

Le cinéma expressionniste allemand et la question de la « quantité intensive » chez Gilles Deleuze

Le cinéma expressionniste allemand ne fait pas l'objet de longs développements de la part de Gilles Deleuze dans *Cinéma 1*, mais son approche n'en est pas moins d'importance. Dans *L'image-mouvement*, l'étude sur l'expressionnisme trouve sa place au chapitre 3 consacré au « montage »². G. Deleuze commence par proposer une définition du montage compris comme « détermination du Tout³ » du film, et structure ensuite son argumentation en trois temps, chacun consacré à une « école » de montage : « la tendance organique de l'école américaine », « la dialectique de l'école soviétique » et « la quantitative de l'école française d'avant-guerre ». Il propose aussi de prendre en considération une quatrième école : la tendance « intensive de l'école expressionniste allemande⁴ » qui ne fait pas l'objet d'une analyse autonome : le philosophe l'étudie directement à la suite de l'école française et en opposition à elle.

Il ressort donc que, dans *L'image-mouvement*, le cinéma expressionniste allemand s'insère dans une réflexion sur le montage et s'il est abordé, c'est seulement en opposition au prétendu cartésianisme de l'école française et en vue de dégager un certain vitalisme qui lui serait propre, que le philosophe associe à la « puissance non organique des choses » et qui ouvre la voie à un montage « intensif ». Cette approche est finalement assez singulière car le cinéma expressionniste a plutôt été abordé, dans les études qui lui ont été consacrées du point de vue de ses caractéristiques plastiques (rôle des *Filmarchitekten*) ou de la *Weltanschauung* qu'il véhicule. Il faut néanmoins reconnaître que le cinéma expressionniste fait l'objet

d'une autre tentative d'explicitation de la part de G. Deleuze, dans ses cours cette fois-ci, liée à la question de l'automatisme :

Dès le début du cinéma, les automates et toutes leurs variétés envahissent l'image cinématographique. Sous la forme de l'expressionnisme allemand, les golems, les somnambules, les automates vivants, les zombies deviennent les personnages-clé de ce nouvel art⁵.

L'approche choisie dans *L'image-mouvement* permet justement de comprendre les relations cruciales du couple matière-pensée en invoquant l'opposition vivant/inerte. En effet, en articulant l'automatisme au vitalisme, une troisième donnée émerge dans le débat matière-pensée : la vie.

Deuxième exemple parallèle à l'expressionnisme allemand : l'école française. D'une toute autre manière, elle peuple l'image cinématographique d'automates présentés alors [comme des] automates inanimés et ne cesse de procéder à la confrontation et à l'échange. *Ce ne sont plus les automates vivants de l'expressionnisme allemand*, c'est le rapport perpétuellement développé, perpétuellement inversé de l'automate et du vivant⁶.

S'il est manifeste que G. Deleuze emprunte nombre de ses arguments à plusieurs auteurs spécialistes du cinéma expressionniste, la référence à Wilhelm Worringer est pertinente pour créer un lien entre sa propre philosophie et ce courant cinématographique particulier. Il est assez évident que la thèse deleuzienne de l'expressionnisme comme cinéma intensif ne provient pas tant de la vision attentive des films que de la lecture de textes s'y rapportant. Les deux principales « sources » qui se détachent le plus clairement

1. G. DELEUZE, *Cinéma 1, L'image-mouvement*, Paris, Éd. de Minuit, 1983 et *Cinéma 2, L'image-temps*, Paris, Éd. de Minuit, 1985.

2. Voir en particulier *L'Image-Mouvement, op. Cit.*, p. 73-81.

3. *Ibid.*, p. 46.

4. *Ibid.*, p. 47.

5. G. DELEUZE, cours du 30 octobre 1984.

6. *Idem.* Nous soulignons.

sont Lotte Eisner et W. Worringer. La première a publié un volume essentiel sur le sujet qui fait aujourd'hui encore autorité, *L'écran démoniaque*¹, le second a notamment écrit *L'art gothique*² et *Abstraction et Einfühlung*³ deux ouvrages qui ont eu une influence notable sur la pensée de G. Deleuze au-delà même de son étude sur le cinéma.

En ce qui concerne l'apport de L. Eisner, il semble que celle-ci a influencé G. Deleuze sur l'importance de la lumière. Dans *L'écran démoniaque* elle fait référence au travail de Max Reinhardt, le premier à concevoir des décors composés entièrement avec les faisceaux lumineux de projecteurs au théâtre (le livre de L. Eisner a pour argument principal l'influence de M. Reinhardt sur le cinéma expressionniste, bien que lui-même ne fut pas cinéaste mais metteur en scène de théâtre). On peut trouver là un écho intéressant à la thèse défendue par G. Deleuze, selon laquelle la matière est lumière : l'image-matière ne devient perceptible que lorsque la lumière est réfléchi par une conscience-écran. Nous souhaitons ainsi attirer l'attention sur une remarque de L. Eisner que G. Deleuze aurait pu reprendre à son compte mot pour mot :

C'était la traduction visuelle de l'axiome expressionniste qui commande de ne viser qu'un seul objet choisi dans le chaos universel et de l'arracher à ses liens⁴.

Le thème de l'automatisme se retrouve également chez l'historienne du cinéma ; il est possible que G. Deleuze s'en soit inspiré pour fonder ses propres déclarations :

Ce qui caractérise le jeu d'acteurs expressionnistes, c'est à la fois sa concision extrême et son anti-naturalisme. Il s'agit d'exprimer le maximum d'émotions avec le minimum de gestes. D'où l'impression d'automates que donnent certains acteurs. Les gestes sont saccadés, ramassés et souvent expressifs [...] *Véritable automate*, l'acteur expressionniste

semble jouer "en biais"⁵.

Enfin, L. Eisner développe un troisième thème sur lequel G. Deleuze se penche aussi, celui de l'animation de l'inorganique, que l'historienne du cinéma emprunte explicitement à W. Worringer :

Il s'agit vraiment de "l'animation de l'inorganique" dont parle Worringer et Kurtz lui-même affirme que "la force dynamique des objets hurle leur exigence d'être créés"⁶.

C'est précisément l'animation de l'inorganique qui retient toute l'attention du philosophe dans le cas de l'expressionnisme⁷, bien davantage que l'idée d'une certaine germanité culturelle qui développerait les thématiques du somnambulisme, du double, de l'inéluctabilité du destin, des forces incontrôlables (bien qu'elles soient présentes chez G. Deleuze, mais introduites hors de tout contexte « germanique ») ; davantage aussi qu'une stylisation poussée à l'extrême dans la recherche systématique d'effets d'image, la « *Bildlichkeit* » qui accentue l'image en tant que plan. G. Deleuze ne développe pas non plus la piste du film comme vision subjective d'un personnage ou, dans une perspective poétique, celle de la vision créatrice du cinéaste. Il préfère poursuivre la pensée de W. Worringer : elle permet au philosophe de déployer sa réflexion autour de la « vie non-organique des choses », qui exclut la tentation de l'abstraction pure et le naturalisme classique, au profit d'une « abstraction expressive⁸ » qui renvoie à une « vie intensifiée qui dépasse tout organisme⁹ ». Il s'agit

1. Cf. Lotte EISNER, *L'Écran démoniaque : influence de Max Reinhardt et de l'expressionnisme*, Paris, André Bonne, 1952.
2. Wilhelm WORRINGER, *L'Art gothique*, D. Decourdemanche (trad.), Paris, Gallimard, 1967.
3. W. WORRINGER, *Abstraction et Einfühlung*, E. Martineau (trad.), Paris, Klincksieck, 1986.
4. L. EISNER, *L'Écran démoniaque : influence de Max Reinhardt et de l'expressionnisme*, Paris, André Bonne, 1952, p. 43.

5. *Ibid.*, p.41. Nous soulignons. Ainsi les seuls « vrais » acteurs expressionnistes sont-ils, aux yeux de L. Eisner, Conrad Veidt, Werner Krauss (qui joue notamment dans *Le Cabinet du docteur Caligari*) et Fritz Kortner (qui joue dans *Das Haus zum Mond*).

6. *Ibid.*, p.39.

7. G. DELEUZE ne cite pas W. Worringer seulement à l'occasion de son analyse sur le cinéma expressionniste, et rien ne prouve qu'il ait découvert son œuvre grâce à L. Eisner : il y fait déjà référence dans *Francis Bacon, Logique de la sensation* (voir en particulier p. 48 sur la ligne septentrionale). Il est toutefois important de noter qu'il mentionne le fait que c'est Worringer qui a le premier utilisé le terme « expressionnisme » (voir *Ibid.*, n. 119 p. 121 (note *ad locum*)).

8. W. WORRINGER, *op. cit.*, p. 135.

9. *Idem*.

là d'une pensée pleinement vitaliste, mais marquée par une angoisse terrible due au processus d'abstraction malgré tout nécessaire, qui risque de nous ramener à l'idée d'un chaos informe. L'abstraction permet l'accès au monde inorganique, mais renvoie surtout à la mort et à l'angoisse, si prégnantes en effet dans les films expressionnistes. Refusant de considérer l'art comme une autre nature, pouvant proposer une ontologie singulière, et l'abstraction comme un phénomène en soi (l'abstraction concerne bien des corps « réels », la vie ne peut pas être abstraite au point de n'être qu'une idée sans contenu), W. Worringer propose la théorie d'un « phénomène hybride¹ » et qu'à sa suite G. Deleuze décèle dans le cinéma expressionniste. Son analyse développe en outre une notion qu'il emprunte très certainement à l'historien de l'art : le spirituel. W. Worringer écrit que « le caractère propre de cette expression est de représenter les valeurs non pas sensuelles et organiques, mais non sensuelles, c'est-à-dire spirituelles². » C'est là une question qui concerne le cinéma au premier chef : et si le cinéma était l'art par excellence qui nous permettrait d'atteindre, à travers une certaine représentation réaliste et sensible, une idée abstraite, bien qu'expressive, de la matière, elle-même comprise dans des rapports étroits avec l'ordre du spirituel ? Dans une formulation quasiment mystique, G. Deleuze écrit :

La vie non-organique des choses culmine dans un feu, qui nous brûle et brûle toute la Nature, agissant comme l'esprit du mal ou des ténèbres ; mais celui-ci, par l'ultime sacrifice qu'il suscite en nous, dégage dans notre âme une *vie non-psychologique de l'esprit* qui n'appartient pas plus à la nature qu'à notre individualité organique, mais qui est la part divine en nous, le rapport spirituel où nous sommes seuls avec Dieu comme lumière³.

Faire appel à un principe vital pose inévitablement la question du statut de la matière en relation avec l'esprit, et donc avec la pensée. Ces deux dimensions, matérielle et spirituelle, revêtent une importance toute particulière dans le cas de l'expressionnisme :

L'expressionnisme ne cesse de peindre le monde rouge sur rouge, *l'un renvoyant à la terrible vie non-organique des choses* [la matière], *l'autre, à la sublime vie non-psychologique de l'esprit*⁴ [la pensée].

L'argument développé par G. Deleuze pour justifier son étude du cinéma expressionniste allemand est celui d'un montage intensif qui correspondrait à une conception et une utilisation particulières de la lumière, pensées comme « l'affrontement de deux forces infinies [qui] détermine un point zéro par rapport auquel toute lumière est un degré fini⁵ ». L'énoncé reprend une argumentation d'Emmanuel Kant sur la « quantité intensive », à différencier de « la quantité extensive ». G. Deleuze poursuit ainsi, reformulant un passage de la *Critique de la raison pure* :

En effet, ce qui appartient à la lumière, c'est d'envelopper un rapport avec le noir comme négation = 0, en fonction duquel elle se définit comme intensité, quantité intensive⁶.

À plusieurs reprises G. Deleuze revient sur cette question de la quantité intensive chez le philosophe allemand, ainsi que dans ses cours sur E. Kant (voir en particulier le cours du 21 Mars 1978), sur Baruch Spinoza (voir le cours du 10 mars 1981), mais aussi sur l'image-mouvement (voir les cours du 12 et du 19 avril 1984). Les quantités intensives sont définies comme des « grandeurs ordonnables selon le plus et le moins mais non mesurables⁷ ». Il en déduit, dans une perspective spinoziste, qu'une forme n'est pas invariable en elle-même et par conséquent pré-

4. *Ibid.*, p. 81. Nous soulignons.

5. *Ibid.*, p. 74.

6. *Ibid.* E. Kant, pour sa part, écrit : « J'appelle *grandeur intensive* la grandeur qui n'est appréhendée que comme unité et dans laquelle la pluralité ne peut être représentée que par son rapprochement de la négation = 0. Toute réalité dans le phénomène a donc une grandeur intensive comme un degré. » (*Critique de la raison pure*, A. Tremesaygues et B. Pacaud (trad.), Paris, Presses Universitaires de France, 1993, p. 169).

7. G. DELEUZE, cours du 10 mars 1984. Ce sont les « quantités extensibles » qui sont mesurables : inscrites dans l'espace, elles nécessitent pour autant une « synthèse du temps » qui nous permet de les appréhender et de les mesurer comme se succédant sur une ligne qui acquiert une dimension temporelle.

1. W. WORRINGER, *L'Art gothique*, *op. cit.*, p. 70.

2. *Idem.*

3. G. DELEUZE, *Cinéma 1, L'image-mouvement*, Paris, Éd. de Minuit, 1983, p. 80.

sente des « degrés intrinsèques ». Dès lors, chaque essence singulière peut à son tour être pensée comme exprimant un certain degré de puissance.

G. Deleuze envisage le cinéma expressionniste à l'aune de cette théorie : il aborde les films selon l'opposition entre la lumière et les ténèbres comprises comme intensités, opposition qui découle elle-même de la nécessité pour la lumière de devenir visible (pour ce faire, elle a besoin des ténèbres, sorte d'écran qui la réfléchirait¹). Ce système d'opposition est conçu comme un *processus qualitatif* : là où l'on perçoit des différences d'intensité, ce sont des différences de qualité qui s'expriment, indépendamment de toute référence à la quantité. La quantité « dont la représentation des parties rend possible la représentation du tout² », est en effet par nature spatialisée. Ici, si la quantité intensive s'inscrit bien dans l'espace (« qu'est-ce qu'une quantité intensive ? C'est ce qui remplit l'espace et le temps à tel ou tel degré³ »), il est pour autant impossible de la diviser en parties distinctes. Autrement dit, le cinéma expressionniste allemand nous donnerait à voir une lumière qui se déploie bien dans l'espace (la lumière se diffuse dans le plan) mais qui ne s'y réduit pas, et qui exprime bien plus profondément des intensités par nature non divisibles. Le cinéma, dont on a vu qu'il pouvait s'exprimer pleinement dans le plan et hors de toute primauté accordée au montage, peut-il réellement se définir en des termes intensifs ? À nos yeux, une association du qualitatif au quantitatif demeure incontournable : séparer quantité et qualité ne peut aboutir, en termes esthétiques, qu'à des abstractions. Une des difficultés de la pensée deleuzienne sur le cinéma

découle de sa tentative pour légitimer une pensée littéralement sans image, c'est-à-dire une pensée qui pourrait s'abstraire de la dimension proprement spatiale de l'image, alors même que le cinéma semblait fournir l'occasion de l'inscrire dans l'ordre du phénomène, par nature perceptible dans l'espace. Or le concept de quantité intensive réemployé dans le cadre du cinéma semble légitimer une réflexion qui irait dans le sens d'une image déspatialisée au profit de pures intensités. L'espace est malgré tout maintenu mais sous une forme inétendue, intensive et qualitative⁴.

Si le cinéma expressionniste allemand est convoqué pour légitimer cette réflexion sur la notion d'intensité, il ne faut pas perdre de vue que c'est du même coup la question des rapports entre la théorie et l'expérience concrète des films qui doit être envisagée. L'on se rend compte que cette théorie de la quantité intensive résonne avec la philosophie deleuzienne, mais est-elle effectivement pertinente dans le cadre du cinéma expressionniste ? C'est ce que nous voudrions étudier, en ajoutant qu'en arrière-plan se profile la question des rapports matière/pensée.

Nous avons choisi de nous pencher sur deux films en particulier : *Le Cabinet du Docteur Caligari* et *Nosferatu*⁵ (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, F. W. Murnau, 1922). Notons que ces deux films ne font pas l'objet d'analyses particulièrement

1. Pour davantage de précisions sur cette théorie, nous renvoyons aux cours du 12 et 19 avril 1984 cités *supra*, où l'on apprend que G. Deleuze s'inspire du philosophe Joseph Boehme pour développer l'idée de la lumière comme âme ou comme Dieu, mais aussi l'idée d'un sans-fond de la lumière (*Ungrund*) qui renvoie à la volonté divine de se manifester (car la lumière ne peut pas demeurer invisible...). G. Deleuze semble « appliquer » au cinéma expressionniste cette pensée de la lumière invisible (qu'Henri Bergson développe également à sa manière) et la nécessité de lui adjoindre les ténèbres pour qu'elle puisse se manifester. Il semble difficile de convenir qu'il « tire les concepts du cinéma » expressionniste ici.

2. E. KANT, *Critique de la raison pure*, *op. cit.*, p. 165.

3. G. DELEUZE, cours du 21 mars 1978.

4. C'est très précisément ce que laissent entendre G. Deleuze et Félix Guattari au sujet du Corps sans Organe (CsO) :

« Un CsO est fait de telle manière qu'il ne peut être occupé, peuplé que par des intensités. Seules les intensités passent et circulent [...] Le CsO fait passer des intensités, il les distribue dans un *spatium lui-même intensif, inétendu*. Il n'est pas espace ni dans l'espace, il est matière qui occupera l'espace à tel ou tel degré — au degré qui correspond aux intensités produites. Il est la matière intense et non formée, non stratifiée, la matrice intensive, l'intensité = 0 ». G. DELEUZE et F. GUATTARI, *Mille Plateaux*, Paris, Éd. de Minuit, 1980, p. 189. Nous soulignons.

5. Nous laissons volontairement de côté la question du caractère véritablement expressionniste de *Nosferatu*. Il nous paraît indéniable qu'il présente certaines caractéristiques expressionnistes, même si, par exemple, Murnau tourne de nombreuses scènes en décors extérieurs, ce qui n'est pas caractéristique de ce mouvement...

détaillées de la part de Deleuze. *Caligari* est intéressant pour plusieurs raisons. Tout d'abord le film se présente comme le récit d'un personnage, Francis, dont on apprendra à la fin du film qu'il est interné dans un asile de fous : il s'agit de la mise en images subjective de son aventure. L'esthétique du film (avec les fameux décors à la géométrie stylisée d'Hermann Warm, de Walter Reimann et de Walter Rohrig), ainsi que les faits qui sont relatés (l'histoire du Docteur Caligari, un homme de foire qui expose, aux yeux de ceux qui veulent bien payer, Cesare, un somnambule qu'il utilise pour commettre des meurtres dans une petite ville d'Allemagne du Nord) semblent naître de l'esprit malade de Francis. Mais là n'est sans doute pas le plus important¹. Le film se caractérise plus profondément par l'utilisation absolument nouvelle des décors et la façon dont les personnages les habitent. On peut y déceler une vision tourmentée du monde, pourquoi pas une métaphysique particulière qui met en balance un état (étrangement) structuré des choses avec la menace de leur destruction : les objets sont saillants, géométrisés à l'extrême ; les décors sont agencés et dessinés de telle façon qu'on se demande comment ils tiennent, bien que dans le même temps ils donnent l'impression d'une structure particulièrement envahissante et d'une présence inquiétante. Pour reprendre une formule de Georges Didi-Huberman, les décors tangent entre « l'absence et l'effondrement d'un côté, le matériau et l'empâtement d'un autre² ». Quant aux personnages, ce sont de véritables morts-vivants, mi-réels, mi-fantasmés (Jane est présentée comme un fantôme au début du film, le Docteur Caligari semble le produit d'une hallucination, quant à Cesare, c'est un somnambule à l'allure plus mortifi-

ère qu'onirique). Cette unité des décors, des accessoires et du jeu des acteurs, suscite également l'idée d'un chaos à la fois spirituel et vital qui envahirait l'espace et l'esprit des personnages. C'est à une rencontre particulière entre l'esprit et la matière que nous assistons, rencontre qui s'exprime dans une intensification de l'espace. W. Worringer propose une lecture intéressante : il pense, contrairement à une certaine tradition esthétique occidentale qui avait fait de l'expérience sensible des choses de la nature le fondement de l'art, que l'expressionnisme (à la suite de l'art gothique) promeut la puissance de l'esprit *sur* la nature :

Que s'est-il passé ? Ceci simplement : dans cet art, l'esprit s'est à nouveau déclaré souverain vis-à-vis de l'expérience de la nature ; du fond de la détresse de l'art a retenti le cri salvateur du *Veni creator spiritus*. S'émancipant des chaînes que lui imposaient les lois de la nature présentées comme unique source de salut, l'esprit créateur a dressé ses propres tables de la loi : et un public déconcerté regardait les tableaux qui lui semblaient forcément privés de la *raison* puisque c'est *l'esprit* qui les habitait³.

Le cinéma reprendrait ainsi à son compte ce qui caractérisait la peinture expressionniste : la force et la prééminence de l'esprit dans l'art. Dans cette confrontation, la force de l'esprit (qui se caractérise par ses capacités créatrices) devient sensible puisqu'elle agit sur la matière conçue comme l'ensemble des lois mécaniques de la nature :

L'esprit, c'est [...] la somme des forces qui s'opposent aux lois aveugles de la nature, au déroulement automatique des événements livrés à eux-mêmes. L'esprit, c'est [...] l'intervention de Dieu dans un monde mécanisé⁴.

Précisons que la force spirituelle qui irrigue *Caligari* est malade, paranoïaque, irrésistible et

1. Fritz Lang, d'abord pressenti pour réaliser le film, a déclaré être à l'origine de l'idée du scénario enchâssé. Initialement, l'action ne devait pas être présentée comme le récit d'un fou, mais la production, craignant de mauvaises réactions de la part des spectateurs, a demandé à Fritz Lang de fournir une explication narrative à ces plans qui s'apparentent à des visions cauchemardesques.
2. Georges DIDI-HUBERMAN, « Image, matière : immanence », *Rue Descartes* n° 38 (2002/4), p. 96. Cet article est disponible à l'adresse web suivante : [http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=RDES&ID_NUMPUBLIE=RDES_038 &ID_ARTICLE=RDES_038_0086]

3. W. WORRINGER, « Pensées critiques sur l'art nouveau », J.-C. Margotton (trad.), dans Michel BOUVIER et Jean-Louis LEUTRAT (dir.), *Nosferatu*, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard, 1981, p. 177. Cet article de W. Worringer a été publié initialement dans le tome 1 de *Genius* en 1919.
4. *Idem*.

c'est précisément ce qui lui donne toute sa puissance et contribue à asseoir l'idée qu'il est présent dans chaque recoin de l'espace : « *Les esprits sont partout, ils nous entourent. Ils m'ont chassé de mon foyer* » déclare Francis au début du film.

Cette présence spirituelle se manifeste sur le mode du dérèglement, et c'est aussi sur ce point que l'on peut parler d'image intensive, au sens où des choses et des personnages, n'émane pas la tension « normale » attendue. Si l'on considère comme G. Deleuze que tout être est la concrétisation d'un certain agencement intensif de forces, alors effectivement, tout se passe comme si une puissance vitale, originaire et invisible (qu'on l'appelle lumière ou vitalisme, esprit ou matière première, peu importe finalement) cherchait à s'exprimer en animant et déformant les éléments présents dans le cadre, faisant fi de l'équilibre habituel des rapports de forces. Il peut être pertinent dans ces conditions de faire appel à la notion de « quantité intensive » pour décrire la déformation des perspectives, des gestes, des décors, qui semble trouver sa source dans un dérèglement des forces en présence. Celui-ci trouverait même son point d'aboutissement dans l'anéantissement. On peut alors réactiver l'idée d'un point zéro comme horizon possible, qui serait la dissipation de toute image, dans une explosion intensive dérégulée. Citons un extrait de « L'épuisé » : « Ce qui compte dans l'image, ce n'est pas le pauvre contenu, mais la folle énergie captée prête à éclater, qui fait que les images ne durent jamais longtemps. Elles se confondent avec la détonation, la combustion, la dissipation de leur énergie condensée¹. »

C'est dans cette perspective que nous proposons d'étudier le motif de l'étoilement qui apparaît constamment dans *Caligari* et qui rend sensible aussi bien l'idée d'une explosion matérielle dans l'espace que celle d'une dissipation de la matière : on retrouve ce motif sur les cartons, mais également au sein des décors, comme par exemple dans une des cellules de l'asile où l'étoilement figure aussi bien la forclusion et l'enfermement d'un esprit malade que l'éclatement, la menace d'une destruction totale. Associé à Francis et à son délire, le motif de l'étoilement se

retrouve également dans la cour de l'asile.

L'étoilement envahit enfin tout le décor (et fait écho à la « ligne septentrionale » définie par W. Worringer) et perd ainsi son centre et l'aspect géométrique des bandes alternées au profit d'un système d'opposition entre le blanc et le noir, entre la lumière et les ténèbres, plus complexe, mais dont on retrouve néanmoins la source au niveau du lampadaire. On aperçoit, dans *Le Cabinet du Docteur Caligari*, une figure d'étoile au sol qui fait écho aux structures instables du décor. En dernière instance, la caméra elle-même semble prendre à son compte le motif de l'étoilement : à plusieurs reprises dans le film en effet, la scène est cadrée à l'aide d'un cache en forme de losange. La subjectivité malade du personnage (il n'est d'ailleurs pas attesté qu'il soit le seul ni le plus fou dans cette histoire) éclate pour contaminer tous les moyens d'expression à la disposition du réalisateur, de l'opérateur et des décorateurs. C'est ainsi tout le film qui est mis en péril.

De ces exemples, on peut tirer l'idée que si le monde est vu par les yeux d'un malade, le monde n'en est pas moins malade lui-même. Il semble atteint par la force de l'esprit, à tel point que l'inanimé s'anime et que les personnages semblent se fondre dans la matière stylisée du décor. La différence entre l'humain et l'inhumain semble se dissoudre au profit d'un vitalisme primitif dérégulé et puissant qui n'évite pas le danger d'une dissolution totale. Et effectivement, l'image en tant que quantité intensive se donne comme sensation, profondeur de l'instant, et non comme perception d'un phénomène spatialisé.

Le cas de *Nosferatu* est quelque peu différent, il nous invite à faire l'expérience d'une vie primitive, un « *Urgrund* » (fondement originaire ténébreux), voire d'un « *Ungrund* » (sans fond), pour reprendre deux concepts développés par le philosophe mystique J. Boehme auquel G. Deleuze se réfère parfois. Michel Bouvier et Jean-Louis Leutrat analysent par exemple, dans une formule reprise par G. Deleuze, la manière dont le film propose de nombreux plans ayant pour caractéristique de présenter un arrière-plan noir, perçu comme un « sans-fond » à la fois dans un sens physique et métaphysique, et un personnage au premier plan, éclairé :

1. G. DELEUZE, « L'Épuisé », dans Samuel BECKETT, *Quad et autres pièces pour la télévision*, Paris, Éd. de Minuit, 1992, p. 76.

Des spots [...] dessinent un cercle blanc derrière les personnages, de telle sorte que les formes semblent moins se déterminer par leur mouvement propre qu'elles ne paraissent exclues, chassées d'un sans-fond [*Ungrund*] ou d'un fond plus originaire [*Urgrund*] que celui de leur arrière-plan ainsi partiellement noyé de clarté. [...] Par cette rupture, ce qui s'actualise devant cette tache de lumière et fait irruption, fantôme coupé du fond, *n'est pas ce qui demeure habituellement caché dans cette évanescente profonde que suggère le clair-obscur par exemple*. De là ce caractère fréquemment plat des figures ainsi éclairées, et le sentiment qu'elles tiennent, par leur nature même, de l'ombre *sans qu'elles s'alimentent romantiquement en elle* [...] *Cet effet n'est pas réductible à celui produit par un contre-jour*¹. »

À plusieurs reprises dans le film, le vampire semble émaner des ténèbres selon un processus d'incorporation qui aurait pour principe la mise en lumière. Pour dire les choses autrement, c'est la lumière qui donne corps à Nosferatu. Celui-ci a d'ailleurs pour caractéristique d'exister à la fois selon un mode matériel et selon un mode immatériel. Matériel parce qu'il s'incarne dans le comte Orlok, immatériel parce que son existence se manifeste aussi à travers le souffle : deux cartons précisent lors du voyage en bateau que « *Le souffle mortuaire de Nosferatu gonflait les voiles du navire, qui voguait tel un spectre* ». Dans un plan suivant on voit, selon un effet de rime, les rideaux de la chambre d'Ellen se gonfler. Cette dernière, bien qu'éloignée physiquement du vampire et de son fiancé, éprouve leur présence et ressent ce qui les affecte. À la question « Nosferatu a-t-il un corps ? », nous pouvons répondre oui, mais un corps à la fois localisé et diffus. Pour preuve, les nombreux plans sur l'ombre du vampire, et dans le dernier plan, sa disparition évanescente et la fumée légère qu'il laisse derrière lui.

La notion de quantité intensive peut donc également être convoquée dans le cas de *Nosferatu*, mais elle semble ici renvoyer à un principe premier, qui peine à se concrétiser dans des êtres déterminés et qui autorise une mise en relation des différents règnes : le règne animal, le règne

végétal, l'espèce humaine, mais aussi une interpénétration de la matière et de l'esprit. Les objets se meuvent comme s'ils étaient véritablement animés (les portes et le cercueil de Nosferatu se referment d'elles-mêmes), les animaux (rats, mouches, araignées, hyènes), les plantes (la plante carnivore étudiée par le professeur Bulwer) semblent animés d'un même principe, vital et mortifère à la fois, qui oscille entre la concrétisation et la néantisation. Et c'est certainement le polype à tentacules, animal primitif s'il en est, étudié par le professeur, qui exprime le mieux cette idée, « *transparent... presque incorporé. À peu de choses près, un fantôme* ».

Si le cinéma expressionniste allemand présente un espace dramatisé, il renvoie également à ce que nous pourrions appeler la phobie de la mutabilité et à la thématique de l'indifférencié qui se manifeste par la crainte d'entités hybrides dans lesquelles siège un principe vital. Celui-ci met en danger nos certitudes quant à la réalité de ce qui définit un corps, une identité, quant à la distinction entre les règnes. Cette instabilité va de pair avec la perte de nos certitudes au sujet de la capacité classificatoire de la pensée. Philosophiquement, on peut envisager certaines conséquences, à l'instar de G. Deleuze qui, ayant apparemment laissé de côté la question du cinéma après la parution de *L'image-temps* en 1985, ne s'en réfère pas moins, dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* à un usage (ou une image) de la pensée que l'on pourrait qualifier d'expressionniste. Alors qu'il insiste sur l'importance de la dimension non-philosophique de la philosophie, sur la nécessité de penser le non-philosophique au sein de la philosophie elle-même, il écrit que le non-philosophique nécessite « une sorte d'expérimentation tâtonnante, et [que] son tracé recourt à des moyens peu avouables. Ce sont des *moyens de l'ordre du rêve, de processus pathologiques, d'expériences ésotériques, d'ivresse ou d'exès* ». Et G. Deleuze de citer à nouveau W. Worringer, dans une perspective cette fois-ci exclusivement métaphysique, qui nous semble pourtant dépendante d'une appréhension esthétique du monde :

Du fond des âges, nous vient ce que Worringer appelait la ligne septentrionale, abstraite et infinie,

1. Michel BOUVIER et Jean-Louis LEUTRAT, *op.cit.*, p. 135-136, cités par G. DELEUZE, *L'Image-Mouvement*, n. 32 p. 79 (note *ad locum*). C'est G. Deleuze qui souligne.

2. G. DELEUZE et F. GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Éd. de Minuit, 1995, p. 44. Nous soulignons.

ligne d'univers qui forme des rubans et des lanières, des roues et des turbines, toute une "géométrie vivante", "élevant à l'intuition les forces mécaniques", constituant une puissante vie non-organique¹.

Cette tentative d'approche du cinéma expressionniste allemand, qui demeure bien évidemment très partielle, nous a permis de mettre en avant plusieurs points saillants pour préciser les rapports philosophie-cinéma chez G. Deleuze et alimenter la réflexion sur les relations image-matière-pensée au cinéma. La question de l'intensité de l'image cinématographique nous a semblé pertinente car elle ouvre un questionnement sur le fait qu'il est impossible de réduire l'image cinématographique à une abstraction (un concept ou une idée) : si elle donne à penser, à défaut de penser elle-même, elle n'en appartient pas moins à l'ordre des phénomènes, c'est-à-dire, pour rester fidèle à E. Kant, qu'elle s'inscrit dans l'espace et dans le temps.

Suzanne HÈME DE LACOTTE

1. *Ibid.*, p. 172.