



NOS IRRATIONNELS SAUVAGES. JUSQU'OU LE CINÉMA S'ALTÈRE ET DÉLIRE-T-IL ?

Valentin DEBATISSE

Université Clermont-Auvergne – France

Résumé

Notre travail se propose de rompre avec l'idée ordinaire que l'irrationnel au cinéma est ce dehors étranger à la rationalité. Au contraire, il s'agit de montrer qu'il est toujours au cœur du plan et qu'il met en jeu le rapport du champ et de l'hors-champ autant qu'il met en crise la visibilité. L'irrationnel au cinéma est donc trouble de l'image et condition de l'image. L'irrationnel est donc à la fois 1) ce qui se trouve figuré à l'image, 2) l'énergie qui l'anime et 3) sa condition de possibilité.

Mots-clés

Irrationnel – Déraison – Labyrinthe – Expérience – Limite – Délire.

Abstract

Our work proposes to break with the ordinary idea that the irrational in cinema is the an outside foreign to rationality. On the contrary, it aims to show that it is always at the heart of the shot and that it involves the relationship between shot and off-screen area. The irrational in cinema is therefore both a disturbance of the image and the condition of the image. It is therefore at the same time 1) what is figured on the screen, 2) the energy that animates it and 3) its condition of possibility.

Keywords

Irrational – Labyrinth – Borderline-experience – Delusion.

« J'espère qu'ils m'observent... Ils vont bien voir. Ils vont voir et ils vont comprendre. Et puis ils s'exclameront : "Mais enfin, elle ne ferait pas de mal à une mouche". »

Norman Bates dans *Psychose*

« Il ne fait aucun doute qu'il existe un monde invisible. Cependant, il est permis de se demander à quelle distance il se trouve du centre-ville et jusqu'à quelle heure il est ouvert. »

Woody Allen (2012)

Comment, dans *Vertigo*, peut-on ne pas comprendre la fascination qu'exerce Madeleine sur Scottie dans le restaurant chez Ernie's alors même que ce qu'il cherche à voir en coin est une image de profil, en pleine lumière, surexposée et que Madeleine, « absence radicale, une pure projection » (Rongier, 2016, p. 8) mise en scène seulement pour son œil, finisse par le hanter au point de vouloir donner un corps à cette image fantomale ? S'il nous semble que le cinéma moderne n'a pas été qu'une révolution esthétique qui mettait seulement en jeu l'histoire des formes, c'est parce qu'il est bien davantage un bouleversement quant à la représentation politique du monde et au rapport à l'irrationnel. Là où le cinéma classique obéissait à une logique utilitaire, d'efficacité et de rentabilité dans laquelle l'irrationnel n'est nécessaire que s'il est utile, s'est opéré avec le cinéma moderne (et a fortiori le cinéma contemporain) un réel bouleversement : l'irrationnel apparaît *pour lui-même*, débarrassé de son masque utilitaire et de ses oripeaux narratifs, de sorte que le cinéma obéit désormais à une logique pathologique et se trouve frappé de déraison. La *Wilderness* n'est donc plus le lieu privilégié de l'irrationnel, ce lieu désolé où vivent les dégénérés, où sont reclus ceux dont la société ne sait que faire en raison de leur étrangeté et de leur anormalité. Désormais cristalline, la ligne qui sépare le champ et l'hors-champ devient inactive et conduit vers « un devenir hors-champ du champ » (Thoret, 2004, p. 300). De même, la distinction de nature entre la civilisation comme cadre rationnel et la *Wilderness* comprise comme un repaire de monstres s'est estompée (« lorsqu'il n'y a plus de place en enfer, les morts se promènent sur Terre » – citation extraite du film *Zombie* de George Romero – 1979 : "*When there's no more room in hell, the dead will walk again*". NT). Elle n'est plus ce dehors lointain, ce lieu invisible, l'hors-champ ou ce contre-champ catastrophique qu'il s'agissait de combattre. La *Wilderness* est donc devenue un point quelconque du champ et du monde, et l'irrationnel le milieu ambiant dans lequel se déroulent

des situations et des actions. Le monstrueux est là. Et l'irrationnel s'accroche au cadre et s'exhibe. Au point que Lynch fasse dire à l'un de ses protagonistes dans *Twin Peaks : the return* : « c'est dans notre maison maintenant ». C'est pourquoi on pourrait dire que l'irrationnel au cinéma est *ce qui se loge dans le plan*. Rejoignant ici le renversement qui s'est opéré au XX^e siècle relativement à la philosophie classique, l'irrationnel n'est plus ce qui a une autre nature que ce qui est rationnel et qui risque à tout moment d'en perturber l'ordre : il devient plutôt co-substantiel à sa nature. C'est ce lointain comme le plus proche qui fait que la pensée est dans un lien fondamental avec l'irrationnel. Aussi est-il impossible pour un film de ne pas être confronté à l'irrationnel voire *hanté* par lui.

Mais dire que l'irrationnel est ce qui se loge dans le plan ne revient pas à poser, à l'inverse, l'image au cinéma comme une forme rationnelle dont l'irrationnel ne constituerait pas le dehors. L'hypothèse est plutôt que l'irrationnel, dans toutes les étapes de la création, est trouble de l'image *et* condition de l'image. Ce qu'on appelle « l'irrationnel » au cinéma est par conséquent double. D'une part, il doit être conçu comme « un hors-champ dans le champ » (Thoret, 2004, p. 221), c'est-à-dire comme une *image dans le tapis*, une menace fantôme non encore perçue et néanmoins réelle et déjà-là (principe en ce sens fantomal qui donne corps à une image ou qui trouble sa consistance). Mais il est aussi un élément figural qui « dans l'image, vit sa vie de manière inattendue, irréductible à toute narration et toute représentation » (Aumont, 2009, p. 25), qui anime les images et qui « a le pouvoir de dramatiser » (Deleuze, 2002, p. 138) les plans cinématographiques et les pensées qu'elles suscitent. Le plan cinématographique contient alors une part de sensible excédant toute intégration complète dans les structures narratives, conceptuelles ou causales du discours.

Or, dans la mesure où une image de cinéma est cadrée, organisée, composée et se trouve être lieu de sélection, elle opère déjà une démarche de rationalisation, la question est alors de savoir ce qui résiste à celle-ci et qui excède nos capacités d'organisation rationnelle. Aussi, partant de l'idée que le cinéma est tout entier animé par des forces irrationnelles qui pèsent sur lui voire qui le constituent en propre, alors comment ne pas verser dans une vision paranoïaque qui consisterait à soupçonner que parce que l'irrationnel peut être présent à toutes les étapes de la création artistique (autant dans le scénario, le jeu d'acteurs, les « décadres » (Bonitzer, 1984, p. 79-86), il ne serait pas partout ?

Et puisque l'irrationnel au cinéma ne semble donc pas pensable autrement que comme une expérience radicale, c'est-à-dire comme une expérience

métaphysique lovée au cœur de l'esthétique (et qui l'habite) et comme une expérience esthétique qui vient déformer la matière audiovisuelle et la faire délirer, comment l'irrationnel constitue-t-il un milieu d'enfermement et de délire qui menace d'absurdité tout le monde porté à l'écran (auquel cas, le problème est de savoir comment faire avec ce qui n'a pas de sens) ? De même, comment vrille-t-il au point de contaminer l'univers filmique et de produire une série d'abominations (et alors on se demande comment ne pas verser dans l'extase et dans l'horreur) ? En somme, pourquoi dans l'expérience esthétique de l'irrationnel opérée dans l'image cinématographique, a-t-on affaire tout autant à un choc « qui force à penser » (Deleuze, 1983, p. 204) qu'à la déformation et la défiguration qu'une telle expérience lui impose ?

1. L'irrationnel comme condition de possibilité du rationnel (le dedans du dehors)

Soutenir que l'irrationnel est à l'œuvre au cinéma ne veut pas forcément dire verser dans la misologie ou dans l'anarchie. De même, dire que l'irrationnel est au cœur même du plan ne signifie pas nécessairement d'emblée qu'il se situe aux yeux de tous, au cœur du champ. Il ne faudrait pas par ailleurs penser qu'on se trouve pris dans une contradiction si on en vient à affirmer que l'irrationnel ne se trouve ni dans le champ visible, ni dans l'hors-champ invisible, que celui-ci soit entendu comme la portion spatiale strictement contiguë et continue au champ ou comme un espace hétérogène à celui de l'écran qui définit des virtualités¹. Une telle contradiction n'est qu'apparente car en réalité, l'irrationnel est tout à la fois dans le champ *et* dans l'hors-champ dans la mesure où il est la force ou le mouvement centripète nécessaire pour que soit constitué le champ cinématographique et a fortiori une image. Aussi est-il *transcendental* au sens que Paul Schrader donne à ce concept dans son essai consacré aux cinémas d'Ozu, de Dreyer et de Bresson, à savoir 1) la condition de possibilité de l'expérience (héritage de la philosophie kantienne et romantique) et 2) un style capable de conduire l'humain, l'émotion, la compréhension plus loin que ses limites afin de lui faire toucher le principe transcendant et donc infigurable, irréprésentable de l'ensemble (conception directement héritée du transcendentalisme émersonien et de la philosophie de Thoreau²). Est donc irrationnel tout ce qui va composer le milieu de l'image et la rendre possible. S'opère alors un renversement : c'est l'irrationnel qui a le primat sur la rationalité parce qu'il en est le « cadre » (Bateson). De sorte qu'il devient impossible de penser ce dehors qui ne soit en réalité au fondement même de ce qu'on perçoit. En devenant *milieu*, l'irrationnel s'est fait central.

Ordet de Dreyer est de ce point de vue un film remarquable. C'est un drame de la foi où la croyance religieuse intense, gratuite et infondée rationnellement sort victorieuse : le fou Johannès reproche aux affligés devant le cercueil d'Inger, leur manque de foi ou leur « tiédeur », et prononce le mot du Christ : « reviens à la vie ». Et Inger se lève de son cercueil. Mais cette résurrection chez Dreyer est *discrète* en un double sens ; d'une part, le spectateur ne perçoit d'abord le miracle de cette résurrection que grâce au visage plein de taches de rousseur de la petite fille qui fait l'expérience intime de la foi (son visage, d'abord crispé, inquiet, se détend avant qu'un sourire ne l'irradie depuis la bouche jusqu'aux yeux). La plongée sur le cercueil est alors signifiante dans la mesure où elle permet d'éclairer le saut existentiel de la foi et vient renforcer la lumière éclatante qui se diffuse dans l'image. La résurrection lui est ensuite figurée quand nous voyons enfin ce que la petite fille voit, à savoir le mouvement des mains d'Inger qui se délient et se délivrent (le corps s'anime), lequel atteste de sa résurrection. D'autre part, sa discrétion suppose un saut existentiel : avoir foi de manière irrationnelle. Comme le dit le livre des Éphésiens, « c'est par la grâce que vous êtes sauvés, par le moyen de la foi » (Éphésiens, 2,8). La stupeur des médecins ou l'hébétément du mari devant la réanimation puis le redressement d'Inger est alors le signe que, chez Dreyer, la grâce agit comme une puissance de vie qui ne peut être rendue visible que dans des moments de fragilité dans lesquels les certitudes rigides s'effondrent (le rationalisme médical, la croyance dogmatique du père ou encore la résignation devant la mort). En ce sens, la parole de Johannès n'est performative que dans la mesure où elle est vivante³.

Néanmoins, arrachée au monde des morts dont elle n'aurait pas dû revenir, Inger ne peut pas, à l'instar de Lazare, retrouver *totale*ment sa place dans ce bas monde. Comme si la contemplation de la lumière d'outre-tombe frappait de cécité ceux qui la contemplaient. Revenir d'entre les morts ne saurait donc se faire impunément. Gardienne d'un mystère indicible qui fait d'elle une femme dont l'expérience la déborde cognitivement et affectivement, elle est dans le plan avec son mari mais les retrouvailles ne donnent pas lieu à un retour total (les profils de visage semblent coïncider dans l'ombre sans qu'ils ne puissent se compléter en pleine lumière, le regard d'Inger est toujours tourné ailleurs, vers un hors-champ qui nous rappelle le don de Dieu et vers qui elle va désormais tourner les yeux).

Dans le film de Dreyer, « le possible a ouvert l'espace comme dimension de l'esprit (quatrième ou cinquième dimension de l'esprit) » (Deleuze, 1983, p. 165)

et permis la réalisation de ce qui était irréalisable. Le plus simple, c'est en effet de vouloir la résurrection mais le plus dur reste d'y croire. La condition de la résurrection ne peut donc être que la foi, à la condition de ne pas la faire coïncider avec une adhésion à un système théologique ou institutionnel (vision de l'orthodoxie), mais avec une suspension téléologique momentanée de la raison⁴, c'est-à-dire une croyance aveugle et vivante capable d'accueillir l'impossible. N'en demeure pas moins que cette résurrection est scandaleuse car elle débouche sur un paradoxe, à savoir qu'on demande la résurrection mais on ne l'éprouve pas soi-même ; charge à l'image de nous montrer ce qui échappe à notre intellect. L'issue consiste donc à croire, non pas à un autre monde où les âmes défuntes reposeraient en paix, mais à l'amour, à la vie. Mais surtout croire à l'impossible, à l'impensable. Car c'est dans ce dépouillement de la moraline sociale, des pratiques et des idées qui ne sont qu'addition de notre esprit que nous pourrions revenir à une foi intimement et véritablement vivante et *féconde*, *c'est-à-dire revenir à ce qui est essentiel indépendamment des obligations sociales et de ce qui est posé comme une évidence*.

D'un point de vue métaphysique se joue une autre aspiration que la seule donation de sens, à savoir le retour à l'origine et à l'immédiateté. Il s'agit de retrouver ce qui a été perdu ou dévoyé par trop de médiations. Aussi l'irrationnel est-il en ce sens une *expérience pure* si l'on entend par-là « *ce qui reste* lorsqu'on a *soustrait* à l'expérience ordinaire toutes les interventions et les additions de notre esprit » (Madelrieux, 2024, p. 56). En ce sens, hérité du transcendantalisme de Thoreau, elle est obtenue par la régression et l'élimination de toutes les médiations pratiques et sociales des expériences ordinaires. Conception qu'on retrouve dans des œuvres cinématographiques comme celle de Robert Redford où il s'agit souvent de redécouvrir avec des yeux émerveillés à la fois la splendeur d'une nature avec laquelle ils n'ont qu'un rapport lointain ou dénaturé et le caractère sublime de choses si gracieuses et exceptionnelles dans des expériences d'une rare simplicité (le frère pêcheur dont la canne virevolte avec art au-dessus des eaux et qui élève l'expérience de la pêche au rang de poésie (*Et au milieu coule une rivière*)). Ainsi seulement se noue une relation immédiate entre ce qui fait l'expérience et l'expérencé. Puisque le développement de la civilisation s'est interposé entre nous et nous-mêmes, nous et la vie véritable, il faut retrouver et retourner vers cette origine en un certain sens assombrie, vivre autrement pour pouvoir toucher le fond de la vie, car « à la fin, tout se fond en un. Et au milieu coule une rivière ».

En un tout autre sens qui suppose aussi une nouvelle manière de sentir, de penser et de vivre, ce « retour » à l'origine formulé par David Lynch ne se trouve pas dans un sentiment immédiat de communion et de grâce qui répugnerait à tout discours.⁵ Revenir pour lui n'est pas retrouver le point de départ perdu et donner à voir avec une nostalgie enthousiaste un passé qu'on aurait quitté, ni revenir à l'origine (« *Laura is the One* » comme nous l'apprend la femme à la bûche dans l'épisode-pilote de la série *Twin Peaks*). Revenir à Twin Peaks ne pouvait plus dire « retrouver le bon vieux Twin Peaks d'antan ». Revenir pour lui, c'est toujours s'éveiller, c'est-à-dire plonger. Quelque secret est dissimulé en profondeur, tel un motif dans le tapis et cela constitue un crime parfait sur lequel il faut lever le voile. Aussi le cinéma lynchéen est-il à la fois une archéologie du mal et une divine tragédie comprises comme une catabase dont il faut faire l'épreuve jusqu'à son terme pour espérer pêcher « les gros poissons [...] immenses et abstraits » enfouis dans « l'océan des Idées » (Lynch, 2008, p. 11), c'est-à-dire la lumière. D'où un cinéma labyrinthique et des films-rêves éveillés destinés à perdre son spectateur. Mais aussi la nécessité d'arpenter les autoroutes perdues et les rubans de Möbius sans parvenir à déchiffrer les signes énigmatiques et les chaosmos audiovisuels dans lesquels « le Temps est hors de ses gonds » (*Hamlet*, I, 5). En inventant un spectateur actif à qui il donne l'exigence de se faire exégète, Lynch demande au spectateur de ses films de chercher les clés et de passer et de repasser par les cases d'un grand jeu pour atteindre cette traversée des illusions et des apparences pour atteindre l'éveil.

2. L'irrationnel comme débord hors de la raison (le dehors comme doublure du dedans)

Dire que l'irrationnel au cinéma n'est donc pas le Tout Autre localisé de manière privilégiée dans l'hors-champ revient à formuler une double assertion qui pourrait a priori sembler contradictoire. D'un côté qu'il est impossible de distinguer ce qui est rationnel de ce qui ne l'a jamais été (radicalement étranger à la raison) ou qui ne l'est plus (le rationnel fêlé, en décomposition pour qui il est impossible de discerner le bien du mal). « *Image-cristal* » (Deleuze, 1985, p. 92-129) autant que *milieu cristallin*. Mais d'un autre, qu'il est nécessaire pour l'irrationnel de passer dans un acharnement dans l'excès et la transgression des possibles. *Expérience-limite* qui va jusqu'au bout du possible et au-delà de laquelle il ne pourrait plus y avoir d'expérience.

Définie par Deleuze comme le circuit coalescent de deux images, l'image actuelle et son image virtuelle qui rend indiscernable le vrai et le faux, le réel et

le possible, l'actuel et le virtuel, etc., l'*image-cristal* filme un monde dans lequel tout devient confus et ambigu et qui rend le spectateur incapable de délimiter clairement la frontière entre les choses, les plans, les niveaux de réalité voire les mondes. Ces trompe-l'œil, ces faux-semblants et ces signes dont on ne sait jamais à quoi ils renvoient conduisent alors, au moins virtuellement, à la disparition du champ, de sorte qu'il ne subsistera plus qu'un « seul grand hors-champ homogène, informe et monotone » (Thoret, 2004, p. 300), par ailleurs labyrinthique, où tout devient indiscernable. L'ambiguïté produit un brouillard d'indétermination où la multiplicité et l'hétérogénéité des éléments empêchent quiconque de l'appréhender en totalité : tout se mélange. Comme dans la séquence inaugurale de *Mission Impossible*, on se demande toujours qui est qui ? qui fait quoi ? sans trop comprendre ce à quoi on assiste. Tout est toujours double car personne n'est jamais ce qu'on croit qu'il est, expérience elle-même redoublée par les masques que portent les personnages et donnent le visage d'un autre à qui ils ressemblent⁶ (sans compter les apparitions et réapparitions qui les font revenir d'un hors-champ qu'on pensait inaccessible). L'enjeu du film de De Palma est double : 1) remettre du sens et de la rationalité dans un scénario qui délire un monde paranoïaque dans lequel il est question de l'aliénation du public, et 2) sortir de « l'oculocentrisme » dont De Palma fait une critique radicale (Durafour, 2001, p. 109). L'image devient alors une sorte de lieu initiatique pour ne pas dire de « voyage dans le cerveau » (Deleuze, 1985, p. 265) au sens où ces films pourraient être vus comme des *films-cerveaux* qui nous entourent autant qu'on lui fait face.

Chez Kubrick, un tout autre régime d'expérience-limite s'opère dans la mesure où il s'agit pour lui d'inventer de nouveaux régimes d'images et de visibilité. Dans le voyage au-delà de Jupiter (2001 : l'Odyssée de l'espace), le spectateur est confronté au problème de figurer ce qui est irreprésentable. Ce « charivari d'images » (Bouquet, 2013, p. 209), qui est un mélange de couleurs et de formes abstraites, constitue une immense, « une plongée vers l'infini, vers le sublime » (Aumont, 2005, p. 155) qui défile puis glisse sur le casque de l'astronaute avant de s'incruster figurativement dans un œil qui ne sait plus à quoi il assiste. Cette illusion de travelling avant est construite pour donner au spectateur l'impression qu'il est projeté vers l'avant à vive allure, alors qu'en réalité Kubrick dote d'une puissance absorbante ces couleurs et ces formes qui semblent jaillir depuis la profondeur de l'image et qui se propagent jusqu'au spectateur. Les arrêts sur image opèrent eux une défiguration de l'astronaute, qui est alors figé, la bouche béante, les yeux écarquillés, qui le déshumanisent et le transforment

en cadavre. Ces pures lignes de fuite ouvertes et déterritorisées ouvrent sur une perception extra-sensorielle qui est moins objet de sens que de sensation, et un voyage initiatique pour ne pas dire mystique qui dépouille le regard de tous ses auripeaux utilitaires et ordinaires pour le reconduire devant un point d'interrogation, un mystère (avec pour conséquence de « contraindre le regard à parcourir [l'image], ou inciter l'esprit à vagabonder au-delà de ses limites » (Aumont, 1989, p. 115).

Dans *Eyes Wide Shut*, c'est la lumière elle-même qui se retrouve mise en scène, ce qui est notablement perceptible dans la séquence de la réception donnée chez les Ziegler. L'impression première du spectateur est de repérer cette lumière survoltée, surexposée, toujours présente et partout exhibée. Contrairement à ce qu'en a écrit Douchet, elle ne fait pas « riche » (Douchet, p. 48) mais elle *fait faux*. Car tout se passe comme si c'était le décor qui renvoyait l'éclairage, illuminait l'intérieur des lieux, éblouissait l'écran (et *a fortiori* le spectateur). Mais ce faisant, elle « force » l'image et intensifie la représentation, ce qui produit sur le spectateur une impression d'étrangeté des décors. La lumière est donc un *leurre*, un *simulacre*. Tout est façade. En apparence, tout brille et éblouit mais en apparence seulement. C'est pourquoi au cours de cette réception, c'est la salle de bains immaculée qui constitue l'envers du décor (et dans laquelle la prostituée que Ziegler était en train de violer fait une overdose). Kubrick dote par conséquent la lumière « d'une peau parasite qu'il faudrait arracher, un masque qu'il faudra déposer » (Douchet, 2006, p. 48) pour déjouer les faux-semblants : la lumière *masque*.

Enfin, dans *Shining*, si tout est toujours allumé, éclairé, c'est que la lumière est là aussi duplice. L'horreur n'est pas là où on croit : elle est toujours en pleine lumière (la neige, le blanc, *the shining*). Dans ce film s'opère toujours une « double narration » (Vachaud) dans laquelle quelque chose est dit mais de manière détournée (il y a donc un sens caché dans l'image). D'où le motif récurrent à l'écran du labyrinthe qui correspond autant au labyrinthe végétal attenant à l'hôtel, à sa maquette dans la pièce dans laquelle Jack écrit, qu'à l'hôtel lui-même (dont les couloirs semblent des dédales infinis). Mais qui aboutit à une transformation progressive du film en un labyrinthe dans lequel les personnages comme les spectateurs sont enfermés (dans le plan pour les uns, dans le cerveau pour les autres). Mais alors, « comment décider de ce qui vient du dedans et de ce qui vient du dehors, perceptions extrasensorielles ou projections hallucinatoires ? » (Deleuze, 1985, p. 267) Aussi le dessaisissement

de Jack Torrance n'intervient-il pas dans des instants privilégiés mais dans le processus filmique. C'est parce qu'il est figuralemment prisonnier du réseau de travellings (et de leur mouvement infini) par lequel l'hôtel *Overlook* étend son emprise qu'il peut voir les fantômes et ne peut plus se défaire des doubles et des illusions qui l'emportent bientôt tout entier. Ce film qui en apparence n'est pas si terrifiant, fait donc délirer autant des personnages qui sont contaminés et deviennent fous (la famille typique, la narration américaine) que les spectateurs dont l'attitude surinterprétative et l'imagination surexcitée ont produit une quantité de textes théoriques audacieux ou farfelus.

L'irrationnel serait alors la texture ou la doublure de l'image à tel point qu'il arrive à emporter le film au point que les personnages voire les spectateurs déraisonnent ou délirent. Il s'installerait alors au cœur même des plans comme une sorte de poison, de virus qui s'introduirait d'une manière si subtile qu'il serait difficile de savoir à quoi il tient. Plus généralement, le cinéma de Kubrick privilégie le XVIII^e siècle, « une époque minée en profondeur, attendant sa destruction prochaine et où, derrière la façade de la fête, du luxe et des plaisirs, rôdent la mort et la désintégration » (Ciment, 2004, p. 66) parce qu'il articule un combat sans merci entre la raison et la passion. Une telle vision revient à faire du cinéma un délire, une exploration tragique hors des limites du raisonnable, des limites du sujet maître de soi, hors de l'homme. Ouverts au sens rilkien, les films s'immiscent alors dans le cerveau du spectateur ou se branchent sur son inconscient au point de le hanter et de l'obséder de façon irrationnelle, rendant la phrase de Lynch si juste, à savoir que « cela suggère quelque chose de plus grand que le film lui-même » (dans *Positif*, décembre 2001).

3. L'irrationnel comme inversion énergétique de la raison (le dehors du dedans)

Aussi l'irrationnel lové au cœur du champ peut-il ainsi s'entendre en un autre sens, esthétique et figural. Les plans irrationnels ne correspondent donc pas à des moments surréalistes inintelligibles car arbitraires et dénués de sens (ni écriture spontanée, ni mise en scène capricieuse et informe). Aussi étrange que cela puisse paraître, se trouve formulée une nouvelle acception de l'irrationnel comme *inversion de la rationalité*. Non plus un milieu auquel prend part toute image ou encore un cadre qui met en images ou crée un régime de visibilité. Mais un cri de déraison qui peut sembler énigmatique, à savoir : je ne vais pas nier que, parfois, la raison *s'inverse* et devient malade de sa rationalité... Elle n'est pas tant atteinte par une maladie du discernement puisqu'elle calcule et parvient à distinguer et hiérarchiser les différentes options qui s'offrent à

elle, que par une *maladie d'intoxication* qui corrompt le raisonnement et le fait concourir au pire. Ce que filme Woody Allen dans *Match Point* quand il met en scène l'assassinat effectué par Chris de sa maîtresse Nola (par ailleurs enceinte de lui) devant chez elle avec un sang-froid implacable, il réalise en réalité une mise en abyme redoutable et sophistiquée. Ce qu'il montre alors n'est autre que la mise en scène d'une mise en scène monstrueuse de la raison.

Cela se retrouve figuré à l'écran avec une disjonction inclusive entre ce que le spectateur voit (au niveau de la bande-image) et ce qu'il entend (au niveau de la bande-son) qui rend paradoxale la compréhension de la séquence. Avec l'assassinat d'une vieille femme et de sa voisine qui passait dans l'escalier au mauvais moment, c'est la survivance à l'écran de la figure de Raskolnikov qui est donnée à voir. Tandis que la musique extradiégétique entendue extraite de l'opéra *Otello* de Verdi (acte II), correspond à la scène où Iago convainc Othello de l'infidélité de Desdémone.

Chris semble en effet à l'écran faire revenir la figure de Raskolnikov, rapprochement qui semble justifié par les scènes dans lesquelles on le voit explicitement lire *Crime et châtiment* de Dostoïevski (ainsi que le *Cambridge companion* consacré à l'auteur). En revanche, l'énergétique dostoïevskienne semble inversée chez Allen : le crime à vocation universelle devient la préservation d'un intérêt particulier. De même, l'ordre des crimes est inversé ; chez Dostoïevski, le premier crime entraîne par malchance un deuxième, la voisine étant là au mauvais endroit au mauvais moment tandis que dans *Match Point*, le premier meurtre est *déjà* inclus dans le second. Nola était bien là au mauvais moment mais la signification de cette expression s'en trouve radicalement changée, le « mauvais moment » étant désormais à entendre comme le moment de l'avènement du mal⁷. Avec ce double assassinat opéré par Chris dans le film de Allen s'opère une inversion notable au niveau de la mise en scène qui change radicalement le sens de la séquence : si l'ordre chronologique semble faire survivre à l'écran l'action de Raskolnikov, l'ordre logique (compris comme ordre des raisons), radicalement différent, implique qu'en réalité une opération de montage est réalisée. Un montage entendu dans un sens presque économique pour qualifier une mise en scène, une machination qui remonte les événements pour en recouvrir le sens originel et produit dans le même temps un ordre illusoire et mensonger : Chris = monteur = menteur car il est un faussaire, un imposteur.

Une telle torsion nous était déjà préfigurée quand nous voyions Chris lire le *Cambridge companion to Dostoevsky*. Passer de la lecture de l'œuvre originale à

des commentaires qui l'interprètent mettait déjà en lumière l'imposteur qu'il est intrinsèquement. Peut-être dans la mesure où la lecture d'un chef-d'œuvre de la littérature qui constitue le terreau culturel de la bourgeoisie londonienne qu'il aspire à rejoindre et dont il voudrait devenir un membre éminent à part entière, lui est difficile (trahison sociale et culturelle). Mais surtout car son caractère indique une volonté d'occuper une place qui ne pourra jamais être la sienne autrement que *par feinte* et *par usurpation* (fiction de maîtrise). Au même moment, l'air entendu au moment de cette scène n'est ni anodin ni anecdotique. Il n'est en effet pas une simple illustration qui servirait à recouvrir l'image (la musique en ce sens ne meuble rien). Quelque chose se joue dans l'opéra de Verdi qui agit comme une « matière d'expression » (Deleuze et Guattari, 1975, p. 51-78) qui donne à percevoir quelque chose de profond et significatif à l'œuvre dans ce double assassinat violent. Inspiré d'une tragédie de Shakespeare, il garde de sa version originelle l'idée esthétique que la tragédie ne réside pas tant dans l'impossibilité d'atteindre une fin heureuse que dans le fait de *compliquer* une situation heureuse pour en faire une situation infernale (le « un » devenant alors « deux » chronologique). En revanche, chez Verdi, ce n'est plus la jalousie qui mène le héros dans la mesure où l'essentiel d'*Otello* ne réside pas dans un drame de la jalousie. Ce que cet opéra révèle est en réalité un renversement : après l'une des plus belles scènes d'amour de l'opéra italien, on passe à ce déchaînement de haine.

Ce paradoxe apparent d'une disjonction entre l'image et le son donne en réalité une clé interprétative nécessaire pour comprendre ce qui est en train de se jouer dans l'assassinat de Nola. D'un point de vue figuratif se produit une *inversion psychologique* : ce n'est pas parce que Chris n'aime plus Nola qu'il la tue, mais parce que son amour pour elle est devenu paradoxal et vicié par sa raison. Nola est l'être aimé et Chris aurait pu être un homme comblé et accompli s'il avait choisi de vivre à ses côtés, mais sa tragédie repose dans son choix de donner le primat à sa raison sur son cœur. Ainsi, non seulement son amour devient rationnellement un amour impossible, mais il semble même plus raisonnable de vouloir sa perte. La raison de Chris empoisonne donc ses pensées et les moments de son existence les plus heureux et finit par les subvertir (de la même manière que le discours insidieux de Iago finit par intoxiquer Otello au point de le faire déraisonner). Incapable de soutenir cette conscience malheureuse semblable à un démon qui le hante et lui fait sentir comme nécessaire le fait de s'arracher à son milieu d'origine pour s'élever socialement et pénétrer dans la sphère de la très haute bourgeoisie londonienne, mais qui, en même temps,

rend impossible la guérison du syndrome de l'imposteur qui l'habite et lui est intrinsèque, il ne peut que s'écrouler devant son démon : « l'abîme de [Chris] est en lui, c'est pourquoi il ne peut pas l'éviter [et] le porte avec lui comme son ombre » (Zweig 23). Chris est empoisonné par l'image qu'il présuppose de lui et se trouve perpétuellement scindé entre un devoir-être inaccessible (vouloir et ne pas être X) et une médiocrité inavouable (ne pas pouvoir ne pas être Y dans un simulacre de X).

D'un point de vue figural se déroule un autre renversement, à savoir une *inversion énergétique* : la raison (et plus spécifiquement la rationalisation) produit *en elle-même* des monstres car celle-ci se révèle fondée sur un fond pathétique, affectif, irrationnel. Par conséquent, *la raison est toujours par essence et en puissance pathologique* parce qu'elle a toujours affaire à une déraison qui la constitue et menace de la défaire.

Cette séquence du meurtre de Nola dans *Match Point* permet de comprendre que quelque chose *survit* en Chris qui a néanmoins été changé en profondeur. Elle peut être lue à travers la notion warburgienne de *formule de pathos*, mais sous une forme appauvrie, retenue, presque anesthésiée. Ce n'est pas tant la figure de Raskolnikov qui survit que « certaines pensées, certains affects, [qui] conservent de leur vie figurative passée une efficacité toute contemporaine » (Vancheri, 2013, p. 37). Là où Raskolnikov fonctionnait comme une formule de pathos du sujet moderne déchiré, c'est-à-dire un nœud de gestes, de crises corporelles et de tensions affectives où survivent des structures affectives tragiques anciennes sous une forme psychologique moderne (le criminel hanté par la faute, l'homme possédé par l'hubris), Chris Wilton apparaît comme sa réécriture froide, contemporaine et désenchantée. *Match Point* représente peut-être le devenir contemporain de la « formule de pathos » : une survivance du tragique sous la forme froide, silencieuse et fonctionnelle du sujet moderne. La formule de pathos du criminel moderne scindé intérieurement ne passe plus par l'explosion expressive de la culpabilité et un corps ravagé par la faute⁸, mais par son anesthésie même. Woody Allen montre un sujet qui agit avec une froideur presque bureaucratique, capable de survivre psychiquement à son crime grâce à l'intégration sociale, au hasard et au refoulement. Damisch visait donc juste quand il écrivait que « ce qui importe est moins ce qu'une œuvre d'art représente que ce qu'elle transforme » (Damisch, 1992, p. 168) dans la mesure où s'opère donc, dans cette séquence de *Match point*, une *inversion énergétique*. Notion centrale de l'iconologie d'Aby Warburg, celle-ci rend compte

de ce que certains motifs, certains gestes ou figures sont métamorphosés par le travail artistique des époques antérieures d'où cela nous parvient, à l'instar de la manière où « la Salomé dansante de la Bible s'avance à la manière d'une ménade grecque » (Warburg, 1929, p. 39) dans l'art renaissant. L'instant où Chris Wilton s'adosse au mur et glisse vers le sol dans une sorte d'effondrement bref, presque involontaire après le meurtre de la voisine constitue une véritable *formule de pathos* au sens warburgien : le corps y exprime fugitivement une intensité affective que le personnage s'efforce pourtant de neutraliser (il ne soutient plus totalement la volonté, l'acte criminel déborde un instant Chris, une vérité pathétique surgit malgré lui). Ce geste est capital parce qu'il rompt momentanément la maîtrise froide du personnage et incarne une désorientation physiologique du contrôle. Cet effondrement montre que le corps conserve une mémoire affective que le discours rationnel ne peut entièrement absorber. Pendant quelques secondes, Chris cesse d'être le gestionnaire efficace de son existence et redevient un corps traversé par la violence qu'il vient de produire. Cette posture de chute et d'abandon agit comme la survivance minimale d'un geste tragique ancien, immédiatement réabsorbé par la froideur fonctionnelle du sujet moderne. Dans *Match Point*, l'époque contemporaine semble avoir vidé ces gestes de leur intensité visible et être devenue cynique. Chris agit avec une froideur presque bureaucratique qui montre une inversion énergétique au sens warburgien : il ne déborde plus (tragédie antique), ne se scinde plus entre une fièvre et une crise morale (Dostoïevski) mais est intériorisé, comprimé et socialement fonctionnalisé. En somme, il s'est fossilisé car il s'agit pour le sujet néolibéral contemporain de maîtriser ses affects jusqu'à l'atonie.

« Quelles lunettes faudrait-il alors inventer pour que nous voyions » (Thoret, 2025, p. 63) l'irrationnel ?

Dans l'histoire de la pensée s'est opérée une révolution conceptuelle qui n'a pas manqué de hanter le cinéma (l'histoire des formes comme des représentations). L'irrationnel, qui était jusqu'alors conçu par la philosophie classique comme ce qui était d'une autre nature que la rationalité, ce qui s'y dérobaient et qui lui était par conséquent étranger (par exemple le corps, les passions...), est devenu au XX^e siècle ce qui est *co-naturel* à la pensée et à la rationalité, tout à la fois lointain et proche. Autrement dit, l'irrationnel n'est plus à penser comme un dehors mais un dehors du dedans car la raison a cessé d'être en rapport avec du raisonnable. La rationalité est alors mise dans un rapport fondamental et

essentiel avec quelque chose de non raisonnable et de non raisonné qui la constitue malgré elle. Et si l'irrationnel est peut-être le problème esthétique et métaphysique qui hante le cinéma, c'est dans la mesure où il est toujours au cœur du plan et peut être conçu comme ce qui met en crise la visibilité, c'est-à-dire le rapport entre le champ et l'hors-champ, le rend problématique en ce qu'il constitue sa doublure. Ou comme l'écrit Bonitzer, « il n'y a pas de "devenir-champ" de l'hors-champ (puisque l'hors-champ c'est toujours ce qui est hors de vue), mais une existence, diversifiée, de l'hors-champ au champ, dont s'articule l'espace cinématographique, par déplacement du regard » (Bonitzer 1976, p. 17).

Sensible, l'irrationnel n'est pourtant pas toujours spontanément visible, de sorte qu'il peut produire de la confusion ou de la déraison. Tel le poison dans la pomme du Jardin d'Éden, l'image comme la fiction cinématographique est toujours empoisonnée par un dehors de la rationalité et nous invite à nous questionner doublement : comment percevoir ce qui déraisonne et qu'on ne perçoit plus ainsi (et ainsi réapprendre à voir l'irrationnel) ? Et comment s'en tenir aux simples limites de la raison quand notre nature nous invite à toujours nous transcender et aller au-delà ? De sorte qu'au cinéma, quand la rationalité affronte son dehors, alors ce qu'elle découvre comme son intérieur ou son fondement est l'irrationnel. Nous sommes ainsi invités à rendre visible un invisible déjà-là, au cœur du visible. Mais cet invisible-là doit trouver ses yeux et de bonnes lunettes pour être plus qu'imperceptible. Sans compter qu'il faut renouveler sa manière de penser ainsi que les catégories qui permettent d'appréhender le cinéma. Autrement, comment serait-il possible de comprendre la figure de l'irrationnel au cinéma qu'est le serial killer qui met en crise les principes logiques les plus élémentaires pour nous conduire à la limite de l'explication et de l'intelligibilité, comme lorsque le tueur du film *The Chaser* utilise le marteau et les clous dans une sorte de rite initiatique inversé qui a moins vocation à sauver les femmes qu'il exécute qu'à les condamner à des souffrances infernales ?

Notes

¹ Sur les deux aspects de l'hors-champ dont chacun renvoie à un mode de cadrage spécifique, se reporter au chapitre 2 du premier volume de Deleuze consacré au cinéma (cf. Deleuze, 1983, p. 29-31).

² Nous sommes conscients que Schrader donne un sens différent à celui que Kant lui donnait dans sa philosophie. Il y a donc chez lui un sens non kantien du transcendantal quand il parle par exemple de la « passion transcendante » du curé du *Journal d'un curé de campagne* de

Bresson ou des « Voix transcendantes » qui s'adressent à Jeanne d'Arc dans le film de Dreyer.

³ Le geste de Dreyer n'est donc pas d'opérer une ligne de partage entre la parole croyante et la parole impie mais davantage la rigidité et la vie, de sorte que la présence divine ne peut se déplier qu'en présence de parole et de spiritualité vivante. Aussi la parole religieuse rigide est-elle également rendue stérile.

⁴ Entendu ici dans un sens résonnant avec celui que Kierkegaard donne à son concept de « suspension téléologique de l'éthique » dans son ouvrage *Crainte et Tremblement* (1843) quand il s'agit pour lui de penser ce foyer aveugle que constitue la foi d'Abraham en Dieu et qui l'élève momentanément au-dessus des règles générales de l'éthique (Kierkegaard, 1972, p. 146-158).

⁵ Nous répugnons à concevoir le cinéma lynchéen comme une nouvelle forme de mysticisme, ainsi que l'a formulé Thierry Jousse dans l'ouvrage qu'il lui a consacré.

⁶ Sur cette question décisive d'une irrationalité qui confond jusqu'au visage, il en va de même dans la guerre contre les Arachnides dans *Starship Troopers* de Verhoeven ou encore dans le duel final de *Volte-face* de John Woo, même si dans un cas, la confusion est mentale et dans l'autre physique. Dans les deux cas, la même question troublante « pourquoi tirer ? » renvoie chez eux tantôt à la tempête sous les crânes de jeunes soldats envoyés faire une guerre dont le sens leur échappe sur une planète hostile (les créatures, sorte d'abstractions figurées, n'ont pas de visage déterminé), et tantôt au vertige de deux visages et de deux discours implorants dont l'un est pourtant celui de l'ennemi à abattre.

⁷ Sans jouer sur les mots, nous pourrions dire que cette tragédie de tuer l'être aimé d'une manière aussi violente est tout autant 1) *malheureuse* (en ce double sens que trois innocentes victimes sont sacrifiées sur l'autel de l'arrivisme social et de l'amour-propre d'un homme, et que cet événement draine avec lui son lot de passions tristes) que 2) *mal-heureuse* dans la mesure où elle ne causera pas un plus grand bien, Chris se condamnant à vivre hanté par les fantômes de ses crimes sans vivre épanoui : sa chance est en réalité passée.

⁸ On peut donner trois traits à cette scission qui anime Raskolnikov dans le roman de Dostoïevski : 1) l'effondrement devient permanent, 2) le crime contamine toute la conscience et 3) le pathos envahit le roman entier.



BIBLIOGRAPHIE

- ALLEN, W. (2012), *Dieu, Shakespeare et moi, opus 1 et 2*. Paris : Pointdeux.
- AUMONT, J. (1989), *L'œil interminable – cinéma et peinture*. Paris : Séguier.
- AUMONT, J. (2005), *Matière d'image*. Paris : Images modernes.
- BONITZER, P. (1976), *Le regard et la voix*. Paris : UGE.
- BONITZER, P. (1984), *Peinture et cinéma. Décadrages*. Paris : Étoile/Cahiers du cinéma.
- BOUQUET, S. (2001), « De sorte que tout communique », in De Baecque, A. (dir.), p. 200-212. Paris : Cahiers du cinéma.
- CIMENT, M. (2004), *Kubrick*. Paris : Calmann-Lévy.
- DAMISCH, H. (1992), *Le jugement de Parris*. Paris : Flammarion.
- DELEUZE, G. Et Guattari, F. (1975), *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris : Minuit.
- DELEUZE, G. (1983), *Cinéma 1. L'image-mouvement*. Paris : Minuit.
- DELEUZE, G. (1985), *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris : Minuit.
- DELEUZE, G. (2002), *L'île déserte. Textes et entretiens 1953-1974*. Paris : Minuit.
- DOUCHET, J. (2006), *La DVDothèque de Jean Douchet*. Paris : Cahiers du cinéma.
- DURAFOUR, J.-M. (2013), *Brian De Palma : épanchements : sang, perception, théorie*, Paris : L'Harmattan.
- KIERKEGAARD, S. (1972), *Œuvres complètes 5*. Paris : L'Orante.
- LYNCH, D. (2008), *Mon histoire vraie*. Paris : Sonatine.
- MADELRIEUX, S. (2024), *Philosophie des expériences radicales*. Paris : Seuil.
- RONGIER, S. (2016), *Théorie des fantômes. Pour une archéologie des images*. Paris : Les Belles Lettres.
- SCHRADER, P. (2022), *Le style transcendantal au cinéma. Ozu, Bresson, Dreyer*. Paris : Circé.
- THORET, J.-B. (2004), *Le cinéma américain des années 1970*. Paris : Cahiers du cinéma/Étoile.
- THORET, J.-B. (2025), *Back to the bone*. Paris : Magnani.
- VACHAUD, L. *La double narration dans Shining*, cours de cinéma au Forum des images, 01 novembre 2019, URL : <https://www.forumdesimages.fr/la-double-narration-dans-shining-par-laurent-vachaud>. Consulté le 14 mai 2026.
- VANCHERI, L. (2013), *Psycho. La leçon d'iconologie d'Alfred Hitchcock*. Paris : Vrin.
- ZWEIG, S. (1925), *Le combat avec le démon*. Paris : Le livre de poche, 1983.
- WARBURG, A. (1929), *L'Atlas Mnémosyne*. Paris : L'Écarquillé/Institut national d'histoire de l'art, 2012.

Filmographie indicative

- ALLEN, W. (2005), *Match point*.
- De PALMA, B. (1996), *Mission Impossible*.
- DREYER, C.T. (1955), *Ordet*.
- HITCHCOCK, A. (1958), *Vertigo*.
- HITCHCOCK, A. (1960), *Psychose*.
- KUBRICK, S. (1968), *2001, l'odyssée de l'espace*.

-
- KUBRICK, S. (1980), *Shining*.
 - KUBRICK, S. (1999), *Eyes Wide Shut*.
 - LYNCH, D. (1990-1991), *Twin Peaks*.
 - NA, H.-J. (2009), *The Chaser*.
 - REDFORD, R. (1992), *Et au milieu coule une rivière*.
 - VERHOEVEN, P. (1997), *Starship Troopers*.
 - WOO, J. (1997), *Volte-face*.



BIOGRAPHIE

Professeur certifié en philosophie et en cinéma-audiovisuel, professeur en lycée, chargé d'enseignement à l'Université Clermont-Auvergne et à l'Université de Bourgogne-Europe, chercheur indépendant rattaché au PHIER (Philosophie et Rationalité) de l'Université de Clermont-Ferrand et conférencier, Valentin Debatisse a dirigé le collectif *Star Wars et la philosophie* publié aux Implications philosophiques en 2020 et publié plusieurs articles sur l'esthétique du cinéma.



BIOGRAPHY

A certified teacher of philosophy film and audiovisual studies, high school teacher, lecturer at Université Clermont-Auvergne and Université de Bourgogne-Europe, independent researcher affiliated with the PHIER (Philosophy and Rationality) research center at the Université de Clermont-Ferrand, and conference speaker, Valentin Debatisse edited the collective volume *Star Wars and Philosophy*, published by Implications philosophiques in 2020, and has published several articles on the aesthetics of cinema.