Document generated on 08/06/2025 9:39 a.m.

**Protée**

# Un film postmoderne et rhizomatique

Dominique Bluher

Volume 27, Number 1, 1999

La Mort de Molière et des autres

URI: https://id.erudit.org/iderudit/030541ar
DOI: https://doi.org/10.7202/030541ar

See table of contents

Publisher(s)

Département des arts et lettres - Université du Québec à Chicoutimi

ISSN

0300-3523 (print)
1708-2307 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Bluher, D. (1999). Un film postmoderne et rhizomatique. *Protée*, *27*(1), 53–56. https://doi.org/10.7202/030541ar

Article abstract

Although they never mention the word “ postmodernism ”, nevertheless Deleuze and Guattari develop a kindred concept, the “ rhizome ”, which is one of the best models for understanding a postmodern text like *La Mort de Molière*. According to Deleuze and Guattari, the rhizome is defined by six principles – connection, heterogeneity, multiplicity, asignifying rupture, cartography, and decalcomania – which serve to elucidate the specific characteristics of this work, its structure and organization, as well as the reading-effects provoked by such an opened text.

Tous droits réservés © Protée, 1999

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

# UN FILM POSTMODERNE ET RHIZOMATIQUE[1]

DOMINIQUE BLUHER

Depuis les débats polémiques dans les années 80, les voix se font de plus en plus nombreuses pour distinguer différentes formes de postmodernisme, non seulement selon le domaine pris en considération (architecture, littérature, science, politique)[2] ou selon la conception inspirée par l'un ou l'autre des grands théoriciens de la postmodernité (Lyotard, Habermas, Baudrillard ou Jameson)[3], mais également au sein même d'une expression artistique. Ainsi on admettra aujourd'hui sans la moindre difficulté que les derniers films de Godard et Fellini sont postmodernes, et on s'accordera certainement aussi facilement sur le fait que l'esthétique postmoderne de Godard diffère profondément de celle de Fellini.

Or, j'aurai ici recours à deux penseurs, que l'on n'a pas l'habitude de considérer comme faisant partie des figures marquantes de ce débat malheureusement trop souvent réprobateur envers des innovations artistiques marquées par une ouverture à tous publics[4]. Sans jamais mentionner le mot « postmoderne », Gilles Deleuze et Félix Guattari, lorsqu'ils développent leur concept de « texte-*rhizome* »[5], donnent à mon sens peut-être la meilleure description de ce que serait un texte postmoderne. Utiliser le terme de *rhizome* comme modèle de texte postmoderne me semble d'autant plus justifié que ces auteurs distinguent auparavant le « texte-rhizome » des textes – ou comme ils le disent des livres – « modernes » et « classiques », dont ils donnent du même coup une excellente définition. Ils n'emploient toutefois pas les termes de « classique » et « moderne », mais ils rebaptisent dans leur langage métaphorico-botanique le livre classique « *livre-racine* » et le livre moderne « *système-radicelle* » ou « *racine fasciculée* »[6]. Le livre classique « imite le monde, comme l'art, la nature » et il est régi par la loi « de la réflexion, le Un qui devient deux ». « La logique binaire est la réalité spirituelle de l'arbre-racine »[7]. Le système-radicelle, ou racine fasciculée, par contre est une

> [...] *figure du livre dont notre modernité se réclame volontiers. Cette fois, la racine principale a avorté, ou se détruit vers son extrémité*; [et il] *vient se greffer sur elle une multiplicité immédiate et quelconque de racines secondaires qui prennent un grand développement.*[8]

Mais même si ces textes modernes se caractérisent par ce principe « d'avortement », leur « unité n'en subsiste pas moins comme passé ou à venir, comme possible. [...]

C'est dans ce sens que l'œuvre la plus résolument parcellaire peut être aussi bien présentée comme l'Œuvre totale ou le Grand Opus »[9], dont les deux grands types de manifestations sont les séries et les cercles ou cycles.

En ce qui concerne le *rhizome*, Deleuze et Guattari le définissent par six principes : la connexion, l'hétérogénéité, la multiplicité, la rupture asignifiante, la cartographie et la décalcomanie. Le premier principe, celui de *connexion*, suppose que dans un texte-rhizome n'importe quel point peut être connecté avec n'importe quel autre point. Je rappelle que *La Mort de Molière* est composé d'une succession de dix sections[10], dont chacune est consacrée à un sujet introduit par un « intertitre parlé » et une vue aérienne sur le fauteuil en cuir sous verre. Ces « intertitres parlés » sont des textes écrits ou choisis par Heiner Müller. Pour être plus précis, les textes de la première et de la sixième section ne sont pas seulement des intertitres introductifs, mais des textes à part entière, accompagnant l'ensemble de la section. Celui de la première section est une très belle réflexion de Heiner Müller sur l'objet même de ce film (qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler certaines formules aphoristiques de Jean-Luc Godard), alors que la sixième section est consacrée à une anecdote rapportée par Grimarest à propos du jeune Baron[11]. Mises à part la première et dernière sections (« L'exposition » et « La mort »), je ne vois aucune nécessité d'arranger les sections dans cet ordre. Elles ne suivent pas un ordre chronologique, mais constituent chacune une section autonome autour d'un thème[12] : les deux femmes de sa vie, son père, le contexte artistique (Racine, La Fontaine, la *commedia dell'arte*) et politique (Louis XIV, Colbert), etc.

Deleuze et Guattari soulignent que les éléments connectables ne sont pas forcément du même ordre, ils peuvent être d'origine très différente et hétérogène ; un signe linguistique peut, par exemple, renvoyer à un signe sonore ou gestuel ; c'est le principe d'*hétérogénéité*[13]. Prenons l'*item* « père » à qui est dédiée la cinquième section dans laquelle on nous montre le père de Molière cirant nerveusement l'accoudoir du fauteuil en cuir. Le père de Molière était, on le sait, « tapissier et valet de chambre ordinaire du Roi », et il paraît que Molière avait emprunté ce fauteuil à son père pour y jouer *Le Malade imaginaire*[14]. C'est donc dans ce fauteuil que Molière aurait été saisi par les convulsions entraînant sa mort. Ce fauteuil est aujourd'hui exposé dans le hall de la Comédie-Française. L'intertitre introduisant la section est tiré d'un texte que Heiner Müller a écrit sur son propre père[15], une piste autobiographique sur les rapports père-fils que l'on peut également étendre à la personne de Robert Wilson qui joue Molière (sans oublier que Kafka, qui se trouve parmi les auteurs sélectionnés, a écrit un texte célèbre à/sur son père[16]). À l'instar d'autres sons dans le film[17], les bruits de frottement du cuir sec sont traités de façon à ce qu'ils ressemblent à d'autres bruits, en l'occurrence au déchirement de manuscrits (et *vice versa*). Lorsqu'on découvre le visage du père, on entend un bruit qui fait penser à celui d'un pot qui se casse, ce qui rappelle la section avec le médecin, où on entend un bruit similaire…

Le troisième principe, de la *multiplicité,* découle de ces deux premiers principes d'interconnexions de signes de nature hétérogène. Étant donné que chaque élément peut théoriquement être connecté à tout autre élément, la complexité croît avec chaque nouvelle combinaison. La multiplicité signifie cette croissance exponentielle du nombre des connexions possibles et des changements de nature, croissance qui va de pair avec ces mises en rapports. C'est d'ailleurs exactement ainsi que Deleuze et Guattari définissent l'agencement. « Un agencement est précisément cette croissance des dimensions dans une multiplicité qui change nécessairement de nature à mesure qu'elle augmente ses connexions »[18]. Si nous reprenons l'*item* du « père », les seuls éléments que je viens d'évoquer permettent déjà de créer une profusion de liens possibles à travers les différentes sections et entre les matériaux les plus variés : personnages, objets et sons (extra)diégétiques, données historiques et (auto)biographiques, etc.

Le rhizome est composé, comme le disent Deleuze et Guattari, de « lignes de segmentarité d'après lesquelles il est stratifié, organisé, signifié, attribué, etc. ; mais aussi des lignes de déterritorialisation par

lesquelles il fuit sans cesse»[19]. Ces lignes de déterritorialisation constituent le quatrième principe: la *rupture asignifiante*. On peut imaginer ces lignes qui segmentent le texte, l'organisent et le stratifient, comme des chaînes d'associations mises en place et suggérées par le texte, et qui l'ouvrent à toute sorte d'interprétations. En ce sens, le rhizome correspond à l'«œuvre ouverte» d'Umberto Eco[20]. Ce qui différencie cependant le rhizome postmoderne du texte moderne, c'est que ces «ouvertures» peuvent se produire à n'importe quel endroit et qu'elles sont surtout, pour reprendre le terme de Deleuze et Guattari, «asignifiantes». Contrairement aux textes «ouverts» modernes, l'interprétation adoptée pour une unité ne détermine pas la lecture du texte dans son ensemble. Les significations proposées par les textes postmodernes ne sont pas récupérées par le texte pour constituer une grille de lecture cohérente et homogène (une parmi plusieurs possibles, bien entendu). Puisque «rompues», les lectures d'un rhizome ne permettent pas d'appréhender le texte dans sa globalité, mais forment un *patchwork* de bouts d'interprétations hétérogènes et disparates[21].

Les deux derniers principes de *cartographie* et de *décalcomanie* décrivent justement ces effets de lecture du rhizome, son interprétabilité infinie et perpétuellement renouvelable. La cartographie désigne plus particulièrement le fait que le découpage d'un rhizome n'est jamais établi, fixé une fois pour toutes, mais qu'il reste au contraire variable et toujours à refaire. «Le rhizome se rapporte à une carte qui doit être construite, toujours démontable, connectable, renversable, modifiable, à entrées et sorties multiples, avec ses lignes de fuite»[22]. La décalcomanie par contre désigne pour Deleuze et Guattari ce que l'on nomme plus communément la réception. Ils envisagent celle-ci comme une rencontre permettant une «circulation d'états» et de «toutes sortes de devenirs» chez le lecteur. «Les devenirs ne sont pas des phénomènes d'imitation, ni d'assimilation, mais de double capture, d'évolution non parallèle, de noces entre deux règnes»[23]. Autrement dit, chaque lecteur peut ou doit prendre du rhizome ce que bon lui semble. Le rhizome invite à un détachement à l'égard du texte et donne une liberté absolue à son utilisateur, résultat des ouvertures continuelles dans ce genre de texte[24].

Par exemple, je peux tracer à partir du «père de Molière» les lignes de déterritorialisation suivantes: il était tapissier du Roi. Il a fait ce fauteuil en cuir. C'est dans ce fauteuil que Molière a joué *Le Malade imaginaire*, c'est dans ce fauteuil que Molière est mort. Ce fauteuil est une trace de Molière. Molière n'a pas voulu laisser de traces, il a brûlé tous ses manuscrits. *Et cetera, et cetera*. Dans le film, le fauteuil crée un effet de réel, d'authenticité, un *ça a été* dans le sens de Barthes[25]. On peut, en effet, toujours le voir dans le hall de la Comédie-Française. Le fauteuil est aujourd'hui sous verre, c'est une pièce de musée. Mais Molière n'est-il pas devenu lui-même une pièce de musée que l'on expose; un objet de représentation, un objet d'études, de biographies romancées, de tableaux et de films? N'est-ce pas cette question de la «représentabilité» que soulève le texte introductif de Heiner Müller ? (Et tout particulièrement la fin de cette introduction: «Ce n'est pas un poème sur Molière. On ne peut pas écrire un poème sur Molière. Molière n'est pas un sujet de poésie. Molière c'est un objet pour la médecine. [...] C'est un poème sur Molière. Le poème observe Molière qui se meurt. Le poème observe un mourant au travail qui est appelé Molière. Le poème n'est pas un film. Le film observe un acteur au travail qui représente un homme mourant appelé Molière».) L'acteur qui représente Molière est Robert Wilson lui-même, et ainsi de suite *ad libitum* et *ad infinitum*...

La richesse et la diversité des pistes de lecture résultent de la rencontre entre un texte aussi «ouvert», multiple et polysémique, et l'état d'esprit ainsi que le(s) savoir(s) du spectateur. Le film-rhizome encourage les divagations de qui le regarde. Cela ne signifie pas pour autant que celles-ci soient complètement gratuites, puisqu'elles sont déclenchées par le texte, même s'il est vrai qu'elles doivent être nourries par des données extratextuelles fournies par le savoir spectatoriel. Ce genre de texte nous confirme qu'aucun savoir, même le plus érudit, ne pourra

jamais élucider une fois pour toutes la présence de tel ou tel élément, plan ou segment du film, voire en donner l'interprétation définitive[26]. Le savoir du spectateur ne permet que de créer davantage de liens entre les éléments (textuels comme extratextuels) en question ou comme le dit Robert Wilson : « le sujet doit être accessible en surface aux hommes du monde entier [...] même s'il y a autre chose en dessous »[27].

## Notes

1. *La Mort de Molière,* un film de Robert Wilson, textes écrits et choisis par Heiner Müller. Je voudrais remercier Sylvie Richard et Marie-Jo Tharreau (département de l'action culturelle de l'INA) pour leur accueil et pour tout le matériel qu'elles ont mis à ma disposition.
2. *Cf.* à ce propos L. Hutcheon, *The Politics of Postmodernism* (1989), Londres/New York, Routledge, 1993, p. 11*sq*.
3. J.-F. Lyotard, *La Condition postmoderne,* Paris, Éd. de Minuit, 1979 ; et « Réponse à la question : qu'est-ce que le postmoderne ? » (1981), dans *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Livre de poche, 1988, p. 9-28 ; J. Habermas, « Die Moderne – ein unvollendetes Projekt » (1980), repris dans *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt. Philosophisch-politische Aufsätze*, Leipzig, Reclam, 1994, p. 32-54 ; trad. fr., « La modernité : un projet inachevé », dans *Critique*, n° 413, octobre 1981 ; J. Baudrillard, « La Précession des simulacres », dans *Simulacres et Simulation*, Paris, Galilée, 1981, p. 9-68 ; F. Jameson, « Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism » (1984), repris dans *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991 ; à ma connaissance, cet article n'a pas été traduit en français, mais on dispose d'un article de Jameson en français et entièrement consacré à la vidéo, « La Lecture sans interprétation », dans R. Bellour et A.-M. Duguet (sous la dir.), *Vidéo, Communications,* n° 48, Paris, Seuil, 1988, p. 105-120.
4. Parmi les rares auteurs à avoir souligné cette dimension du postmoderne, se trouvent U. Eco qui en parle de manière succincte dans le chapitre « Le post-moderne, l'ironie, l'aimable » de l'*Apostille au Nom de la rose* (1983) [Paris, Gallimard, coll. « J'ai lu », 1992, p. 73-83] et A. Huyssen qui développe longuement les écueils et potentialités du postmoderne dans son article, « Mapping the Postmodern » (1984) [repris dans *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 1986, p. 179-221].
5. G. Deleuze et F. Guattari, « Rhizome » (1976), repris dans *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, 1980, p. 9-37.
6. Deleuze et Guattari développent ces concepts pour le seul domaine de l'écrit et ils ne prennent donc (malheureusement) pas en compte les particularités des moyens d'expression qui font appel aux images et aux sons, comme le cinéma, la vidéo ou le théâtre.
7. G. Deleuze et F. Guattari, « Rhizome », *op. cit.*, p. 11.
8. *Ibid.,* p. 12.
9. *Loc. cit*.
10. Ou onze séquences, si on sépare la partie consacrée à Colbert de celle consacrée à Racine et au Roi Soleil, comme le fait le film en les entrecoupant par le plan du fauteuil et en donnant à chaque partie un intertitre propre.
11. J.-L. Gallois Sieur de Grimarest, *La Vie de Monsieur de Molière* (1705), Paris, La Renaissance du livre, 1930, p. 28.
12. Principe d'arrangement que le tandem Wilson-Glass avait inauguré en 1976 avec leur opéra-portrait *Einstein on the Beach* : « I saw *Einstein on the Beach* more as a portrait opera. In this case the portrait of Einstein that we would be constructing replaced the idea of plot, narrative, development, all the paraphernalia of conventional theater. Furthermore, we understood that this portrait of Einstein was a poetic vision [...] In the case of *Einstein on the Beach*, the story was supplied by the imaginations of the audience, and there was no way for us to predict, even if we wanted to, what the story might be for any particular person ». P. Glass, dans R. Schwartz, *Minimalists*, Londres, Phaidon Press, 1996, p. 135.
13. L'hétérogénéité est un fait très bien connu par le cinéma ou le théâtre, puisqu'ils sont, contrairement à la littérature, par essence pluricodiques ; *cf*. en ce qui concerne le cinéma, notamment C. Metz, *Langage et Cinéma*, Paris, Albatros, 1977.
14. Sur la vie de Molière, j'ai pu consulter avec intérêt, outre J.-L. Gallois Sieur de Grimarest, notamment R. Bray, *Molière homme de théâtre,* Paris, Mercure de France, 1954 ; A. Simon, *Molière ou la vie de Jean-Baptiste Poquelin* (1988), Paris, Seuil, coll. « Points », 1995 et J. Grimm, *Molière*, Stuttgart, Metzler, 1984.
15. « J'aimerais que mon père ait été un requin
Qui eût déchiré quarante baleiniers
(Et dans leur sang j'aurais appris à nager)
Ma mère une baleine bleue mon nom Lautréamont
Mort à Paris 1871 Inconnu ».
H. Müller, « Le père » (1958), repris dans *Hamlet Machine*, Paris, Minuit, 1985, p. 10.
16. F. Kafka, *Brief an den Vater* (1919), Francfort s/M., 1975.
17. Les bruits de canon, de tonnerre et de feux d'artifice qui parcourent le film, sont du même registre et sont, à mon sens, aussi difficiles à dissocier.
18. G. Deleuze et F. Guattari, « Rhizome », *op. cit.*, p. 15.
19. *Ibid.,* p. 16.
20. U. Eco, *L'Œuvre ouverte* (1962), Paris, Seuil, coll. « Points, » 1979.
21. Le texte postmoderne ne se préoccupe plus comme le « modernisme formaliste » de révéler et de mettre en cause les composantes du texte lui-même ainsi que les procédés de sa (re)production (son énonciation et sa lecture).
22. G. Deleuze et F. Guattari, « Rhizome », *op. cit.*, p. 32.
23. G. Deleuze et C. Parnet, « Un entretien, qu'est-ce que c'est, à quoi ça sert ? » (1977), dans *Dialogues*, Flammarion, 1996, p. 8, *cf*. aussi p. 13*sq*.
24. Notons que ces deux derniers principes de Deleuze et Guattari peuvent être rapprochés de deux caractéristiques que Jameson dégage pour la vidéo : le « refus de se constituer en objet textuel » et le « refus de thématisation » ; F. Jameson, « La lecture sans l'interprétation », *op. cit.*, p. 107*sq.* et 116*sq.*
25. R. Barthes, *La Chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard/Seuil, 1980, p. 119*sq*.
26. Il n'est pas de mon propos d'aborder ici la question de l'évolution de l'esthétique postmoderne de *Video 50* (1978) à *La Mort de Molière* (1996), mais je voudrais réagir ici à une remarque que l'on m'avait adressée lors de ma communication. La présence d'une trame narrative dans *La Mort de Molière* ne constitue pas un critère pertinent pour ranger cette œuvre sous l'étiquette « moderne », tout au contraire la réapparition d'une narrativité – fragmentaire et rhizomatique – est un argument pour la considérer comme étant « postmoderne » ; *cf*. à ce propos U. Eco, *Apostille au Nom de la rose, op. cit.*, et A. Huyssen, « Mapping the Postmodern », *op. cit*.
27. Dans le film documentaire de H. Brookner, *Bob Wilson/Portrait*, 1984.