

## DE LA MARIONNETTE « RHIZOMATIQUE » À L'AUTOMATE SPIRITUEL, CHEZ GILLES DELEUZE.

Flore Garcin-Marrou

*Maître de conférences en études théâtrales à l'Université Toulouse  
Jean Jaurès*

*Marionnette, corps-frontière*, études réunies par Hélène  
Beauchamp, Joëlle Noguès et Élise Van Haesebroeck, Presses de  
l'Université Artois, coll. « Corps et voix », 2016.

### Pour citer cet article :

Flore Garcin-Marrou, « De la marionnette 'rhizomatique'  
à l'automate spirituel, chez Gilles Deleuze », *Marionnette,  
corps-frontière*, études réunies par H. Beauchamp, J. Noguès  
et É. Van Haesebroeck, Presses de l'Université Artois, coll.  
« Corps et voix », 2016.



Le très fameux mythe de la Caverne de *La République* de Platon (Livre VII) présente la marionnette comme un double de la réalité, un simulacre qui fascine les hommes enfermés dans la caverne dans l'ignorance des idées pures. Tout homme est alors invité à s'échapper de la caverne, à ne plus croire en ce théâtre d'ombres qui est aussi une métaphore de l'enfance d'un esprit qui doit s'éveiller au-delà des croyances, pour s'adonner à la politique, à la philosophie, aux affaires du monde. La marionnette et l'éveil à la philosophie sont donc ici antinomiques, la marionnette symbolisant le monde matériel dont il faut s'extraire pour atteindre le monde spirituel. Platon met de nouveau en scène des marionnettes dans le premier livre des *Lois* (I, 644) pour questionner un autre couple de concepts : l'immanence et la transcendance. L'Étranger d'Athènes y décrit la constitution et les lois d'une cité réalisable, différente de la cité utopique décrite dans *La République*. Chaque homme est invité à être « meilleur que soi-même ». Sur le plan politique, il est légitime que les meilleurs hommes gouvernent les moins bons. Sur le plan intime, chacun doit éliminer l'essentiel des conflits qu'il nourrit avec soi-même pour être meilleur. L'Athénien suppose alors que l'homme est semblable à une marionnette créée par les dieux (θαῦμα μὲν ἕκαστον ἡμῶν τῶν ζώων θεῶν) : une marionnette mue par trois fils, deux « nerfs » (νεῦρα) en fer, ceux de la peine, du plaisir et un nerf en or, celui de la droite raison. Quelle est la valeur ontologique de cette métaphore ? Signifie-t-elle que l'homme est une marionnette à fils qui reçoit tous les mouvements des dieux ? Ou l'homme est-il considéré comme une créature mue par les fils *internes* de ses affects et de sa raison ? Autrement dit, d'où vient le mouvement qui l'émeut et l'ébranle ? La position de l'Étranger est claire et de nombreux articles se sont penchés sur les subtilités de la traduction du texte grec<sup>1</sup> : l'homme est comparable à une marionnette en tant qu'il est une créature tiraillée entre ses propres passions et sa propre raison. Les fils qui l'animent ne

<sup>1</sup> Jérôme Laurent, « Fil d'or et fils de fer. Sur l'homme "marionnette" dans le livre I des *Lois* de Platon (644c-645a) », *Archives de philosophie*, éditeur Centre Sèvres, 2006/3, tome 69, p. 461-473.

traduisent en aucune façon une soumission à une transcendance divine. Au contraire, c'est à l'homme de décider si ses mouvements sont commandés par les nerfs de la passion ou par la corde de la raison. Le fil du plaisir et le fil de la peine sont deux affects qui tirent l'homme d'un côté ou de l'autre du chemin de la bonne conduite, alors qu'il n'y a qu'une seule traction qui doit guider l'homme : celle du troisième fil d'or, le fil du raisonnement. Alors que l'image de la marionnette à fils manipulée par les dieux nous situe métaphoriquement au sein d'une compréhension transcendante et déterministe du monde (ce sont les dieux qui décident de nos vies), l'image de la marionnette mue par elle-même et en elle-même est paradigmatique d'un homme dans l'exercice de sa responsabilité, de la maîtrise de soi et de sa liberté de choix. Ainsi les *Lois*, œuvre d'un Platon âgé, sont un véritable plaidoyer pour la pédagogie politique qui tend à éduquer l'âme de manière à la rendre meilleure et plus apte à tirer les bons fils de sa personnalité.

Lorsque la philosophie met en situation l'idée de marionnette sur la scène de la pensée, elle s'apprête souvent à questionner les concepts d'artifice, de double, de déshumanisation, d'animation de la matière, du possible et de l'impossible... Au XVII<sup>e</sup> siècle, la marionnette – sous sa forme automate – devient un véritable modèle épistémologique, dans le courant mécaniste, lorsque Descartes théorise les animaux-machines et La Mettrie, l'homme-machine, un siècle plus tard (1747). Ce que nous appelons homme n'est peut-être qu'une machine, « hommes feints qui ne se remuent que par ressorts » écrit Descartes dans le corollaire de la deuxième Méditation. « Tout ce qui se fait dans le corps de l'homme, et de tout animal est aussi mécanique que ce qui se fait dans une montre » écrit Leibniz dans le *Cinquième écrit à Samuel Clarke*<sup>2</sup> (mi-août 1716). Hobbes conçoit le Léviathan comme un puissant automate, l'État ou la République comme « homme artificiel ». Le XVIII<sup>e</sup> siècle marque un sommet dans la construction d'automates : Vaucanson conçoit ses créatures artificielles comme des expériences philosophiques, Diderot rédige l'article « androïde » dans l'*Encyclopédie*. La configuration romantique allemande exalte la marionnette, car elle fait le lien entre l'homme nouveau et l'art des machines, la forme, la Gestalt, érigeant la mathématique et la gravité en principe de vie (Kleist, Novalis). Ces questionnements métaphysiques, matérialistes, éthologiques ou mécanistes, contribuent à penser la place de l'homme dans l'univers, mais aussi son rapport à la matière et au spirituel. Au fil des siècles, l'homme-marionnette devient un *topos* dans l'histoire de la pensée en tant que personnage paradigmatique cristallisant une des questions fondamentales propres à notre condition humaine : qui tire les ficelles de notre vie ? Est-ce un dieu extérieur à notre monde ? Ou sommes-nous capables de nous diriger nous-mêmes ? Agissons-nous selon un déterminisme, suivant une partition qui aurait été déjà écrite ? Ou puisons-nous à l'intérieur de nous-mêmes une énergie motrice et spirituelle qui fait de nous le seul maître de nos actions ?

Une vision transcendante du monde met en scène, par procédé métonymique, l'homme-marionnette dans un castelet, dispositif qui implique une relation verticale avec le dieu-montreur, seul capable d'insuffler le mouvement à l'objet inerte, sans conscience ni pensée. Le dieu-montreur est à l'extérieur de la scène du castelet, dans un autre monde qui marque bien la séparation du monde matériel et du monde spirituel (une coupure caractéristique de la

---

<sup>2</sup> *Traité de monadologie*, 64.

pensée dualiste). Au contraire, une vision immanente du monde, telle que Spinoza la développe dans *L'Éthique*, met en scène, par procédé métonymique, l'homme-marionnette dans l'unité de son corps et de son esprit, comme une seule et même substance, comme un moteur participant à son propre mouvement. Il peut y avoir un dieu, mais celui-ci n'est pas à l'extérieur de l'univers ni au-dessus, mais à la source du Tout. Sur cette scène pensive, nous ne rencontrons plus une marionnette à fils mais plutôt un automate capable d'auto-mouvement. Le montreur extérieur a disparu. Peut-être fait-il corps avec l'automate ? C'est ce que tend à penser le monisme, en prônant une réconciliation entre matière et esprit.

Ce qui nous intéresse dans cet article, c'est de saisir les modalités du passage d'une compréhension transcendantale de la marionnette (une figure manipulée par un montreur) à une compréhension immanente qui permet, dès lors, d'envisager un automate caractérisé par un auto-mouvement. Pour comprendre ce glissement, nous avons choisi de mobiliser la philosophie de Gilles Deleuze, dont le spinozisme est, sur ce sujet, très affirmé. La problématique de l'automate chez Deleuze se décline selon quatre axes de réflexion qui constituent les quatre principaux temps de notre exposition : le pantin artaudien, le concept du « corps sans organes », une lecture du *Théâtre de marionnettes* de Kleist et la réflexion autour de l'automate spirituel à propos du cinéma. Les différents types de marionnettes évoqués alors participent du vœu deleuzien de « dramatiser la philosophie » en présentant certains concepts à travers des personnages marionnettiques<sup>3</sup>.

Gilles Deleuze rejoint le Platon des *Lois* sur le fait que la marionnette n'entretient pas une relation verticale avec une entité transcendante. Au contraire, il envisage une marionnette qui se déplace et agit selon un plan d'immanence (l'immanence signifiant littéralement « ce qui réside dans le sujet agissant »). De la même façon que l'homme exerce son libre-arbitre, la marionnette ne reçoit pas son mouvement de l'extérieur d'elle-même, du montreur (métonymie du dieu manipulateur) mais d'elle-même. De la même façon que l'homme vit dans un monde sans dieu, la marionnette s'anime d'elle-même sur un plan horizontal qui tranche avec la verticalité du castelet<sup>4</sup>. Les premières occurrences de l'idée de marionnette apparaissent dans *L'Anti-Œdipe* (1972). Gilles Deleuze utilise indifféremment quatre termes : automate, pantin, marionnette et mannequin. Assurément, la vision deleuzienne de la marionnette est liée à la découverte de l'œuvre d'Antonin Artaud, de laquelle la marionnette est absente en tant que telle mais qui laisse paraître l'image récurrente d'un pantin à travers ses écrits<sup>5</sup>. Le pantin artaudien retient l'attention de Deleuze car c'est un pantin de la cruauté,

---

<sup>3</sup> Dans *Mille Plateaux*, Deleuze et Guattari confrontent différentes thèses de Geoffroy Saint-Hilaire, Cuvier, Vialleton, Baër (Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 61-63). Mais au lieu de composer un texte argumentatif, le philosophe met en scène un dialogue néo-platonicien, où les concepts deviennent l'objet de véritables tirades, défendues par les scientifiques susnommés. Le dialogue devient un « théâtre de marionnettes » épistémologique.

<sup>4</sup> Ce passage du transcendantal à l'immanence est une caractéristique éprouvée par Gilles Deleuze lorsqu'il pense les arts dans les années 1960-1970. Il oppose la danse classique qui demande au danseur de sauter toujours plus haut et d'aller chercher des mouvements plus aériens, à la *modern dance* qui se développe davantage sur des horizontales.

<sup>5</sup> Sur la vision artaudienne du pantin, voir Hélène Beauchamp, « Envers et renversements de la marionnette chez Antonin Artaud : la fin d'un mythe de la modernité », revue *Théâtre/Public*, n° 193, 2009, p. 7-11.

dont la particularité est d'être détraqué et désarticulé. Une vision qui rompt avec les visions idéales de la marionnette du début du XX<sup>e</sup> siècle : celle de Maeterlinck par exemple, désespérant de la scène et des acteurs de chair, rêvant à un théâtre d'androïdes dont la charge symbolique et la présence hiératique servirait ses drames métaphysiques... Ou celle de Craig, proposant au comédien le modèle marionnettique afin qu'il acquiert des qualités supérieures et se libère des servitudes liées à la gravitation de son corps, devenant lui-même une « sur-marionnette » porteuse d'un drame symbolique. Artaud perçoit aussi que la marionnette élève la représentation vers des significations métaphysiques, mais surtout, elle est le « signe plastique » de la pulsion de mort. Pour Deleuze, le pantin artaudien en a fini « avec le jugement de dieu » : il n'incarne plus une idéalité, l'image d'une sur-marionnette parfaite qui déjoue les lois de la gravité mais au contraire, est le signe d'une déconstruction, d'une désarticulation psychologique et métaphysique de l'homme. Le pantin artaudien n'est pas une marionnette des hauteurs, mais une *sous-marionnette*, une *infra-marionnette*, une marionnette de la cruauté.

Cette effigie désarticulée permet à Deleuze, dans *L'Anti-Œdipe*, de figurer le corps du schizophrène, décrit comme celui d'un automate qui n'aurait plus conscience de l'organisation de son corps et qui en subirait la désorganisation jusqu'à éprouver un « corps sans organes » : « Les automates que nous sommes s'arrêtent et laissent monter la masse inorganisée qu'ils articulaient »<sup>6</sup>. Le corps sans organes des schizophrènes est une machine détraquée, désarticulée, une machine-célibataire à travers laquelle l'homme moderne prend conscience de son propre fonctionnement de machine, de son corps en proie à une pulsion de mort, à l'emprise croissante de la mécanisation, de l'échange des marchandises et du capitalisme<sup>7</sup>. La machine-célibataire passe outre le capitalisme et entre de plain-pied dans la schizophrénie. La particularité de la pensée deleuzienne est de considérer la schizophrénie comme un processus de création, une trajectoire libératrice qui déjoue les structures codifiées de la société et de l'art en proposant un nouvel agencement du corps<sup>8</sup>. L'automate-schizo est érigé en figure libératrice, s'affranchissant de la gaine et des fils, permettant au philosophe de penser le rapport au pouvoir et la capacité de l'homme à s'en affranchir. La métaphore marionnettique contribue à la critique de la psychanalyse. Deleuze dénonce le fait que les enfants psychanalysés sont des marionnettes aux mains des psychanalystes. Le cas d'Agnès est une « marionnette de Kleist vivante » qui demande à sa thérapeute de la « marionnettiser »<sup>9</sup> : l'enfant joue le jeu de la thérapeute en lui disant ce que la famille ou la

---

<sup>6</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972, p. 15.

<sup>7</sup> Cette nouvelle union de l'homme et de la machine est théorisée par Michel Carrouges in *Les Machines célibataires*, Paris, (Arcanes, 1954), Édition du Chêne, 1976 ; cité dans *L'Anti-Œdipe*, op. cit., p. 25.

<sup>8</sup> La structure est un modèle organisationnel qui permet un certain contrôle, système clos quadrillant la représentation et assignant à l'ensemble des signes des coordonnées précises. Le dispositif (le machinique chez Deleuze) laisse plus de souplesse et d'incertitude : il est un processus qui rend possible une série de rencontres, d'accidents. La structure pense en termes de haut et de bas. Le dispositif est immanent. Gilles Deleuze, « Qu'est-ce qu'un dispositif ? », in *Michel Foucault philosophe, rencontre internationale*, Paris, 9-11 janvier 1988, Seuil, coll. « Des travaux », 1989, p. 249.

<sup>9</sup> Gilles Deleuze, « L'Interprétation des énoncés », *Deux Régimes de fous*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2003, p. 80.

société veulent bien entendre ou alors, c'est à la thérapeute de souffler un rôle socialement codifié à l'enfant. L'automate-schizo, lui, souffre d'une réorganisation interne mais prouve ainsi sa liberté infinie : il s'affranchit de l'organisation sociale, corporelle, politique et morale.

Mais plus que la nature du pouvoir, c'est la façon dont il s'exerce qui intéresse le philosophe. Dans un commentaire de l'essai de H. von Kleist, « Sur le théâtre de marionnettes »<sup>10</sup>, il est montré que la nature du pouvoir exercé par un montreur de marionnettes est d'une triple nature. Il n'est pas question des fils platoniciens de la peine, du plaisir et de la droite raison, mais de trois autres lignes distinctes : l'une virtuelle, les deux autres, corporelle et narrative. Le propre du psychanalyste est de mettre en mouvement les deux dernières lignes, en omettant d'actionner la première, qui est pourtant celle qui apporte tout le mystère de la manipulation et qui garantit la liberté de création. Les deux dernières lignes sont structurées, « segmentarisables » car elles ancrent le mouvement abstrait dans le régime représentatif : la deuxième ligne commande les gestes concrets du corps tels qu'un bras qui s'arrondit ou une tête qui se penche, la troisième ligne, figurative, rend compte des épisodes de l'histoire réalisée par la marionnette. Le psychanalyste utilise ces deux lignes en exerçant sur le patient son pouvoir de suggestion que Deleuze et Guattari jugent aliénant (car la cure psychanalytique rabat l'inconscient du patient en l'interprétant selon des codes et des situations familiales arbitraires, telles que la triangulation œdipienne). En sollicitant la première ligne virtuelle, le montreur de marionnettes décrit par Kleist ne transmet pas les *images* qu'il entend représenter mais l'idée des *mouvements* qu'il désire insuffler à la marionnette. Abstraite, non figurative, cette ligne permet à la marionnette de se déplacer selon un centre de gravité que Deleuze rebaptise « centre de légèreté ». Cette ligne n'instaure pas une relation binaire entre la marionnette et le montreur car cette relation est « mutante », « nomade », propre à la déterritorialisation. La ligne virtuelle n'ancre pas le mouvement dans la représentation figurative, mais laisse s'exprimer l'abstraction.

Cette marionnette kleisto-deleuzienne est une marionnette stratifiée (en idée, puis en corps, puis en fable), traversée par des niveaux différents de virtualité et d'actualisation. Le rôle du montreur est d'agencer les trois fils de manière à établir un réseau entre ligne virtuelle et lignes actuelles, entre mouvements abstraits et figuratifs : « Le pouvoir du montreur de marionnettes (...) se constitue plutôt au point de conversion entre la ligne abstraite non figurative d'une part, et d'autre part les deux lignes de segmentarité »<sup>11</sup>. Le propre de

---

<sup>10</sup> « Sur le théâtre de marionnettes », *Anecdotes et petits écrits*, Paris, Payot, 1981, p. 101-109, commenté dans Gilles Deleuze, *Deux Régimes de fous*, *op. cit.*, p. 11-12.

<sup>11</sup> *Ibid.* D'après Gilles Deleuze, le pouvoir du montreur est aussi similaire au pouvoir bancaire qui fait exister deux formes d'argent : l'argent de la finance, ligne abstraite et mutante et l'argent comme moyen de paiement, concret, fait de lignes sensibles, segmentarisables. Cet argent de paiement entraîne une troisième forme ligne segmentarisable : l'ensemble des biens produits. Le pouvoir bancaire réside dans la conversion entre les lignes abstraites de la finance et les lignes concrètes du paiement et des biens produits. Le pouvoir du montreur est aussi comparable à la conception de la guerre délivrée par Clausewitz, considérant l'Idée de Guerre absolue comme « grande ligne abstraite de mutation », machine de guerre singulière, mutante, abstraite, qui traverse l'Histoire comme un flux. Cette guerre cesse d'être absolue pour devenir une guerre limitée (quand elle suit la deuxième ligne, cette fois segmentarisable), qui prend une forme spécifique selon l'espace, l'État où elle a lieu (sur la troisième ligne segmentarisée). De sorte que le pouvoir de la guerre est dans la conversion de ces

l'automate-schizo est de s'affranchir d'un lien univoque avec les lignes représentatives et figuratives qui l'aliènent au montreur et de suivre la ligne de fuite que constitue la ligne virtuelle. Malgré son titre, le texte de Kleist parle davantage d'automates que de marionnettes à fils. Le montreur est désigné comme étant *Der Maschinist*. La perfection de la marionnette, comme celle du danseur, viennent des forces mécaniques mises en mouvement par le déplacement de leur centre de gravité et non de la représentation du mouvement (le jeune homme, voulant imiter une sculpture dans un miroir, échoue à retrouver le mouvement pur). Partant de ce postulat, Deleuze imagine différents types de marionnettes autonomes. Peut-être cette intuition vient-elle de la figure de Pinocchio, marionnette émancipée que Carmelo Bene, ami proche du philosophe, a incarné pendant trente ans (en 1961, 1966, 1981, 1998 et lors d'une version pour la télévision en 1999) ? Deux types d'automates sont alors analysés et mis en situation : ce que nous désignerons par « automate rhizomatique » puis par « automate spirituel », concept hérité de Spinoza, longuement abordé dans *Cinéma 2. L'Image-temps*, figure qui caractérise l'acteur de cinéma. L'automate spirituel serait-il alors le modèle d'un nouveau type d'acteur, propre à l'image cinématographique, propre à l'image-temps et à l'image-mouvement ?

L'automate « rhizomatique » permet de penser une répartition des fils selon un principe de multiplicité qui ne se laisse pas, par définition, unifier dans les mains et la conscience d'un seul montreur : « Les fils de la marionnette, en tant que rhizome ou multiplicité, ne renvoient pas à la volonté supposée d'un artiste ou d'un montreur, mais à la multiplicité des fibres nerveuses qui forment à leur tour une autre marionnette suivant d'autres dimensions connectées aux premières »<sup>12</sup>. Les fils qui meuvent les marionnettes ne se rapportent pas à l'unité du montreur qui les projette dans la représentation, mais sont plutôt des fibres nerveuses formant à nouveau d'autres fils, de sorte que la marionnette est prise dans un agencement, une prolifération de lignes, une multiplicité variable, comme si des tisserands s'étaient emparés de la marionnette et s'étaient mis à la coudre avec d'autres marionnettes. L'automate rhizomatique augmente ses connexions avec d'autres lignes, évoluant sur un « plan de consistance » permettant une mise en coexistence d'« événements vécus », de « déterminations historiques, concepts pensés, individus, groupes et formations sociales »<sup>13</sup>. De cette manière, les « paradigmes arbrifiés » et les « automates centraux »<sup>14</sup> font place à des « figures rhizomatiques, systèmes acentrés, réseaux d'automates »<sup>15</sup> aux nombreuses

---

lignes, depuis les lignes abstraites, non-figuratives, déterritorialisantes jusqu'aux lignes de segmentarité. La ligne abstraite est le « vecteur fou », la « tangente de déterritorialisation » qui permet à l'homme, la marionnette, la finance, l'homme de guerre de se nomadiser, autrement dit, de créer librement de nouveaux agencements. On trouve une autre référence au texte de H. von Kleist dans *Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, n. 73, p. 498.

<sup>12</sup> *Mille Plateaux*, op. cit., p. 15. Cette idée est empruntée à Ernst Jünger, in *Approches drogues et ivresse*, § 218, Paris, Editions de la Table ronde, 1973, p. 304.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>15</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991/2005, p. 204. Les deux auteurs renvoient à l'article de Pierre Rosenstiehl et Jean Petitot, « Automate asocial et systèmes acentrés », revue *Communications*, n° 22, 1974, p. 45-62, qui développe notamment cette idée : « Poussés par le mythe ambiant du hiérarchisme, les premiers architectes de machines électroniques ont conféré tout pouvoir à un organe central unique. Or (...) on

bifurcations qui créent de nouvelles fonctions et de nouvelles sensations, d'autres logiques du sensible. Pour illustrer ce nouveau tissage, il convient de faire référence à ce qu'Éloi Recoing nomme « l'effet-retour » de la marionnette sur le corps du marionnettiste : la relation univoque de domination du montreur sur l'objet est supplantée par d'autres relations plus complexes.

Le montreur et la marionnette établissent alors des possibles relations de va-et-vient, l'un se virtualisant dans l'autre, l'autre s'actualisant dans l'un. Il arrive que la marionnette domine le montreur (parfois allant jusqu'à l'occire, le golem se retournant contre son créateur) : le montreur est alors virtualisé (puisqu'il entre dans la fiction) alors que la marionnette s'actualise (car elle laisse croire qu'elle surgit dans la réalité). Deleuze se réfère au film muet *Le Club des trois* (1925) de Tod Browning, dans lequel le ventriloque Écho ne peut plus parler qu'à travers sa marionnette, qui a littéralement pris le pouvoir sur son interprète. Cette effigie rhizomatique se pose en miroir « double-face »<sup>16</sup> par rapport au montreur. Dans *Le Limier* de Joseph L. Mankiewicz (1972), de nombreux automates habitent la pièce où s'affrontent les deux personnages principaux. Le film traite de la limite poreuse entre théâtre et réalité, mascarade et sincérité : au moment où les deux personnages perdent pied, ne parvenant plus à démêler le vrai du faux, les marionnettes prennent le pouvoir sur l'humain. « Deux personnages sont ennemis pour l'éternité, dans un univers d'automates : mais il y a un monde où l'un des deux malmène l'autre et lui impose un costume de clown, et un monde où l'autre prend une tenue d'inspecteur, domine à son tour, jusqu'à ce que les automates déchaînés brassent toutes possibilités, tous les mondes et tous les temps »<sup>17</sup>. Le virtuel prend possession du réel : c'est un homme déguisé en automate, portant le masque d'un clown criard, qui tire sur l'autre homme avec un pistolet chargé.

Ces effigies entraînées dans un devenir-émancipateur apparaissent, dans *L'Image-temps*, paradigmatiques du cinéma lui-même. L'image théâtrale étant dramatique et « l'image de cinéma étant "automatique" »<sup>18</sup>, « l'image automatique exige une nouvelle conception du rôle ou de l'acteur »<sup>19</sup>. Alors qu'au théâtre, l'acteur vit la conjonction de sa voix et de son corps, l'acteur de cinéma fait l'expérience de la disjonction entre son corps et sa voix, comme une marionnette. C'est le propre du cinéma que de dissocier le visuel et le sonore. Éric Rohmer met en scène des acteurs-marionnettes invités à se débarrasser des tics d'acteurs de théâtre, engagés sur la voie d'un jeu plus naturel, plus automatique. Robert Bresson met en scène des « automates purs » dénués d'idées et de sentiments, réduits à l'exécution de gestes du quotidien : des « modèles » ou encore des « vigilambules authentiques »<sup>20</sup> dont le jeu s'oppose à celui de l'acteur de théâtre. « Les neuf dixième de nos mouvements obéissent à l'habitude et à l'automatisme, il est anti-nature de les subordonner à la volonté et à la pensée

---

se prend à rêver d'une usine à calcul acentrée, un peu comme le cerveau, qui accomplirait en parallèle des opérations nombreuses » (p. 45).

<sup>16</sup> Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'Image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p. 97.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>18</sup> Gilles Deleuze, *Deux Régimes de fous*, op. cit., p. 251.

<sup>19</sup> Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'Image-temps*, op. cit., p. 232.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 233.

»<sup>21</sup> écrit Bresson à propos de ces acteurs-modèles, qu'il dirige non pas en leur indiquant les intentions psychologiques du rôle, mais en leur faisant répéter inlassablement les scènes de manière à solliciter un jeu mécanique, automatique, débarrassé de toute technique d'acteur. L'automatisme se traduit tout d'abord, par de nouveaux types de prise de parole puis par un nouvel engagement du corps. Le cinéma exprime l'automatisme de l'inconscient grâce à de nouveaux modes d'énonciation comme la conversation et le monologue intérieur. L'acte de parole ne doit alors plus « rien au théâtre »<sup>22</sup> et tient de la conversation que le roman ou le théâtre ont été « impuissants à saisir »<sup>23</sup>. La conversation déconstruit radicalement le dialogue et « renverse l'absolu du drame »<sup>24</sup>. De même, le monologue intérieur est propre à l'acteur, automate de cinéma, car il est constitué d'une matière sonore et visuelle et donne à entendre une voix intérieure, convoquant un supplément d'âme : « Comme chez Kleist, ou comme dans le théâtre japonais, l'âme est faite du "mouvement" mécanique de la marionnette, en tant qu'elle s'adjoit une "voix intérieure" »<sup>25</sup>. L'acteur automate est remarquable également par son approche du mouvement. Puisque le mouvement n'est pas dramatique mais automatique, le drame n'est plus au fondement de l'action : c'est le mouvement qui devient la « donnée immédiate de l'image »<sup>26</sup> cinématographique. Au cinéma, « un mouvement ne dépend plus d'un mobile ou d'un objet qui l'exécuterait, ni d'un esprit qui le reconstituerait. C'est l'image qui se meut elle-même en elle-même<sup>27</sup>. » Les images chorégraphiques ou dramatiques sont encore attachées à un mobile, alors que l'image cinématographique fait elle-même le mouvement. On parle alors d'un « auto-mouvement subjectif » car cet automatisme entraîne une nouvelle subjectivité. L'automate spirituel est confronté à la puissance, à la production du mouvement. L'automate habite l'image-mouvement<sup>28</sup>. Soit en étant un « simple mécanisme d'horlogerie » homogène au mouvement, une partie d'un ballet mécanisé (comme les personnages de *La Règle du jeu* de Renoir lors de la soirée endiablée). Soit en étant une « puissante machine énergétique », décrivant un autre type d'union entre l'homme et la machine, l'animé et l'inanimé. Cette machine met en scène des pantins qui ne cessent d'affirmer leur hétérogénéité au mouvement. Cette « bête humaine » est alors très différente de la « marionnette animée »<sup>29</sup>. Ce sont des objets dont se dégage le mouvement pur.

Ces deux types de machines cinétiques symbolisent deux types d'automatisme : une mécanique des solides (les pantins sont pris dans un mécanisme d'horlogerie) et une mécanique des fluides (inaugurant un nouveau type d'automates d'où se dégage le mouvement pur). L'automate, pris dans une mécanique des fluides, s'affranchit radicalement de tout objet qui pourrait effectuer le mouvement. Le mouvement s'extrait de son caractère

---

<sup>21</sup> Robert Bresson, « De l'automatisme », in *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1975/1988, p. 34.

<sup>22</sup> Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'Image-temps*, op. cit., p. 297.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 300.

<sup>24</sup> Arnaud Rykner, Jean-Pierre Ryngaert, « Conversation », in Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Poétique du drame moderne et contemporain*, Bruxelles, Études théâtrales, n° 22, 2001, p. 35.

<sup>25</sup> Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'Image-temps*, op. cit., p. 351.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 203.

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> Les acteurs font partie d'une « composition mécanique des images-mouvement ». Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, Paris, Les Editions de Minuit, 1983, p. 63.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 64.



figuratif : l'eau, la mer, les rivières chez les cinéastes comme L'Herbier, Epstein, Renoir, Vigo deviennent des automates, supports de l'image-mouvement. Ainsi, au cinéma, les automates peuvent conserver une « individualité comme source créatrice de mouvement »<sup>30</sup> mais également se muer en « élément supra-personnel » qui participe à un « mouvement du monde ». Deleuze donne l'exemple de Fred Astaire qui, dans *The Bandwagon* de Minnelli, transforme sa promenade en danse, de la même façon que Gene Kelly fait naître une danse de la dénivellation d'un trottoir dans *Chantons sous la pluie* de Donen. Le danseur automate se glisse dans le mouvement. Il ne se situe pas dans un régime de représentation mais dans la *production de la puissance du mouvement*<sup>31</sup>. Ce paradigme d'automate spirituel, hérité de Spinoza, désigne cet état de la pensée propre à enchaîner idée avec idée, images avec images indépendamment de toute référence à un objet, dans une émancipation radicale de l'exigence dramatique et mimétique. Dans cette nouvelle subjectivité automatique, le spectateur devient lui aussi un automate spirituel lorsqu'il entre en cohésion avec l'image-mouvement dont il éprouve les vibrations.

De nombreuses fois, la modernité a fait la critique de la marionnette à fils, paradigmatique d'un monde métaphysique révolu. Dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, avec la mécanisation grandissante de la société, le corps vivant a été saisi par la technique. Puis ces machines à produire ont vécu la déconstruction propre au XX<sup>e</sup> siècle. Deleuze emboîte le pas de cette réflexion sur le « machinique » et utilise conceptuellement la figure de l'automate comme un paradigme d'énergie, d'auto-mouvement, de multiplications de logiques de sensation en prise avec les bouleversements économiques, sociaux et esthétiques. Attentif lecteur de Kleist, il perçoit que le mouvement mécanique et la déconscientisation du geste sont des signes forts du contemporain. La mise en situation de cet automate machinique et énergétique dans un contexte cinématographique continue à montrer que le cinéma opère une main mise technicienne sur la représentation théâtrale que la philosophie et les artistes ne peuvent ignorer.

---

<sup>30</sup> Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'Image-temps*, op. cit., p. 83.

<sup>31</sup> *Ibid.*

## BIBLIOGRAPHIE

BEAUCHAMP, Hélène, « Envers et renversements de la marionnette chez Antonin Artaud : la fin d'un mythe de la modernité », revue *Théâtre/Public*, n° 193, 2009, p. 7-11.

CARROUGES, Michel, *Les Machines célibataires*, Paris, [Arcanes, 1954], Édition du Chêne, 1976.

DELEUZE, Gilles, *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983.

\_ *Cinéma 2. L'Image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.

\_ « L'Interprétation des énoncés », *Deux Régimes de fous*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2003.

\_ « Qu'est-ce qu'un dispositif ? », in *Michel Foucault philosophe, rencontre internationale*, Paris, 9-11 janvier 1988, Seuil, coll. « Des travaux », 1989.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972.

\_ *Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.

\_ *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991/2005.

JÜNGER, Ernst, *Approches drogues et ivresse*, § 218, Paris, Éditions de la Table ronde, 1973.

KLEIST, Heinrich Von, « Sur le théâtre de marionnettes », *Anecdotes et petits écrits*, Paris, Payot, 1981, p. 101-109.

LAURENT, Jérôme, « Fil d'or et fils de fer. Sur l'homme "marionnette" dans le livre I des *Lois* de Platon (644c-645a) », *Archives de philosophie*, éditeur Centre Sèvres, 2006/3, tome 69, p. 461-473.

ROSENSTIEHL, Pierre, PETITOT, Jean, « Automate asocial et systèmes acentrés », revue *Communications*, n° 22, 1974, p. 45-62.

RYKNER, Arnaud, RYNGAERT, Jean-Pierre, « Conversation », in Jean-Pierre SARRAZAC (dir.), *Poétique du drame moderne et contemporain*, Bruxelles, Études théâtrales, n° 22, 2001.