre les deux philosophes.

---

19 G. Deleuze, « Le cerveau, c'est l'écran » (1986) in *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, éd. D. Lapoujade, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2003, p. 264. Pour une discussion de l'affirmation deleuzienne voir S. de Courville, « L'écran comme modèle d'immanence » in J. Bodini et M. Carbone (dir.), *Voir selon les écrans, penser selon les écrans*, Milan, Mimésis, coll. « Images, médiums », 2016, pp. 119-133 et *id.*, « L'écran du cinéma deleuzien, cerveau sans corps ? », *Chiasmi International*, 2022, n° 24, pp. 367-380.

Les désirs impossibles du cinéma

Comme l'écrit Eric Kluitenberg, les médias imaginaires « médient des désir impossibles[20] », c'est-à-dire qu'ils interceptent un univers de fantaisies et de fantômes, de rêves et de besoins humains qui s'entremêlent avec les trajectoires du développement technologique. Cette dialectique entre l'imaginaire et la matière est particulièrement évidente dans l'articulation filmique du plan subjectif. Se greffant sur la spectacularisation du plaisir scopique qui soutient la culture visuelle de la fin du XIX^e^ siècle, les usages de la caméra subjective décèlent une véritable idée fixe, qui parcourt de manière souterraine le développement historique du médium cinématographique : le désir impossible, puisque utopique et paradoxal, d'habiter d'autres corps. En ce sens, cette figure apparaît, comme on l'a suggéré, en tant que manière la plus banale et la plus littérale dans laquelle le cinéma nous « donne un corps » : non pas un corps à regarder, mais un *corps à travers lequel regarder* ou, si l'on veut, à *mettre* tel un vêtement.

Si la théorie moderne du cinéma a abordé le plan subjectif spécialement dans une perspective sémiologique, notamment à partir d'une comparaison avec l'usage narratif de la première personne en littérature[21], les réflexions esthétiques et critiques autour du cinéma qui se développent dans les premières décennies du XX^e^ siècle envisageaient cette figure sous un angle différent.

La première occurrence du terme « subjectif », pour définir la construction filmique qui prendra plus tard ce nom, est probablement due à Jean Epstein qui l'évoque dans un article consacré au

---

20 E. Kluitenberg (dir.), *Book of Imaginary Media. Excavating the Dream of the Ultimate Communication Medium*, Amsterdam, Rotterdam, De Balie, NAi Publishers, 2006. Je traduis.

21 Les instances de la caméra subjective sont ainsi venues se superposer avec celles du point de vue et de l'énonciation au cinéma : F. Casetti, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Milan, Bompiani, 1986 ; F. Jost, *L'œil-caméra. Entre film et roman*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1987 ; A. Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris, Méridiens, Klincksieck, 1988, et *id.* (dir.), *Ce que je vois de mon ciné*, Paris, Méridiens, Klincksieck, 1988.

gros plan et à la photogénie[22]. Le théoricien et cinéaste ne se réfère pas à des solutions filmiques existantes, mais décrit plutôt une séquence imaginaire, et plus précisément une scène de danse, tournée en caméra subjective, dont il esquisse le découpage et le traitement visuel : un personnage va à la rencontre d'un autre, mais, par rapport à lui, le spectateur n'est ni « derrière, ni devant, ni à côté de lui, mais *en lui* », « regarde par ses yeux[23] ». Il ajoute un détail qui dans la culture visuelle post-numérique, nous apparaît très familier en ce qu'il évoque, de façon anachronique, l'usage des caméras GoPro ou bien la pratique de réaliser des selfies à l'aide d'une perche : « je vois sa main se tendre de dessous moi comme si c'était la mienne propre[24] ». La convergence imaginée entre le corps de la caméra et le corps du personnage et du spectateur est telle qu'Epstein suggère de manière paradoxale que même les interruptions de film opaques viennent imiter jusqu'à nos clignements de paupières[25].

Mais jusqu'à quel point le corps du spectateur peut-il devenir solidaire du corps du film, produisant une coïncidence perceptive ? Le cinéma peut-il réaliser cette fusion ou la coïncidence de l'œil et de la machine est-elle destinée à rester un concept limitatif ? Et si cette possibilité esthétique est spécifiquement filmique, le cinéma doit-il adhérer à une telle construction visuelle pour s'exprimer pleinement ?

Si Epstein invite à réaliser des séquences qui intègrent le point de vue des personnages, d'autres critiques envisagent la caméra subjective telle une idée régulatrice du cinéma[26]. Dans un article

22 Cf. J. Epstein, « Grossissement », *Bonjour Cinéma*, Paris, Éditions de la sirène, 1921, pp. 93-108.

23 *Ibid.*, p. 98 (je souligne).

24 *Ibidem*.

25 Cf. *ibidem*. En décrivant l'alternance de plans « objectifs » et « subjectifs », Epstein semble conscient d'avoir introduit un couple de termes problématique et accompagne ses affirmations d'une prétérition, afin d'en atténuer les implications conceptuelles.

26 Cf. P. Porte, « Une loi du cinéma », *Cinéa-ciné pour tous*, 1er mars 1924, n° 8, pp. 8-9 et la suite dans le n° 9, 15 mars 1924, pp. 11-12.

en deux parties publié dans la revue *Cinéa-Ciné pour tous*[27], le critique Pierre Porte y voit une norme esthétique essentielle à laquelle les cinéastes doivent se conformer, véritable « loi du cinéma[28] ». Il considère la caméra subjective comme une règle esthétique essentielle, émanation de l'idée d'un « cinéma pur » inaugurée par Louis Delluc : « Le cinéaste doit […] faire vivre le spectateur en communion intime avec les personnages. *Il ne doit pas regarder leurs actes comme s'il en était un simple témoin ; il doit les regarder comme s'il était dans ces personnages mêmes, comme s'il vivait leur vie*[29] ».

Pour Porte, ce qui caractérise le cinéma, son unicité et sa spécificité, c'est sa capacité à nous faire vivre « *dans* les personnages », à « voir ce qu['ils] voient » et donc à être en « communion absolue » avec eux[30], une possibilité qui demeure inaccessible à d'autres formes d'art. C'est uniquement par la caméra subjective, capable d'« étaler sur l'écran le contenu [du] regard[31] », que peuvent s'exprimer les véritables possibilités esthétiques, intrinsèquement cinématographiques, qu'aucun cinéaste n'a encore su exploiter de manière suffisamment aboutie.

De ce fait, « tout doit être mis en œuvre pour mettre le spectateur à la place même des personnages[32] ». C'est sous la plume de Porte qu'on voit se dessiner pour la première fois l'idée d'un film entièrement bâti « sur un continuel récit subjectif » : « Je rêve ainsi d'un film où le principal personnage ne serait jamais visible, étant

27 Cf. B. Quattrone, « Regards sur *Cinéa-Ciné pour tous* (1923-1932) », *1895. Revue d'histoire du cinéma*, 1993, n° 15, pp. 31-54.

28 P. Porte, « Une loi du cinéma », *art. cit.*

29 *Ibid.*, p. 8.

30 Cf. *ibidem*.

31 P. Porte, « Le cinéma art objectif ou subjectif ? », *Cinéa-Ciné pour tous*, 15 septembre 1926, n° 69, p. 25. L'expression est attribuée par Porte à Jules Romains qui l'emploierait dans son roman *Donogoo-Tonka ou les miracles de la science, conte cinématographique*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1920.

32 P. Porte, « Une loi du cinéma », *art. cit.*, p. 8.

toujours vivant derrière l'appareil et sa vie étant sans cesse par ses yeux mêmes vue sur l'écran[33] ».

Mais le rêve d'habiter d'autres corps ne se limite pas à coïncider avec la perception d'un individu, d'un *alter ego* cinématographique, il semble vouloir inclure le point de vue d'êtres non humains : « un de nos célèbres cinéastes […] s'amuse même à soutenir qu'il pense à un tel film qui serait la vision d'un chien[34] !… » La fascination pour l'idée d'être dépossédé de son propre corps et d'entrer dans celui d'un autre s'exerce particulièrement à l'égard d'un point de vue non humain et même d'une entité inorganique. On peut songer à l'exemple célèbre de la locomotive dans *La Roue* de Gance, qu'on a vu déjà évoqué par Deleuze. Le point de vue de Sisif dans la course de Norma dans ce film nous permet en même temps d'assumer le point de vue d'un objet inorganique, celui de la machine, condensé dans l'analogie entre le train et le dispositif cinématographique[35] : « nous avons vécu *dans l'intérieur* de la machine. Nous étions avec Sisif, nous voyions ce qu'il voyait […] Et nous étions aussi la machine elle-même […] ; nous étions en l'âme de la machine[36]… ».

Le cinéma se précise ainsi en tant que machine nous permettant d'entrer dans d'autres corps, à l'intérieur de l'humain, et vivre leur vie, mais aussi à même de dévoiler à notre sensibilité le mode d'existence d'un corps inhumain et mécanique[37]. Comment est-ce

---

33 *Id.*, « Le cinéma art objectif ou subjectif ? », *Cinéa-Ciné pour tous*, 15 septembre 1926, n° 69, p. 26.

34 *Ibidem*. Un témoignage correspondant se trouve dans un article de Chris Marker (« L'imparfait du subjectif », *Esprit*, septembre 1948, pp. 387-391), qui se réfère au réalisateur bolivien Alan Rodriguez de Berton, néanmoins je n'ai pas trouvé trace de ce film.

35 Cf. W. Schivelbusch, « Railroad space and railroad time », *New German Critique*, 1978, n° 14, pp. 31-40, repris dans *id.*, *Histoire des voyages en train*, trad. J.-F. Boutout, Paris, Le Promeneur, 1990 (1977), pp. 39-50 ; C. Blümlinger, « Lumière, the Train and the Avant-Garde » in W. Strauven (dir.), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam, Amsterdam University Press, coll. « Film Culture in Transition », 2006, pp. 245-264.

36 P. Porte, « Une loi du cinéma », *art. cit.*, pp. 8-9.

37 En ce sens, une autre anecdote récurrente, presque une légende chez les commentateurs de l'époque, est celle de la célèbre scène du *Napoléon*

qu'on peut réaliser une telle *cinégraphie subjective* ? Un autre critique de *Cinéa-Ciné*, Acos Manaras[38], soutient l'hybridation progressive entre le corps humain et le dispositif cinématographique : tout comme la machine devra chercher à s'*humaniser*[39], le corps humain sera étendu, augmenté par les formes perceptives proprement filmiques – le ralenti, l'accéléré, le grossissement, etc. – pour devenir un « surhomme[40] », dans lequel les capacités perceptives humaines et spécifiquement cinématographiques seront conjuguées. Partant, l'avènement du cinéma subjectif envisage la réalisation d'une véritable « innervation[41] » réciproque entre être humain et machine, destinés à fusionner dans un « homme-machine[42] ».

Et pourtant, un tel rêve, remarquent les théoriciens des années 1920, un tel désir utopique, peine à se concrétiser dans les productions filmiques. Ce n'est qu'avec l'avènement du parlant que l'histoire du cinéma poursuit véritablement les obsessions de l'*œil-caméra* ainsi compris. L'usage de la voix off, offrant une entrée immédiate dans le vécu intérieur des personnages, s'approprie les aspirations que nous avons décrites. Des films dont le récit est fait à la première personne du singulier prolifèrent notamment à Hollywood, anticipées par les expérimentations radiophoniques d'Orson Welles qui, en 1938, réalise l'émission d'adaptations d'œuvres littéraires *First Person Singular*.

---

d'Abel Gance (1927), où la caméra aurait été emmaillottée pour la protéger puis lancée afin de donner au spectateur le sentiment d'occuper le point de vue d'une boule de neige.

38 Rares sont les informations concernant cet auteur. Entre le 5 décembre 1927 et le 1er janvier 1930, il publie dans *Cinéa-Ciné* une série d'articles, très consonants avec les thématiques abordées par Porte et dans une fenêtre temporelle pendant laquelle Porte semble temporairement interrompre sa collaboration avec la revue, toutefois on n'a pas trouvé de motifs ou bien d'indices qui confortent l'hypothèse qu'il s'agisse d'un pseudonyme de ce dernier.

39 Cf. A. Manaras, « La mesure en cinégraphie », *Cinéa-Ciné pour tous*, 15 Septembre 1928, n° 117, p. 10.

40 *Ibidem*.

41 On emprunte une telle notion à Georg Simmel ainsi qu'à Walter Benjamin.

42 A. Manaras, « Du cinéma subjectif (suite) », *Cinéa-Ciné pour tous*, 1er février 1928, n° 126, p. 12.

Au bout de quelques années l'idée de « bâtir un film sur un continuel récit subjectif », animant les projets de cinéastes et réalisateurs de l'époque, celle que Mitry définit comme une absolutisation de la caméra subjective[43], trouve enfin sa concrétisation. L'exemple sans aucun doute le plus célèbre est celui du film de Robert Montgomery de 1947 *La Dame du lac* (Fig. 11), adaptation du roman homonyme de Raymond Chandler, tourné presque entièrement en caméra subjective, le héros n'apparaissant en caméra objective que pour s'adresser directement au public ou lorsqu'il y a un miroir dans la pièce. Il s'agit d'un cas paradigmatique, en cela que, en dépit de ses intentions déclarées, la stratégie esthétique implémentée ne donne pas lieu à l'identification souhaitée. Au contraire, sans que le personnage soit d'abord montré à l'écran, comme le requiert la structure classique du plan subjectif[44], le public ne parvient pas à reconnaître que le point de vue que le plan suggère est celui du protagoniste.

Et pourtant le « truc » ne demeure pas un cas isolé : la même année Delmer Daves tourne *Les Passagers de la nuit* réalisant la première partie du film avec le même procédé – tout en faisant preuve d'un usage bien plus réussi de la caméra subjective[45]. Cette concomitance n'est pas un hasard, comme en témoigne Raymond Chandler, ayant travaillé à l'adaptation de *La Dame du lac*, qui déclare que le procédé était déjà très en vogue parmi les praticiens

43 Cf. J. Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, t. I, Paris, Éditions Universitaires, 1963, pp. 65 sq.

44 Cf. E. Branigan, « Formal Permutations of the Point-of-View Shot », *Screen*, 1975, vol. 16, n° 3), et *id.*, *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, New York, De Gruyter Mouton, 1984.

45 Cf. V. Sobchack, « The Man Who Wasn't There: The Production of Subjectivity in Delmer Daves' *Dark Passage* » in D. Chateau (dir.), *Subjectivity: Filmic Representation and the Spectator's Experience*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2011, pp. 69-83 ; D. Andrew, « André Bazin: *Dark Passage* into the Mystery of Being » in M. Pomerance (dir.), *Thinking in the Dark: Cinema, Theory, Practice*, New Brunswick, NJ, Rutgers University Press, 2015.

d'Hollywood, rêvant de « faire de la caméra un personnage[46] », chez qui la caméra subjective était devenue une vraie obsession. Du reste, on doit rappeler que la première proposition faite par Welles à la RKO en 1939 ne fut pas *Citizen Kane*, mais le scénario d'une adaptation cinématographique d'*Au cœur des ténèbres* de Joseph Conrad, à réaliser entièrement en caméra subjective[47].

La théorie du cinéma a montré à plusieurs reprises comment ces usages prolongés de la caméra subjective conduisent à l'échec et n'amènent pas à l'expression d'une subjectivité[48]. Toutefois, les cinéastes ne cesseront d'explorer les usages prolongés de la caméra subjective[49] qui persistent jusqu'à nos jours en s'hybridant avec les formes de la culture visuelle numérique[50].

---

46 R. Chandler, « Lettre 103. [16 avril 1949] », *Fenêtres sur ma solitude. Lettres II*, Paris, Bourgois, 1984, p. 205.

47 Cf. O. Welles et P. Bogdanovich, *This is Orson Welles*, éd. J. Rosenblum, New York, Harper Collins, 1992, pp. 30 sq.

48 Cf. J. Doniol-Valcroze, « Naissance du véritable ciné-œil », *La Revue du cinéma*, janvier 1947, n° 4, p. 25 ; A. Astruc, « Quand la caméra dit "Je" », *L'Écran français*, 3 juin 1947, n° 101, p. 3 ; C. Marker, « L'imparfait du subjectif », *art. cit.* ; A. Laffay, « Le cinéma "subjectif" », *Les Temps modernes,* juillet 1948, n° 34, pp. 156-162 ; J. Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, t. I, *op. cit.* ; V. Sobchack, *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, Princeton, Princeton University Press, 1991, en particulier pp. 230 sq.

49 À ce sujet, je me permets de renvoyer à mon article A. C. Dalmasso, « Le plan subjectif réversible. Sur le point de vue au cinéma à partir des écrits de Merleau-Ponty », *Studia Phaenomenologica*, vol. XVI, 2016, pp. 135-162 ; ainsi qu'à J. Hanich, « Experiencing Extended Point-of-View Shots: A Film-Phenomenological Perspective on Extreme Character Subjectivity » in M. S. Reinerth et J.-N. Thon (dir.), *Subjectivity across Media. Interdisciplinary and Transmedial Perspectives*, Londres, Routledge, 2016, pp. 137-154 ; C. Quendler, *The Camera-Eye Metaphor in Cinema*, Oxford, Taylor & Francis, 2016.

50 Cf. R. Eugeni, « Le plan à la première personne. Technologie et subjectivité dans le paysage postcinématographique » in A. Gaudreault et M. Lefebvre (dir.), *Techniques et technologies du cinéma. Modalités, usages et pratiques des dispositifs cinématographiques à travers l'histoire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2015, pp. 195-208.

Figure 11 : Making of de *La Dame du lac* (Robert Montgomery, 1947)

Parodie d'un corps

Or, qu'est-ce que c'est que de se confronter à cet autre corps qu'est celui que le film prête à un personnage, à qui je serais censée l'emprunter ? Et comment cette figure filmique pourrait-elle devenir le terrain d'un dialogue imaginaire entre Merleau-Ponty et Deleuze ? L'hypothèse que l'on a avancée est que pour des raisons différentes les deux penseurs ont raté des possibilités philosophiques, issues de cette figure filmique.

Comme on l'a évoqué en ouverture, le traitement deleuzien de l'image-perception subjective quitte tout de suite le facteur plus proprement « sensoriel » pour se concentrer sur l'expression de la conscience, autrement dit la référence au subjectif se penche sur des

images mentales, souvenirs ou fantasmes et se transforme en subjectivité de l'auteur. De ce fait, il ne prend pas en compte, à ma connaissance, les usages prolongés de la caméra subjective qu'on a évoqués plus haut, mais on peut facilement en deviner les raisons. La première concerne le *corpus* de films pris en compte par le philosophe : Deleuze se réfère à un cinéma d'auteur, non pas forcément à un cinéma dit d'art et essai, mais à des films qui peuvent être considérés comme des œuvres, des entreprises artistiques, tandis qu'une production comme *La Dame du lac* – devenu pourtant un cas fétiche pour les théoriciens de cinéma et cinéphiles, et ce, précisément en vertu de son insuccès – demeure une référence hétérogène par rapport à l'ensemble de la filmographie en question. La deuxième raison est, comme on le suggérait, philosophique : c'est la critique de Deleuze vis-à-vis de la phénoménologie, en ce qu'elle verrait dans le cinéma un « allié ambigu » précisément car ce qu'elle « érige en norme, c'est la "perception naturelle" et ses conditions », définissant l'« "ancrage" du sujet percevant dans le monde, [cet] être-au-monde [ou] ouverture au monde qui va s'exprimer dans le célèbre "toute conscience est conscience de quelque chose"[51] ». Or, par rapport à ce critère, la limite que le film impose à la perception tendrait à « supprime[r] l'ancrage du sujet autant que l'horizon du monde[52] », en étant « infidèle aux conditions de la perception[53] », comme le remarque Deleuze, c'est-à-dire en « romp[ant][54] » avec celles-ci, « le cinéma n'a[yant] nullement pour modèle la perception naturelle subjective[55] ».

C'est, en partie, la perspective théorique qui, comme on l'a vu, conduit Merleau-Ponty à se méfier de la représentation des vécus intérieurs au moyen du plan subjectif, leur préférant un cinéma « objectif », un cinéma des corps à l'écran, même si la vraie intention philosophique du penseur de la *chair*, n'est pas à rechercher dans une adhésion orthodoxe à la phénoménologie, mais bien dans la conviction que l'intérieur est accessible de l'extérieur, que ce qu'il

51 IM, p. 84.
52 *Ibidem*.
53 *Ibid.*, p. 85.
54 *Ibid.*, p. 10.
55 *Ibid.*, p. 94.

y a de plus intime et invisible chez l'être humain s'exprime à travers son comportement, ses gestes, ses mouvements – dont l'entrelacement de visible et invisible est constitutif.

Mais que se passe-t-il lorsque le film s'entête à nous montrer l'intérieur de l'intérieur, plutôt que de l'extérieur ? Qu'est-ce que ce corps que la caméra subjective nous donne à voir, sans nous le donner à voir[56] ? Comme on l'a vu, le résultat est, le plus souvent, une tentative naïve ou grotesque, ce corps que le cinéma nous donne n'est qu'un mannequin, un fantoche, irréductible à notre manière d'être corps. Et pourtant, c'est bien dans un tel échec, dans l'effort apparemment naïf de produire un analogue machinique du corps organique que se situe l'intérêt utopique de cette figure. C'est précisément parce que cet effort d'habiter un autre corps se dénonce comme un désir impossible qu'une telle figure fait résistance à notre compréhension filmique.

Dans une telle image-perception totale, l'expérience d'un excédent, d'un reste, d'un résidu, d'une résistance, découle justement de cette « greffe » mal réussie, hybridation continue et jamais réalisée d'un corps machinique sur un corps organique, en tant que vécu, situé, historiquement, culturellement et socialement déterminé, corps sexué, genré, etc. Or, avec l'absolutisation de la caméra subjective, la machine cinématographique vient pirater – ou *hacker* – la relation corps-cerveau, en me fournissant un corps que je vais *mettre* tel un costume de cosplayeur ; dans ce corps de fait inhabitable, où je ne suis jamais tout à fait à ma place, je fais expérience du seuil. La caméra subjective produit un affrontement performatif de mon corps et du corps du film, en tant que corps qui impose à mon corps organique une autre manière d'être corps.

Mais, avec cette greffe de corps machinique sur mon corps, le cinéma fait aussi la *parodie* du corps organique, et plus précisément de la possibilité d'ancrage que ce corps organique offre, tout en révélant les insuffisances d'une conception unitaire du corps, que Deleuze reproche à la phénoménologie, de la même manière dont

56 Dans cette direction se développe la phénoménologie de l'expérience filmique de Vivian Sobchack, interprétant le film en tant que sujet voyant autant qu'objet visible. Cf. V. Sobchack, *The Address of the Eye*, *op. cit*.

Judith Butler propose de comprendre la performance *drag* comme parodie de la performativité de l'identité de genre. À travers une mise en scène burlesque des attributs de genre la performance *drag* montre que le genre est lui-même *performatif*, en imitant le genre, elle révèle implicitement la structure imitative du genre et son historicité contingente[57]. La parodie de l'identité de genre devient ainsi une parodie du fait même de postuler un original donné au préalable et de la notion même d'origine ou d'original. En revanche, s'il y a identité de genre, elle serait à comprendre comme une « imitation sans original[58] », une expression sans identité préexistante, un fond sans fondement[59], par lequel se repense, ou se complexifie, une pensée de l'institution, l'original se révélant ainsi copie et même mauvaise ou fausse copie[60].

Dès lors, ce cinéma de *gimmick*, cette attraction filmique, qui prétendrait nous « donner un corps », qui ne se sert pas de la caméra subjective comme une *image-perception*, mais plutôt comme une *machine célibataire*[61], comme une production non finalisée et stérile de subjectivité, qui réalise une *dépense* énergétique, aurait pu être pour Deleuze une autre voie d'accès possible à un « corps sans organes ». C'est une invitation à une mascarade : le spectateur doit devenir ce mannequin, s'habiller de cette marionnette et entrer dans ce corps mécanique et machinique. C'est pourquoi Deleuze aurait pu aimer cette parodie d'un corps (en tant que parodie de la possibilité du cinéma de nous fournir un corps au sens organique), en cela

57 Voir à ce propos J. Butler, « Performative Acts and Gender Constitution », *Theatre Journal*, 1988, vol. 40, n° 4, pp. 519-531 ; ainsi que *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, trad. C. Kraus, Paris, La Découverte, 2006 (1990), et *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du « sexe »*, trad. C. Nordmann, Paris, Éditions Amsterdam, 2009 (1993).

58 *Id.*, *Trouble dans le genre*, *op. cit.*, p. 261.

59 Cf. *ibid.*, p. 265.

60 Cf. *ibid.*, p. 262.

61 Cf. M. Carrouges, *Les Machines célibataires*, Paris, Arcanes, 1954 ; ainsi que G. Deleuze et F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 1. L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1972, pp. 24 sq.

qu'il produit une exhibition de la *ruine du schème sensori-moteur* qui pour Deleuze est la définition même du cinéma moderne[62].

Parallèlement, le refus merleau-pontien de la caméra subjective pourrait être renversé, si l'on considère que son usage montre *a contrario*, c'est-à-dire en guise de contre-épreuve, que le corps ne coïncide jamais avec une entité physique et statique – un *Körper* –, mais est un « centre d'action virtuelle[63] », jamais simplement *en son lieu*, mais toujours mouvement *vers*, tissé de liens imaginaires. Ce corps dont on s'habille de manière multiple, résonne avec la définition que Merleau-Ponty esquisse du schéma corporel comme « creux », « être lacunaire » et « point d'insertion de corps imaginaires[64] ». En d'autres termes, cette figure offre une caractérisation du corps comme lieu utopique[65] et en tant que dispositif d'altération : dans la mesure où c'est en passant dans l'autre, c'est par la médiation de l'autre et de la technique que je suis condamnée à me comprendre, à sortir de moi-même pour me voir dans le cinéma comme dans le trouble de l'héautoscopie, lorsqu'on voit son propre corps en dehors de lui, c'est-à-dire à me voir hors de moi-même.

Ainsi la figure du plan subjectif pourrait fonctionner comme point de départ pour penser la déconstruction du subjectif au cœur du projet philosophique de Deleuze et du dernier Merleau-Ponty, en tant que ce corps cinématographique s'offre tel un corps qui apprend à nos cerveaux d'autres manières d'être corps et d'en être.

---

62 Cf. IT, p. 257.

63 M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 127.

64 *Id.*, *La Nature. Notes. Cours du Collège de France*, éd. D. Séglard, Paris, Seuil, coll. « Traces écrites », 1994, p. 346.

65 Cf. M. Foucault, *Le corps utopique – Les hétérotopies*, Paris, Lignes, 2019.