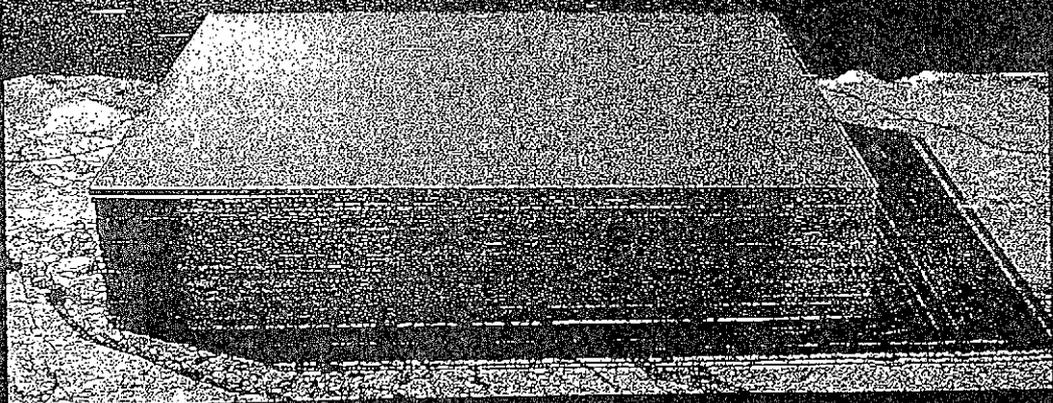


14

LE
LABYRINTHE
DES

APPARENCE



REVUE DE L'UNIVERSITÉ DE BRUXELLES



15

Olivier Van Malderghem

LEURRE QU'IL ÉTAIT HIER

Il est fréquemment fait référence, dans cet article, à Toto le héros, de Jaco Van Dormael. J'en présente ici un bref synopsis, qui permettra de resituer les allusions au film dans leur contexte.

SYNOPSIS DE *TOTO LE HÉROS*¹

Le vieux Thomas a le projet de tuer Alfred Kant pour reprendre ce que ce dernier lui a volé : sa vie. Thomas est en effet persuadé d'avoir été échangé à la naissance. Enfant, il perd son père. Le père de son voisin Alfred est en partie responsable. Thomas a une relation très forte, presque amoureuse avec sa sœur, Alice, alors qu'une amitié naît entre celle-ci et Alfred. Mais Alice meurt en mettant le feu à la maison des Kant pour venger son père. Pour échapper à ce destin qui n'est pas le sien, Thomas rêve d'être agent secret, Toto le héros. Adulte, il est devenu géomètre et estime n'avoir rien vécu. Il rencontre Évelyne qui ressemble étrangement à sa sœur. Il découvre que le mari de cette dernière n'est autre qu'Alfred, qui a façonné Évelyne à l'image d'Alice. Thomas a, une fois de plus, l'impression qu'Alfred vit son histoire et cet amour à sa place. Sa vie semble s'arrêter. Devenu vieux, il s'échappe de sa maison de retraite et retourne sur les lieux de sa vie. Il retrouve son énergie et sa malice de petit garçon. Grand homme d'affaires, Alfred Kant est menacé de mort. Thomas prend l'apparence d'Alfred, se rend dans sa propriété et meurt à sa place, comme il le souhaitait, comme Toto le héros aurait pu mourir. Alors que ses cendres sont répandues, son rire retentit : il est enfin devenu lui-même.

Olivier Van Malderghem

Thomas est mort, mais il rêve encore.

Toto le héros est raconté par Thomas mort, cadavre dont la tête, enveloppée d'un voile blanc, baigne dans l'eau d'une fontaine...

Il raconte : Thomas vieux, alité, cherche le sommeil. Son esprit sénile est traversé d'images et de sons, antichambres du rêve. Images violentes et démonstratives : bébés que l'on échange, cris, coups...

Puis il ajoute : *enfant, c'était pareil*. Thomas enfant est dans son lit, les yeux ouverts. La voix de Thomas enfant énonce : « *La nuit, il fait tout noir.* » « *Il fait noir* », écrit Jaco Van Dormael dans son scénario. On voit un cadavre de chat. Thomas dit : « *Les chats aussi, quand ils sont morts, ils voient plus rien. Ils restent couchés bien gentiment.* »²

Cet enfant a un père, magicien du dimanche, un prestidigitateur. Quand il fait disparaître un bonbon, c'est pour le faire revenir aussitôt. D'apparition en disparition, papa fait marcher Thomas. Alors que lui nage à la surface obscure de la mort, le chat ne disparaît ni n'apparaît. Son immobilité n'augure rien de bon : en voilà un qui a coulé. *N'arrête pas d'osciller, ou tu mourras bien gentiment.*

Rêver en rythme pour survivre : le temps intérieur, très rapide, permet « *le développement d'une longue association d'images* »³. Au cinéma, nous nous enfouissons dans des images qui, même si elles ne sont pas les nôtres, prennent possession de nous : indications, simples « *signes destinés à nous rappeler d'anciennes images* »⁴... Ainsi, dans *Pas de Deux*, le cinéaste Norman Mac Laren, plaquant une technique d'animation sur une image réelle, prolonge les gestes de deux danseurs d'une infinité d'images, reproduisant en dégradé les instantanés précédents. Ils accompagnent chacun des gestes à la manière d'une traîne, mémoire rendue manifeste. Mémoire-mouvement : naissance d'une écriture.

Toto le héros est un territoire-souvenir, on y erre en zigzags dirigés. Leurs entrelacs forment traits, indices et traces⁵. Selon Bergson, se remémorer, c'est parcourir une surface ; « *la mémoire [...] étend ses souvenirs sur une surface de plus en plus large et finit par distinguer ainsi, dans un amas jusque-là confus, le souvenir qui ne retrouvait pas sa place* »⁶. Le souvenir trouve sa place sur un tableau, une surface : son territoire. L'on fait venir au jour un souvenir pur, on le met en rapport avec d'autres. Ce qu'il perd en pureté, il le gagne en dicibilité. Une image, comme la surface qu'évoque Bergson, est sans profondeur : elle se pense apparence : « *La proposition est une image de la réalité. La proposition est une transposition de la réalité telle que nous la pensons.* »⁷

Thomas vieux se retourne dans son lit. Il n'a pu trouver le sommeil. À la fin de la séquence, quelques êtres fantomatiques (Alice, Évelyne) viennent

déposer sur son front baisers et effleurements proustiens. Cela se fait sur la frontière : celle qui sépare chacun d'autrui. Le toucher soude les spectateurs : ils ont désormais une peau commune, celle qu'ils voient là, à l'écran. *Pince-moi, dis-moi si je rêve.* Au lieu qu'il soit crible de distinction réel/imaginaire, le toucher assoupi, puis projeté, cimente l'auditoire. L'intersubjectivité naît d'une illusion.

Dans la vie prosaïque, d'une apparence à l'autre, il y a un gouffre insondable : à chacun son corps. Entrons au cinéma : nous passons dans l'obscur. La peau, les apparences ne sont pas distinctes selon qu'elles sont celles d'autrui (visibles) ou les miennes (invisibles). Elles sont autour du Nous, surface d'un corps comm'un. Unifiées par un fil ténu, aucune faille n'y laisse entrevoir de béance. Et ce fil, c'est le sens.

Ce ne sont donc pas les apparences qui font horreur au cinéaste (il laisse ça au philosophe), mais bien le vide qui les sépare. Pour faire du profond avec du superficiel, il combine traces et surfaces, de telle sorte qu'elles suscitent l'illusion d'un Obscur, elles qui sont si lisses et si polies... Nous séjournons désormais dans un Obscur immatériel, puisque illusoire, chair faite de rhizomes et de nœuds invisibles : de tout ce qui fait sens. À sa surface, loin de nous, le grain de la réalité, alternance scripturaire de clair et d'obscur, de pleins et de délirés.

On ne lit pas nécessairement un texte qui a été sciemment et préalablement écrit pour l'être : on peut aussi bien créer l'écriture dans et par la lecture, tant l'une est indissociable de l'autre⁸. Écrire ou lire : c'est encore une même prise d'empreinte, absorption de surfaces.

La mère est couchée sur le lit et fume une cigarette...

Le père lui embrasse la main⁹.

Thomas essaie d'effacer le grain de beauté de sa sœur¹⁰.

Dans écrire, il y a rire. Lorsque, dans l'intimité de leur lit, les parents de Thomas engendrent, ils le font en riant, effleurant du bout des lèvres cigarette ou peau : substance-vitale de l'être aimé. Les parents apparents d'Alice l'ont engendrée sans consommer l'acte : en échangeant quelques fumées vite dispersées, et un baiser vite oublié. Célestin est né dans la machine à laver. Thomas lui-même est né dans un incendie...

Le réel fait place à l'illusion, à la matière et à son grain, objet de fascination de l'enfant Thomas. Il dépose sa salive sur le ventre nu de sa sœur : c'est en traçant quelques zébrures rapides autour d'un grain de beauté, en déposant un baiser pudique sur la main d'une fumeuse distraite que s'accomplit l'acte de reproduction¹¹. Par le toucher, contact entre deux épidermes sans profondeur. D'épiderme en épiderme, nous pouvons désormais nous reproduire, comme les protozoaires, par scissiparité. Et de fait, les

gestes de Thomas sont analogues à ceux de son père. Les personnages sont, quant à eux, parfois étrangement semblables : Évelyne imite à la perfection Alice, et Thomas imite tout le monde. Vivre comme apparence, c'est se dédoubler en traces : toute empreinte a son pendant symétrique-inverse.

Quand Thomas s'attribue la filiation de Kant, il reste néanmoins le fils de Van Haesebroeck. Le type à qui il n'est jamais rien arrivé vit maintenant deux vies en une, fusionnant en un seul ovocyte quatre codes génétiques. Monstre ou être surhumain, il a deux pères et deux mères : un quatuor parental se substituant au trop traditionnel duo... « Les papas, c'est des messieurs. Le papa du voisin s'appelle aussi papa. »¹² Où est la différence ? Les choses ressemblent aux mots, qui se ressemblent entre eux... jeu de miroir infini, multiplication d'indices...

Perdu dans le monde du *look alike*, Thomas s'égaré d'artifice en faux-semblant. Quand il devient vieux, ce cheminement le conduit à se laisser tenter par le suicide. L'image est éternelle, pour retrouver le réel, ne reste que la mort : faire du mot, point final, un mo@t. À la recherche d'un endroit propice, Thomas s'éloigne à bord d'un camion. Fugitivement, au travers de son pare-brise, apparaît l'image de sa sœur-amante... mais un instant seulement. Elle échappe ensuite définitivement à son regard¹³. Thomas, lui, descend (du camion), puis se fait descendre (par des tueurs à gages). Il pousse l'ironie jusqu'à se substituer à Alfred, son voisin et rival, dans la mort même, mourant comme il a vécu : fabriqué. On est prié de laisser sa mère au vestiaire.

Car avant même que nous ne voyions le jour, audition et vision ont été mêlées en une perception synchrétique, à laquelle la naissance aura mis fin, et que nous n'aurons cessé de recréer dans les multiples formes d'interaction audition-vue que nous pratiquons dans nos jeux de langage.

Nous occupons des espaces, des lieux. Ils sont structurés pour permettre ces échanges : *lieu-corps, cocon où qu'on cause*. Ainsi l'interaction est-elle rendue possible parce que, de personne à personne, il est supposé que l'on parle ensemble comme un homme seul soliloque : comme il pense. L'intérieur, moderne ou classique, est chair¹⁴. Si les constructions sont réalisées avec amour, si elles défient les ans (espace), cela vient de ce qu'elles immortalisent cette chair tissée patiemment.(temps)¹⁵. L'espace intérieur n'a ni face avant, ni face arrière, mais un centre autour duquel sont disposés les convives, qui forment cercle, et dont les interactions audiovisuelles se développent à l'image d'une sphère, associations insensées mais essentielles. Après avoir passé ensemble un moment agréable, nous nous quittons, retrouvons la flèche du temps où nous l'avions laissée.

L'écran de projection, quant à lui, est plat. Si le relief naît, c'est de l'ajout d'une dimension. À la soustraction objective d'une dimension de temps et

18

d'une
d'esp
les s
com
de l'
quan

En
rielle
natu
plaç
c'est

Pa
leur
cent,
Mais
greff
solid
créé
Font
pren
pens

Pe
lumi

Q
l'écl
intra
pass
faisa
de la
âme
parr
bern
indé
lumi

L'
disc
qui
corp
c'est
le m
satis

13

d'une dimension d'espace, succède l'addition subjective d'une dimension d'espace-temps. De là naît l'illusion, interface unissant discret et continu : les spectateurs réunis là par hasard (le discontinu) vivent une pensée comm'une (l'œuvre est un tout organique, continu). Magie du sens : versez de l'eau chaude sur un cube de *Chickensoup*, ajoutez la dimension manquante, aussitôt le singulier disparaît : et voilà le pluriel !

En cinéma, l'apparence est soluble dans la pensée. Elle est la partie plurielle, et donc spirituelle, d'un réel anthropomorphisé (« *la non indifférente nature* », disait Eisenstein). Si nous ne le saisissons pas, c'est que nous ne plaçons pas bien la dimension manquante. Les sens ne nous trahissent pas : c'est nous qui trahissons l'essence.

Passer de la perception à l'écriture, c'est composer les apparences pour leur donner ce statut de traces. Une trace ou un tracé : un souvenir évanescant, qui est toujours en péril de se laisser déborder par la flèche du temps. Mais il la rattrape dans l'exercice de la pensée. La pensée ne vient pas se greffer sur un principe de réalité (le temps passe) dont elle tente de rester solidaire, elle est au contraire maître de la flèche du temps, la précède, la crée dans et par son développement organique. Comme dans la fable de La Fontaine, dès que la pensée s'endort, le temps la dépasse, et le lièvre prend sa revanche sur la tortue. L'illusion est fragile : aussi nécessaire que la pensée, et ne s'en distingue guère...

Penser, c'est regarder le regard, s'extraire de la matière et devenir lumière.

Que cela soit dans l'obscurité (et sa solitude : rêver, c'est vivre) ou sous l'éclairage du jour, le regard survivrait au corps. Il fut présent lors de la vie intra-utérine, avant même qu'autrui n'apparaisse comme autre, et tout se passe comme s'il devait subsister au-delà de cette rencontre. Comme s'il ne faisait que puiser en l'autre ce que lui-même ne peut produire : la rencontre de la lumière et de la matière, l'apparaître. L'œil (visible) indique qu'il y a âme (invisible). Sans cette trace de vie, le corps est inanimé, une chose parmi les autres. Le regard est situé. Il est *installé dans un corps* comme le bernard-l'ermite dans la coquille du buccin. C'est un hôte passager ; un indésirable, qui n'aspire qu'à s'en émanciper, pour redevenir rien que lumière, *energeia* : quitter le « je » pour le « nous ».

L'œil est visible-voyant, à la surface du corps opaque qui unit ce qu'il discerne. Cette chair est, à l'image du monde réel nimbé de lumière, non ce qui voit (est éclairé), mais ce qui, à l'abri de la lumière, pense le vu. Le corps renferme un secret, symétrique du secret du monde. La clé du regard, c'est la clé du monde : et penser la pensée serait, de ce point de vue, penser le monde. Le corps maintient prisonnier le regard, qui interdit à l'œil de se satisfaire d'une perception fragmentée. Le secret du regard est donc dans le

20

corps. Dans un miroir, je ne saisis que la surface d'une personne, moi¹⁶. Non la surface et la profondeur ; le *je* et le *nous*. Or l'unité du regard se trouve *derrière* la surface, qui ne montre que deux yeux séparés. Il faut *traverser le miroir* pour que le voir soit dépassé au bénéfice du regarder. Mais voir le regard est impossible : il faudrait pour cela être une chose et son contraire, dedans et dehors. Comme la colombe de Kant, qui croyait qu'elle volerait mieux dans le vide, le cinéma offre pourtant l'illusion d'une pensée sans corps.

Wittgenstein écrit que nous décrivons la musique, et l'art en général, avec le même vocabulaire que les visages (triste, joyeux, etc.)¹⁷. Un cinéma sans visages serait comme une musique sans notes... Mais, alors que dans la réalité, les yeux révèlent et dissimulent un regard, au cinéma, deux visages révèlent et dissimulent une mélodie ou un récit : un sens auquel, de façon collective, nous nous identifions.

Dans *È pericoloso sporgersi*, Jaco Van Dormael montre deux parents penchés sur le berceau du petit Thomas (le plan est repris dans *Toto le héros*). Forme première d'interaction : on ne voit pas la réaction du petit, et elle importe d'ailleurs peu. Nous adoptons néanmoins son point de vue. Les deux faces grimaçantes qui se penchent sur l'enfant ne sont plus face-à-face, mais côte-à-côte, et donc prêtent à lire (autant qu'à rire). Le petit d'homme embrasse les deux moitiés en une seule image : voilà le moment zéro du cinéma, moment où l'on apprend à conjuguer papa/maman. L'unité du petit d'homme vient de la cohésion de ces deux visages, leur rencontre tête-bêche dans un ciel sans nuage (papa + maman = moi). Pour lire leurre, il faut associer deux informations, les joindre en traçant les lignes qui vont d'elles au centre de la montre. Ôtez les aiguilles d'une montre : le monde devient absent.

Quand M. Van Haesebroeck embrasse son fils pour la dernière fois, « le père détache la montre de son poignet et la lui donne. Thomas regarde sa montre et quand il relève les yeux, le père a disparu. »¹⁸

Thomas

On peut aimer une copie comme un original (à vrai dire, y en a-t-il jamais eu un ?). Évelyne est *parfaitement imitée* : appât au bout de la ligne d'Alfred, qui fait miroiter un fantôme en chair et en noces. Thomas marche et suit Évelyne. Adulte, il la perd. Vieux, il la retrouve. Ils tentent de se parler. Mais... Évelyne âgée est emportée par une foule de manifestants. Thomas vieux s'écarte pour la laisser passer, perdant aussitôt son aimée de vue. Ils se perdent à nouveau. « Sa montre se détache de son poignet et se brise. Thomas se baisse et la ramasse. Le verre est cassé, la montre n'a plus d'aiguilles. Il regarde autour de lui. La place est vide. Il ramasse sa valise. »¹⁹

Perdant ses aiguilles, la montre perd son centre, et la vie son sens. « C'est une histoire dite par un idiot, plein de fracas et de furie, et qui ne signifie

21

LEURRE QU'IL ÉTAIT HIER

rien ! »²⁰ L'effacement des aiguilles du temps est celui des traits d'un visage. Il ne reste plus alors qu'un flux, une foule, et celle-ci, indifférente, ne retient pas le visage de celui ou celle qui cherche à la rattraper. Il n'a plus d'aiguilles à sa montre, plus de traits à son visage, qui n'est plus qu'une surface lisse comme le tableau effacé d'un geste machinal par la maîtresse d'école : sans regard et sans yeux. *Circulez, y a rien à voir.*

Il est leurre qu'il était hier à la même heure.

Il n'est plus personne pour personne. En tout cas, on ne pourra plus lui demander quelle heure il est : c'est Thomas au contraire qui sera éternellement condamné à demander leurre aux autres. Lui n'a plus rien à offrir, sinon cette réponse de sphinx : « *l'heure qu'il était hier à la même heure* ».

Thomas se retrouve seul parmi les apparences, dans la compagnie exclusive de Toto le héros, les autres personnages, trop réels, ayant disparu de son univers...

Actions frénétiques, récapitulations hasardeuses : un film dérègle pendules et mécaniques, et y substitue vision myope, vérité fabriquée. Comme le prévoyait Goya, « le sommeil de la raison engendre des monstres ». Ajoutons-y : « et dérègle les montres ». *Van Chickensoup*. Le bouillon au poulet, soluble dans l'eau, est un ersatz. Quand Toto le héros tue le gangster Kant, c'est *Van Chickensoup* qu'il tue. *Il ne s'appelle pas Van Chickensoup !!!* Celui dont il porte le nom n'est pas lui. Cet exorcisme ressoude réalité et apparence. Mais nous sommes dans un espace inaccessible... l'empire des morts²¹.

bouillon → est hier ... le monde est hier ...

Produire du sens, c'est disposer des indices, traces vraies et fausses, piégeant l'attention du lecteur, la détournant, lui faisant miroiter un semblant de réalité, réveillant par là un instinct prédateur pour le décevoir aussitôt. On ne mord que du vide : Dieu s'est fait chair.

Ce sont des petits bonbons rouges qui laissent perplexe l'enquêteur, en début de film ; bonbons que Thomas met en bouche, le jour où il a décidé d'abandonner le monde des apparences²² : indices qui ne renvoient à rien. La vie n'a pas plus de sens que n'en ont les bonbons qui traînent çà et là. Trompe-l'œil, leurre, ils sont le moteur d'une nouvelle histoire, qui promet d'être aussi dérisoire et insensée que celle que nous venons de nous faire narrer : n'ayant ni queue ni tête, elle ne mène nulle part et, comme le *petit bout de rien du tout*²³, elle ne venait de nulle part.

Le petit bout de rien du tout qui venait de nulle part est retourné nulle part. Entretemps, il aura glissé sur l'existence, distraitement. Le bonbon a disparu dans l'estomac à Thomas. De Thomas, ne reste qu'un emballage.

Leurre qu'il était hier à la même heure.

22

Olivier Van Malderghem

Olivier Van Malderghem, docteur en philosophie, enseigne à l'Institut des hautes études des communications sociales (Bruxelles). Auteur d'une thèse (*L'Unité du film : une systémique du récit cinématographique*, ULB, 1995) et de quelques articles sur le cinéma (« L'écriture de *Toto le héros* », in *Revue belge du cinéma*, n° 36-37 (avril 1994) ; « Survivances », in *Rue des Usines*, hiver 1997 ; « L'image-souvenir : *Providence*, d'Alain Resnais », in *Le Cinéma selon Deleuze* (ouvrage collectif, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1997) ; il est également le réalisateur de films inclassables : *Trois monologues en forme d'histoire* (1980), *La Muette* (1983), *La Dérive des continents* (1994), *Sextuor* (1995).

NOTES

¹ D'après Julie Baron, *Onze créateurs en onze ans de cinéma belge d'expression française (1985-1995)*, mémoire de fin d'études, ULB.

² Jaco Van Dormael, (Scénario de) *Toto le héros*, Paris, Gallimard, 1991, p. 15.

³ Jean Epstein, *L'Intelligence d'une machine*, Paris, Éd. Jacques Melot, 1946, p. 100.

⁴ Henri Bergson, *Matière et mémoire*, Paris, Vrin, 1946, p. 30 ; c'est moi qui souligne.

⁵ « Présence fantôme de phrases et de scènes qui accompagnent en cohorte le présent vivant, sans insister, sans exiger d'être prises en compte, sans charge et sans pouvoir, mais toujours susceptibles de revenir, d'entrer en résonance, de se traduire dans la fulgurance d'un nouveau passé pour le nouveau présent qui se crée alors. » (Isabelle Stengers, « La matière du temps », in *Revue belge du cinéma*, n° 36-37, avril 1994, p. 60.)

⁶ Henri Bergson, *op. cit.*, p. 191.

⁷ Ludwig Wittgenstein, *Investigations philosophiques*, Gallimard, 1990, p. 46 ; c'est moi qui souligne.

⁸ Paul Ricœur, *Du texte à l'action*, Paris, Seuil, 1986, p. 190.

⁹ Jaco Van Dormael, *op. cit.*, p. 20.

¹⁰ *Ibid.*, p. 55.

¹¹ Alors que quatre-vingt pour cent des cancers sont provoqués par le tabac.

¹² Jaco Van Dormael, *op. cit.*, p. 16.

¹³ Thierry montre très bien l'interdépendance visible-voyant, geste, et création d'une isotopie/incorporité : « l'ego qui voit s'éprouve-lui-même comme visible, mais il se réalise dans un jeu de mouvements qui n'ont pour terme ni des objets extérieurs ni le sujet-auteur de ces mouvements, mais une sorte de "corps en général" commun au moi et aux autres » (Yves Thierry, *Du corps parlant*, Bruxelles, Ousia, 1987, p. 100-101 ; c'est moi qui souligne).

¹⁴ Selon Merleau-Ponty, « [...] nous voyons les choses elles-mêmes en leur lieu, où elles sont, selon leur être qui est bien plus que leur être perçu, et à la fois nous sommes éloignés d'elles de toute l'épaisseur du regard et du corps : c'est que cette distance n'est pas le contraire de cette proximité, elle est profondément accordée avec elle, elle en est synonyme. C'est que l'épaisseur de la chair entre le voyant et la chose est constitutive de sa visibilité à elle comme de sa corporité à lui ; ce n'est

23

LEURRE QU'IL ÉTAIT HIER

pas un obstacle entre lui et elle, c'est leur moyen de communication » (Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1973, p. 178). « Toutes les relations concrètes entre humains, dans le monde, empruntent leur caractère réel à un troisième terme. Elles sont communion. » (Ernmanuel Levinas, *De l'existence à l'existant*, Paris, Fontaine, 1947, p. 62).

¹⁵ Bachelard note que le nid est un « duvet provisoire » chez l'oiseau (Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957, p. 94). Chez l'homme, il est définitif : nous sommes dénaturés, condamnés à ne jamais quitter le nid.

¹⁶ « C'est-à-dire moi », dit le petit garçon, se regardant dans un miroir (Jaco Van Dormael, *op. cit.*, p. 14).

¹⁷ Ludwig Wittgenstein, *Investigations philosophiques*, Gallimard, 1990, p. 275 ; *Leçons et conversations*, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1992, p. 20.

¹⁸ Jaco Van Dormael, *op. cit.*, p. 24.

¹⁹ *Ibid.*, p. 105.

²⁰ *Macbeth*, acte 5, scène 5, cité dans le scénario, p. 95.

²¹ Deleuze différencie pensée et illusion de mouvement : pour lui, le cinéma ne s'arrête pas là où commence le chaos : le récit non linéaire. Le cinéma peut atteindre, selon lui, une dimension de profondeur quand il quitte le scénario mécanique (de type Situation-Action-Situation), et développe une logique des relations substituant l'approfondissement à la causalité, en particulier sur le plan des articulations entre son et image. (Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 343.) Nous le suivrions volontiers, avec cependant cette nuance : selon nous, un film moderne n'est pas un film qui nie ou dépasse la tercéité, mais la pousserait plutôt à un haut degré de raffinement. Si le langage audiovisuel se confond avec la pensée, il ne peut échapper à son destin de tercéité ; il existe bien entendu des différences qualitatives entre les films, comme il existe des différences de qualité entre les penseurs, même s'il est convenu que tout le monde pense. Or, selon Deleuze, il y a une mutation brutale, de l'image-mouvement à l'image-temps, dont ce passage témoigne : «... nous avons rencontré des signes qui, rongant l'image-action, exerçaient aussi leur effet en amont, sur la perception, sur la relation, et remettaient en cause l'ensemble de l'image-mouvement : ce sont les opsignes et les sonsignes » (p. 50).

²² Il est caractéristique que Thomas, avant de mourir, dise « adieu papa » au portrait de Kant père.

²³ Jaco Van Dormael, *op. cit.*, p. 11.