

Paola Marrati

Gilles Deleuze

cinéma et
philosophie

Philosophies



Philosophies

Collection fondée par

Françoise Balibar, Jean-Pierre Lefebvre,

Pierre Macherey et Yves Vargas

et dirigée par

Ali Benmakhlouf, Jean-Pierre Lefebvre,

Pierre-François Moreau et Yves Vargas

ISBN 2 13 052443 5

ISSN 0766-1398

Dépôt légal — 1^{re} édition : 2003, mai

© Presses Universitaires de France, 2003

6, avenue Reille, 75014 Paris

Sommaire

5	<i>Abréviations et références des principales œuvres citées</i>
7	<i>Introduction</i>
13	<i>Images en mouvement et images-mouvement</i>
38	<i>Cinéma et perception</i>
60	<i>Le montage du Tout</i>
74	<i>L'après-guerre</i>
86	<i>L'image-temps</i>
102	<i>Images et immanence. La question du monde</i>
124	<i>Conclusion</i>
127	<i>Bibliographie</i>

*Abréviations et références
des principales œuvres citées*

Œuvres de Gilles Deleuze

- B* *Le bergsonisme*, PUF, 1966.
C1 *Cinéma 1 - L'image-mouvement*, Minuit, 1983.
C2 *Cinéma 2 - L'image-temps*, Minuit, 1985.
CC *Critique et clinique*, Minuit, 1993.
D *Dialogues avec Claire Parnet* (1977), Flammarion, éd. augmentée. 1996.
DR *Différence et répétition*, PUF, 1969.
F *Foucault*, Minuit, 1986.
FB *Francis Bacon. Logique de la sensation* (La Différence, 1981), nouvelle édition Le Seuil, 2002.
ID *L'île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*, Minuit, 2002.
LB *Le pli. Leibniz et le baroque*, Minuit, 1988.
LS *Logique du sens*, Minuit, 1969.
NPh *Nietzsche et la philosophie*, PUF, 1962.
P *Pourparlers*, Minuit, 1990.
PS *Proust et les signes* (1964), PUF, éd. augmentée 1970.
SPE *Spinoza et le problème de l'expression*, Minuit, 1968.

Œuvres en collaboration avec Félix Guattari

- K* *Kafka. Pour une littérature mineure*, Minuit, 1975.
MP *Mille Plateaux*, Minuit, 1980.
QPh ? *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Minuit, 1991.

Œuvres de Henri Bergson

- DI* *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), PUF,
« Quadrige », 6^e, 1997.
- EC* *L'évolution créatrice* (1907), PUF, « Quadrige », 8^e éd., 1998.
- ES* *L'énergie spirituelle* (1919), PUF, « Quadrige », 6^e éd., 1999.
- MM* *Matière et mémoire* (1896), PUF, « Quadrige », 5^e éd., 1997.
- PM* *La pensée et le mouvant* (1934), PUF, « Quadrige », 14^e éd., 1999.

Introduction

Cet ouvrage se propose de présenter de manière analytique les deux livres que Gilles Deleuze a consacrés au cinéma, *Cinéma 1. L'image-mouvement* et *Cinéma 2. L'image-temps*, selon trois axes : 1 / L'apport novateur des analyses de Deleuze dans le champ des théories du cinéma ; 2 / Les enjeux philosophiques de portée générale ; 3 / La place que *C1* et 2 occupent dans l'ensemble de l'œuvre de Deleuze. Ces trois aspects sont inséparables et doivent être étudiés conjointement si on veut comprendre les multiples enjeux d'une philosophie du cinéma.

Deleuze et les théories du cinéma

C1 et 2 apportent une contribution très importante dans le champ des théories du cinéma. Deleuze se situe à contre-courant par rapport aux deux tendances qui ont dominé les études cinématographiques en France, en s'imposant aussi à l'étranger, dès l'après-guerre jusqu'aux années 1980 : l'approche réaliste et phénoménologique d'André Bazin, d'une part, et l'approche linguistique et psychanalytique de Christian Metz, d'autre part. Même si cette prise de distances n'est pas symétrique : tout en refusant le réalisme de Bazin, Deleuze est profondément marqué par le thème d'un cinéma du temps qu'il fait sien et développe d'une manière originale. Les démarches d'orientation phénoménologique ne peuvent pas

rendre compte de ce qui est propre au cinéma dans la mesure où elles gardent comme modèle de référence la perception subjective, « naturelle », alors que la spécificité de la perception cinématographique est précisément de ne pouvoir être rapportée à aucun centre subjectif. C'est cette même spécificité du cinéma qui est sous-estimée par les approches linguistiques, lorsqu'elles assimilent les images à des énoncés. Le projet de Deleuze est donc de dégager une « essence » du cinéma, de décrire ce qui lui appartient en propre, d'analyser comment et selon quels modes singuliers le cinéma pense à même les images. Pour décrire la spécificité du cinéma, Deleuze propose une classification des différents types d'images filmiques qui, sans prétendre à l'exhaustivité, prend néanmoins en compte l'ensemble de l'histoire du cinéma telle qu'elle s'est déployée avant l'avènement des images numériques. Cette classification tourne autour de deux concepts clés : celui d'*image-mouvement* et celui d'*image-temps*. L'élaboration des concepts d'*image-mouvement* et d'*image-temps* (et de leurs différents types) donne à Deleuze les moyens de produire une sémiologie proprement cinématographique d'une grande richesse, et de réorganiser, autour d'une problématique d'ensemble, les débats majeurs qui ont traversé l'histoire du cinéma. Le concept d'*image-mouvement* permet de situer dans une nouvelle perspective les débats concernant le rapport du montage au plan, ainsi que la question du rapport entre cinéma et narration. Le concept d'*image-temps* permet en revanche de rendre compte de la mutation intervenue dans le cinéma d'après guerre, de la fracture entre le cinéma « classique » et le cinéma « moderne ». L'articulation entre l'*image-mouvement* et l'*image-temps* dessine non seulement une articulation *interne* à l'histoire du cinéma, mais aussi une articulation entre le cinéma, les autres arts et un certain état du monde. À travers la classification des images que Deleuze propose, se profile une histoire du cinéma comme histoire des enjeux esthétiques, politiques et philosophiques du XX^e siècle.

Enjeux philosophiques

Les concepts d'image-mouvement et d'image-temps sont des concepts strictement philosophiques : il faut donc analyser ce que le cinéma donne à penser à la philosophie. Un enjeu central est le statut de la représentation. Le cinéma, loin de confirmer les thèses célèbres de Heidegger sur la modernité comme époque de la représentation, les met radicalement en cause. C'est une fausse apparence qui nous fait croire que le cinéma, « art » technique, rentrerait dans le cadre de ce double mouvement qui fait que l'homme devient sujet en même temps que le monde lui-même devient image. Le cinéma ne convoque pas un monde-image devant le regard d'un sujet-spectateur. Le propre du cinéma est au contraire de produire des images qui sont irréductibles au modèle d'une perception subjective. C'est par rapport à ce contexte général qu'il faut comprendre les analyses de Deleuze sur le statut de la perception cinématographique, son rejet des approches réalistes et phénoménologiques, qui présupposent – directement ou indirectement – une théorie de la représentation, ainsi que l'importance fondamentale qu'il accorde au premier chapitre de *Matière et mémoire* de Bergson. Dans l'univers que Bergson décrit, règne la plus stricte équivalence entre images, matière, lumière et mouvement. Ces images-mouvement – le terme est de Deleuze – constituent un univers radicalement a-centré où la perception n'attend pas le regard humain pour surgir. L'équivalence du mouvement et de la lumière fait que les images sont à elles-mêmes perception, perception de la matière qui n'a besoin d'aucune conscience pour devenir visible. La perception consciente surgit comme une image spéciale, « image vivante » qui, au lieu de réagir à tous les mouvements des autres images, est capable d'en faire une sélection. Cette sélection est dictée par les intérêts et les besoins de la vie : la perception devient consciente à condition de percevoir moins, de ne retenir des choses

que les aspects utiles. Ces sont les deux points majeurs où Bergson s'éloigne d'une longue tradition : la lumière n'est pas « dans » la conscience, mais dans les choses elles-mêmes et la perception consciente est d'emblée liée à l'action et non pas à une contemplation désintéressée. Ce sont aussi les deux aspects qui permettent à Deleuze d'articuler la philosophie de Bergson au cinéma. D'une part, le cinéma, grâce au montage et à la caméra mobile, est capable de montrer un univers d'images-mouvement a-centré, à l'intérieur duquel surgissent certes des centres de perceptions subjectives, mais qui n'ont aucun privilège, qui ne sont que des mouvements singuliers parmi les mouvements du monde. Par ailleurs, si la plupart des grands films du cinéma classique (américain, mais aussi soviétique et européen) se structurent autour du lien de la perception à l'action (ce que Deleuze appelle « forme-action »), le cinéma a été de tout temps capable de défaire ce lien. Il a su produire des images qui remontent en deçà de la perception subjective et qui tendent à rejoindre la perception de la matière elle-même, tout comme il a créé des images où la perception ne s'enchaîne plus directement à l'action, mais crée des nouveaux liens avec des images qui proviennent du temps et de la pensée. C'est ici que se joue en effet, selon Deleuze, l'articulation entre cinéma classique et cinéma moderne dans l'après-guerre, avec le néo-réalisme italien d'abord, la nouvelle vague ensuite. Ce cinéma, où il ne s'agit plus « de voir pour agir, mais de voir pour voir », selon une formule de *L'évolution créatrice*, est encore bergsonien, dans son exploration des dimensions d'un temps non chronologique que Bergson, pour son compte, a aussi poursuivi.

La

Cinéma 1 et 2 dans l'œuvre de Deleuze

Si le cinéma est bergsonien, comme Deleuze l'écrit, il a aussi conduit Deleuze à lire Bergson autrement. Important depuis toujours dans son œuvre, Bergson était néanmoins absent par

?

rapport à un enjeu central de la philosophie de Deleuze : celui de l'immanence ou, plus précisément, de la définition du plan d'immanence. Or, l'analyse de l'univers d'images-mouvement de *MM*¹, pièce essentielle du projet d'une philosophie du cinéma, est conduite en utilisant ces concepts. Beaucoup de conséquences s'ensuivent. Ce sera une des tâches de *QPh* ? de les expliciter. Il ne s'agit pas de revenir sur la critique de ce que Deleuze, dès *NPh*, appelait l'« image dogmatique de la pensée », c'est-à-dire un ensemble de présupposés implicites et qui fourvoient sur la nature de la pensée. Mais la rencontre avec le cinéma a conduit Deleuze à reconsidérer le statut ontologique des images. Celles-ci sont capables de toutes sortes de mouvements et sont affectées par toutes les dimensions du temps. Dès lors, elles participent pleinement au plan d'immanence. *QPh* ? tiendra compte des acquis de *C1* et 2. À l'image singulière et dogmatique de la pensée, sera substituée une multiplicité d'images immanentes et le Bergson du premier chapitre de *MM* prendra place, pour la première fois, dans la lignée des philosophes de l'immanence, à côté de Spinoza. Ce déplacement majeur n'est pas le seul. Le projet de décrire l'essence singulière du cinéma ouvre de manière explicite une autre question qui deviendra centrale dans *QPh* ?, celle de la singularité de la philosophie elle-même, de ce qui rapproche et pourtant maintient distinctes ces formes de pensée et de création que sont l'art, la philosophie et la science. Enfin, l'analyse de la crise de la formation au cinéma conduit Deleuze à poser de manière générale le problème du lien brisé entre les humains et le monde. Les rêves révolutionnaires du cinéma américain et européen à leurs débuts n'ont pas tenu leurs promesses. Mais le cinéma, dans ses grands moments, n'a pas cessé de filmer la foi en des nouveaux modes d'existence à découvrir. À travers le cinéma, se profile un visage de la modernité qui n'est pas celui de la mort de Dieu, mais de la

1. Voir la liste des titres abrégés ci-dessus, p. 4 et 5.

perte du monde. Ce qui nous fait défaut est une croyance immanente à ce monde, ce qui ne veut pas dire à son existence, dont nul ne doute, mais à notre possibilité d'y créer des nouvelles formes de vie. *QPh* ? consacrera de longues analyses au problème moderne d'une conversion immanente de la foi. L'héritage strictement philosophique de *C1* et *2* est donc d'une grande importance.

Images en mouvement et images-mouvement

Extrayez du mouvement la mobilité qui en est l'essence

Henri Bergson, *Matière et mémoire*.

Le cinéma a été sans doute une des grandes inventions du ^{XX}^e siècle. Il a été un art, mais il a aussi accompagné des générations entières dans la vie quotidienne. Art *moderne* – au moins puisqu'il a réussi à être, comme aucun autre art dans le siècle, une partie de notre vie à tous. C'est bien ce que reconnaît Deleuze, dans les dernières lignes de son Avant-propos, quand il justifie l'absence de toute reproduction dans le livre en faisant appel aux grands films « dont chacun de nous a plus ou moins le souvenir, l'émotion ou la perception » (*C1*, p. 8). C'est cette même mémoire partagée qu'invoque aussi Stanley Cavell dans ses livres sur le cinéma. Les choses ont peut-être changé depuis quelque temps déjà, mais il reste que le cinéma a été capable d'inscrire son histoire dans une mémoire collective, et de ce fait il nous faut encore prendre la mesure¹.

Mais qu'introduit-il de nouveau, le cinéma ? Qu'est-ce qui fait du cinéma un trait essentiel du siècle ? Ou encore d'où vient aux films, grands et moins grands, cette force d'émotion et de perception qui a laissé tant de traces dans la mémoire ? *C1* et 2

1. Sur les rapports entre cinéma, mémoire et modernité, cf. S. Cavell, *La projection du monde*, en particulier chap. 1 et 2, p. 27-51, J.-L. Godard, *Histoires du cinéma*, ainsi que le chap. 6 ci-dessous. Pour les références des ouvrages cités se rapporter à la Bibliographie.

donneront les réponses de Deleuze à ces questions, et à bien d'autres. Avant de les aborder dans leur portée la plus générale, il faut analyser le premier caractère distinctif du cinéma : *le mouvement*, puisque le nouveau introduit par le cinéma, c'est avant tout le mouvement dans les images. Là où les autres arts visuels, du masque à la peinture, de la sculpture à la photographie, produisent des images statiques, y compris du mouvement, qu'ils ne peuvent que figer dans une pose, le cinéma met en mouvement les images elles-mêmes. Il faudrait donc chercher dans le mouvement sa différence, ou sa nature propre.

Mais de quel mouvement s'agit-il ? S'il faut, comme Deleuze le croit, penser l'essence du cinéma, ce qui revient en propre au cinéma, et à lui seul, la première précaution nécessaire est de ne pas utiliser des concepts trop larges et trop abstraits. Cette précaution ne concerne d'ailleurs pas seulement le cinéma, mais la philosophie comme exercice de la pensée. Très tôt Deleuze a repris à son compte l'exigence bergsonienne « de la précision en philosophie » : la philosophie doit adhérer à son objet¹. La plupart des systèmes philosophiques produisent des concepts tellement abstraits (le mouvement, le temps, l'être, l'un, le multiple, etc.) qu'ils peuvent s'appliquer à tout et à son contraire, à la réalité, au possible et même à l'impossible. Leur pouvoir d'explication n'est qu'apparent : ils rendent compte de tout dans l'exacte mesure où ils ne concernent rien de particulier. Alors qu'aucun vide ne doit rester entre un concept philosophique et son objet : la précision demande des concepts « taillés sur mesure ». Les concepts précis cernent des objets singuliers et eux seulement. Il ne doit y avoir aucun écart entre l'expérience et son explication, même quand il s'agit d'en rendre compte dans ses conditions, de remonter à ses sources. Si on dépasse alors l'expérience – et l'on verra que c'est néces-

1. Cf. H. Bergson, *PM*, p. 1-2, 196-197.

saire –, ce ne sera pas comme chez Kant pour atteindre « les conditions de toute expérience possible », mais pour atteindre les conditions de l'expérience réelle¹. *C1* et 2 sont exactement sous le signe de cette exigence : il s'agit de produire les concepts singuliers qui appartiennent au cinéma. Cette entreprise conduira Deleuze à approfondir et à reformuler dans une direction nouvelle ce thème constant de sa pensée, mais avant d'analyser les déplacements opérés par les livres sur le cinéma dans l'itinéraire de Deleuze, il est nécessaire d'en dégager les enjeux.

Il ne suffit donc pas de dire que le cinéma introduit le mouvement dans les images, il faut préciser quel est le mouvement propre aux images cinématographiques. Le premier chapitre de *C1*, « Thèses sur le mouvement. Premier commentaire de Bergson », introduit une série de distinctions et dégage différents aspects du mouvement. Il est important, selon Deleuze, de déterminer avec précision quelles sont les conditions technologiques du cinéma : le définir comme un système de projection qui renvoie à un support photographique n'est pas suffisant. Le cinéma dépend non pas de la photo en général, mais de la photo instantanée, de l'équidistance des instantanés et de leur report sur un support qui constitue le « film ». La photographie de pose ou des anciens systèmes de projection des images, comme les ombres chinoises par exemple, n'appartiennent pas à la lignée technologique dont le cinéma fait partie. S'il en est ainsi, c'est que le cinéma n'est pas un système qui reproduit « le mouvement en général », mais un système qui reproduit le mouvement « en fonction du moment quelconque, c'est-à-dire en fonction d'instantanés équidistants choisis de façon à donner l'impression de continuité » (*C1*, p. 14). Le cinéma décompose et recompose le mouvement par rapport à des instantanés quelconques équidistants : il en produit ainsi une analyse sensible et immanente. Ce qui veut dire que le mouvement est décrit dans

1. Cf. *B*, p. 13 et 39 ainsi que *DR*, p. 153 sq., et *LS*, p. 97 sq.

une continuité, au lieu d'être la transition inévitable, mais en somme inessentielle, entre deux figures ou deux poses. Qu'on pense à certaines formes de danse ou de mime rythmées par des moments culminants, des poses ou des formes à atteindre : elles mettent en jeu du mouvement, sans doute, mais il s'agit d'un mouvement qui n'est que passage, dépourvu d'intérêt en lui-même, entre une pose et une autre¹. Ces systèmes n'impliquent pas une analyse du mouvement, mais une synthèse, et une synthèse idéale (ou transcendante) dans la mesure où le mouvement n'est que la transition entre des formes qui seules ont de la valeur et qui sont censées lui être préalables.

Envisagé de cette manière, le cinéma est le dernier-né de la transformation opérée par la révolution scientifique moderne. L'astronomie de Kepler, la physique de Galilée ou la géométrie cartésienne reposaient bien sur une conception analytique du mouvement qui le considérait à n'importe quel moment et rejetait toute idée d'instant privilégiés. Et c'est bien pour cela, remarque Deleuze, que les débuts du cinéma ont été marqués par plus de scepticisme que d'enthousiasme à son égard. Quel pouvait bien être l'intérêt du cinéma dès lors qu'il reposait sur une conception scientifique du mouvement acquise depuis des siècles et que son intérêt artistique semblait aussi douteux puisque l'art semblait voué à un mouvement plus noble, celui d'une synthèse des formes ? C'est l'ambiguïté de départ du cinéma : « art industriel », il n'était « ni un art ni une science » (C1, p. 14).

Ce caractère analytique du mouvement cinématographique attire très tôt l'attention d'Henri Bergson : dès *L'évolution créatrice*, en 1907. Le cinéma pour reproduire à l'écran un mouvement quelconque, par exemple celui d'un régiment qui défile,

1. Deleuze se réfère à des formes de danse et de mime qui précèdent l'avènement du cinéma, puisque celui-ci a influencé les autres expressions artistiques.

procède d'abord par décomposition. On commence par prendre une série de photos instantanées où le défilé apparaît à chaque fois dans une position immobile ; ensuite, ces instantanés sont juxtaposés et projetés sur l'écran. Une série d'images immobiles de positions successives s'anime alors, mais d'un mouvement qui est tout extérieur. En se déroulant dans l'appareil, la bande du film donne à des images en elles-mêmes statiques l'illusion d'un mouvement. L'opération du cinéma est ainsi, selon Bergson, doublement artificielle : au lieu de saisir les mouvements en train de se faire, elle se contente de prises de vue immobiles desquelles elle extrait ensuite, grâce à l'appareil, un mouvement impersonnel et abstrait, le « mouvement en général » (*EC*, p. 304 sq.) Mais ce qu'il faut remarquer de l'« artificialité » de ce procédé, c'est que le cinéma la partage avec la philosophie et le langage aussi bien qu'avec notre intelligence et notre manière de percevoir. C'est pourquoi le mécanisme cinématographique vient à coïncider selon Bergson avec le mécanisme même de la pensée, et la nouvelle technologie du cinéma naissant ne fait que recouper la « plus vieille illusion » de la pensée conceptuelle (*EC*, p. 272).

Entre le cinéma et nos habitudes les plus anciennes, il n'y a pas seulement une analogie commode, quoique surprenante, mais une véritable communauté de nature. Le cinéma expose pour ainsi dire *au-dehors* l'opération la plus propre de la perception et de l'intelligence humaines : il y a une « tendance cinématographique » qui n'est rien d'autre que notre « métaphysique naturelle » (*EC*, p. 325-326). L'opération qui consiste à décomposer tout devenir singulier en une série d'éléments stables qui en sont comme des prises de vue, des coupes immobiles et à leur ajouter par la suite un mouvement abstrait, « le devenir en général », est pour Bergson un artifice, mais un artifice qui est tout sauf arbitraire. D'une réalité toujours en devenir, toujours en train de se faire et se défaire, les vivants ne perçoivent que des arrêts et des états, des « instantanés » découpés sur le chan-

gement. Et ils ont raison de le faire : ils doivent vivre et pour vivre agir et l'action a besoin d'une perception restreinte qui sélectionne, du réel, ce qui a un intérêt. Notre langage et notre intelligence ne font pas exception : de ce point de vue, ils sont aussi, Bergson y insiste, orientés par la nécessité d'agir pour vivre¹.

Le privilège du stable sur l'instable, de l'immobile sur le mouvement, provient donc de cette orientation vers l'action qui est en elle-même nécessaire et légitime. Du moins dans les limites qui sont les siennes. Et qui sont aussi franchies d'emblée. L'habitude de prendre des vues instantanées et immobiles sur le devenir de la réalité, de n'en retenir donc que ce qui nous intéresse afin d'agir, glisse vers une « métaphysique naturelle » déposée dans le langage, mais déjà aussi dans les sens et l'intelligence. Cette habitude nous conduit à ne plus concevoir le mouvement et le changement que comme des accidents qui surviendraient à des choses stables par nature². La logique aristotélicienne du jugement prédicatif qui attribue à un sujet-substance un prédicat-accident exprime une fois pour toutes, selon Bergson, la force de cette habitude. Mais alors une illusion s'installe. Non seulement on oublie que le stable est une coupe du devenir, mais on tombe dans le piège de croire possible de « penser l'instable par l'intermédiaire du stable, le mouvant par l'immobile » (*EC*, p. 273). Et de recomposer le mouvement avec des immobilités :

Tel est l'artifice du cinématographe. Et tel est aussi celui de notre connaissance. Au lieu de nous attacher au devenir intérieur des choses, nous nous plaçons en dehors d'elles pour recomposer leur devenir. Nous prenons des vues quasi instantanées sur la réalité qui passe et, comme elles sont caractéristiques de cette réalité, il nous suffit de les enfileur le long d'un devenir abstrait (...). Perception, intellection,

1. Ce thème va jouer un rôle très important dans l'analyse deleuzienne du cinéma. Cf. chap. 2 et 3 ci-dessous.

2. Cf. H. Bergson, *PM*, p. 73.

langage procèdent en général ainsi. Qu'il s'agisse de penser le devenir ou de l'exprimer, ou même de le percevoir, nous ne faisons guère autre chose qu'actionner une espèce de cinématographe intérieur. On résumerait donc tout ce qui précède en disant que le mécanisme de notre connaissance usuelle est de nature cinématographique¹.

Le « mécanisme cinématographique de la pensée » n'aurait donc pas attendu la naissance du cinéma pour être à l'œuvre, tout au plus il trouverait dans celle-ci le nom qui lui convient. En somme, pour le résumer avec Deleuze, « nous avons toujours fait du cinéma sans le savoir » (C7, p. 10). Et si nous pensons à la façon dont le cinéma procède, cet art des images en mouvement est tout aussi incapable que notre perception et notre intelligence de saisir les mouvements en train de se faire. Au cinéma, il n'y aurait alors que du faux mouvement. Mais quel est le vrai mouvement, quels sont ses caractères ? La thèse de Bergson est célèbre : le mouvement est irréductible à l'espace parcouru. Si on identifie le mouvement à la trajectoire qu'il a dessinée, on tombe dans des paradoxes insolubles et on se condamne à ne rien en saisir. Les arguments de Zénon d'Élée pour prouver l'inexistence du mouvement présupposent déjà cette identification entre mouvement et espace parcouru qui restera à l'œuvre, selon Bergson, dans toute l'histoire de la philosophie, alors qu'elle est la racine même de l'impossibilité de penser le mouvement. Pourquoi ? Parce que le mouvement est indivisible, alors que l'espace parcouru est divisible. Où, plus précisément, le mouvement ne se divise qu'en « changeant de nature », en devenant un autre mouvement, alors que l'espace parcouru est infiniment divisible, décomposable et recomposable comme on veut, parce qu'homogène. On peut le constater avec le paradoxe d'Achille et de la tortue. Si Achille ne peut jamais rejoindre la tortue puisque son premier pas le conduit au point où était auparavant la tortue et ainsi de suite,

1. H. Bergson, *EC*, p. 305.

c'est qu'on présuppose, à tort, que les pas d'Achille – et de la tortue – sont arbitrairement divisibles comme les segments d'une ligne. Mais, bien entendu, il n'en est rien : chaque pas est en réalité indivisible et c'est pourquoi Achille n'a aucune difficulté à rejoindre sa tortue avec quelques bonds¹. Indivisibles, les mouvements sont aussi hétérogènes, alors que les espaces parcourus sont homogènes. Les pas d'Achille et de la tortue peuvent bien dessiner dans l'espace une même trajectoire, leurs mouvements suivent des articulations différentes.

La nature indivisible et hétérogène du mouvement voue à l'échec toute tentative de le reconstituer avec des positions dans l'espace et des instants dans le temps. Une fois le mouvement effectué, on peut bien sûr considérer sa trajectoire, la découper en positions dans l'espace et faire correspondre celles-ci à des instants. Mais ce qu'on obtient avec ce procédé est une succession de positions immobiles, d'une part, et, d'autre part, un temps homogène et abstrait, un temps spatialisé. On présuppose que ce qui est vrai de la ligne tracée l'est aussi du mouvement. Alors que, même en rapprochant à l'infini deux instants ou deux positions, le mouvement nous échappera : il « glissera toujours dans l'intervalle » (*EC*, p. 307). La raison en est que nous nous sommes installés dès le départ dans l'absurdité de croire qu'une succession d'immobilités peut produire du mouvement. Bergson dénonce ici une spatialisation illégitime du mouvement qui implique une spatialisation du temps lui-même. On réduit le mouvement à l'espace en le faisant coïncider avec une juxtaposition de points, et on réduit le temps à une succession d'instantanés qui ne fait que reproduire la juxtaposition spatiale. Alors que le mouvement réel, indivisible et hétérogène, se fait dans un temps qualitatif, dans la durée. Deleuze résume cette opposition avec deux formules : nous avons, d'une part, des « coupes immobiles + temps abstrait »,

1. *EC*, p. 310 sq. et *PM*, p. 158.

d'autre part, le « mouvement réel + durée concrète ». On comprend mieux maintenant la pertinence accordée par Bergson au cinéma comme paradigme du « mécanisme de la pensée ». Les photogrammes sont des prises de vue instantanées, des « coupes immobiles », des positions ou des états arbitrairement retranchés du mouvement réel qu'on fait défiler le long d'un temps abstrait et toujours le même : le temps « dans » l'appareil de projection. Au lieu de s'installer dans un mouvement singulier et d'en saisir la nature, on le décompose et recompose artificiellement.

En revanche, en ce qui concerne le problème de départ de Deleuze, celui de trouver la spécificité du mouvement des images cinématographiques, cette thèse célèbre de Bergson ne semble pas nous faire avancer beaucoup. Le cinéma comme faux mouvement n'est certes pas la réponse cherchée. Or, selon Deleuze, Bergson ne propose pas une, mais trois thèses sur le mouvement. L'irréductibilité du mouvement à l'espace parcouru ne doit pas nous empêcher d'être attentifs aux deux autres thèses et, surtout, à leur articulation. C'est cette articulation qui va lui permettre de faire une lecture cinématographique de Bergson et de dégager une « alliance objective » entre Bergson et le cinéma. Puisque l'ensemble du projet de *C1* repose sur cette alliance, il est nécessaire d'en préciser le contenu.

Deleuze considère comme une deuxième thèse sur le mouvement l'analyse bergsonienne de la différence entre les Anciens et les Modernes. Si la métaphysique et la science grecques et la métaphysique et la science modernes se rejoignent dans l'illusion de pouvoir recomposer le mouvement avec des instants ou des positions, cela n'empêche pas qu'elles effectuent cette recomposition selon un principe divergent. Il y a donc deux manières bien différentes de « rater le mouvement ». La philosophie grecque est une philosophie des idées, elle ne retient du mouvement que des moments privilégiés, des formes, alors que la science moderne se constitue précisément

en renonçant à toute idée de forme pour considérer le mouvement par rapport à un instant quelconque. L'art n'est pas étranger à cette différence d'attitude, au contraire. Bergson en donne comme exemple le galop d'un cheval, fixé par les sculptures du Parthénon dans une forme caractéristique, censée nous restituer l'essence du mouvement, alors que la photographie instantanée l'isole dans des moments quelconques et décompose le galop dans autant de positions différentes qu'on voudra. C'est la distinction que nous avons déjà rencontrée entre la synthèse idéale du mouvement et son analyse sensible. Le cinéma appartient clairement à la deuxième, il relève de la science et de la métaphysique modernes. Pourquoi alors, s'interroge Deleuze, Bergson projette-t-il le cinéma en arrière, lui faisant exprimer ce qu'il y a de commun dans la manière ancienne et moderne de se méprendre sur le mouvement au lieu de le situer, comme il semblerait plus légitime, à leur point de divergence, témoin par excellence de l'illusion moderne ? La raison en est, selon Bergson, que les sciences ancienne et moderne aboutissent au même résultat. Aussi radicale qu'elle soit à certains égards, la différence qui les sépare reste ainsi une différence « de degré plutôt que de nature » (*EC*, p. 314). Pour comprendre cette position de Bergson, il faut prendre en compte, plus explicitement que nous l'avons fait jusqu'ici, la nature du temps. Si la philosophie des idées ne retient du mouvement que les formes alors que la science moderne s'intéresse à l'instant quelconque, c'est que la première est essentiellement statique, le temps n'y intervient que comme dégradation de l'éternité. La science moderne, en revanche, introduit le temps comme variable indépendante. Avec Kepler et Galilée, c'est un nouveau paradigme de scientificité qui s'instaure – au sens de Kuhn – où le temps devient un élément essentiel¹. Bergson remarque que la question de Kepler – à

1. Cf. T. Kuhn, *La structure des révolutions scientifiques*.

savoir : comment calculer les positions respectives des planètes à n'importe quel moment, une fois connue leur position à un moment donné – devient le problème idéal de toute science. Dorénavant il s'agira, du moins en principe, de connaître pour chaque système matériel les positions relatives de ses éléments en fonction du temps comme variable indépendante. Entre une science statique, où le temps n'intervient que comme dégradation ou intervalle négligeable entre le passage d'une forme éternelle à une autre, d'une part, et, d'autre part, une science où le temps est l'élément même de tout devenir et de tout changement possible, la différence semble radicale. Sur-tout pour Bergson qui fait du devenir le problème décisif de la philosophie. Pourquoi alors, malgré tout, n'envisage-t-il la différence entre science moderne et science antique que comme différence de degré et pas de nature ?

C'est qu'il y a temps et temps. Comme Deleuze le souligne à juste titre, la question centrale pour Bergson est celle de la production du nouveau, et la philosophie doit se convertir de la recherche de l'éternel à l'analyse de ce qui rend l'apparition de quelque chose de nouveau possible (*C1*, p. 11). Le temps est cette « condition de possibilité », rien de nouveau ne se crée qui ne demande du temps. Nous connaissons un peintre, sa manière, le modèle, les couleurs qu'il utilise ; néanmoins, remarque Bergson, nous ne pouvons pas prévoir ce qui apparaîtra sur la toile « cet imprévisible rien qui est le tout de l'œuvre d'art. Et c'est ce rien qui prend du temps » (*EC*, p. 340). Il y a un temps qui est nécessaire à la création, dans l'art, mais aussi dans tous les autres domaines, dans l'histoire, la société, dans la vie elle-même¹. Mais de quel temps s'agit-il ? Du temps comme

1. Le pendant critique de cette position est l'hostilité de Bergson à l'effort kantien d'établir le champ du transcendantal comme l'ensemble de conditions de possibilité de toute expérience. La distinction centrale, chez Bergson, entre le concept de possible et celui de virtuel est partie intégrante de cette problématique. Sur le virtuel, cf. chap. 5 ci-dessous.

durée, changement qualitatif incessant, qui n'est pas une sorte de cadre extérieur où les événements se produisent, mais ne fait qu'un avec l'invention elle-même. C'est cette conception qui conduit Bergson à l'étonnante affirmation que « le temps est invention ou il n'est rien du tout » (*EC*, p. 341). Or, ce temps qui coïncide avec la production du nouveau est précisément celui que la science moderne ignore. Pour la physique moderne, le temps reste, comme pour Aristote, le « nombre du mouvement » : c'est le mouvement d'un mobile T sur une trajectoire qui représente ce qu'on appelle, justement, le « cours du temps »¹. Le temps dessine ainsi une ligne où la succession purement temporelle est calquée sur la juxtaposition spatiale. Mais comme une juxtaposition dans l'espace est en droit instantanée, cette spatialisation du temps est à l'origine de l'illusion que tout dans l'univers est déjà donné, que l'avenir est, en principe du moins, déjà contenu dans le présent et le passé, que le tout du temps pourrait être déroulé instantanément. Le démon de Laplace qui, connaissant la position et la vitesse de toutes les particules de l'univers à un moment donné, serait capable de connaître tout événement futur et passé exprime parfaitement les conséquences d'un temps déroulé en espace. En droit, sinon en fait, un tel temps ne produit rien, il n'est que le cadre abstrait et finalement inessentiel où les événements se succèdent sans que cette succession n'affecte nullement leur nature².

C'est dans cette réduction du temps à un modèle spatial que la métaphysique antique et la physique moderne se rejoignent, selon Bergson. Et c'est la raison pour laquelle elles sont toutes

1. Cf. Aristote, *Physique*, livre IV, 218 b1 - 219 b1.

2. Il est intéressant de remarquer que la pensée de Bergson continue à susciter l'intérêt de certains scientifiques et épistémologues. Cf., par ex., I. Prigogine et I. Stengers, *La nouvelle alliance*, sur la conception bergsonienne du temps, et A. Prochiantz, « À propos d'Henri Bergson : être et ne pas être un animal », in *Critique*, n° 661-662, p. 542-551, sur le vitalisme de Bergson et la biologie contemporaine.

les deux sous le signe du « mécanisme cinématographique de la pensée » dont on peut comprendre maintenant la vraie portée. Non seulement le cinéma prélève sur le mouvement des « coupes immobiles », auxquelles il ajoute ensuite le temps abstrait du mouvement de l'appareil. Il y a pire : en procédant ainsi, il perpétue l'illusion que la succession temporelle n'est que le déroulement, en droit négligeable, d'une juxtaposition spatiale. Il nous encourage à croire que le temps n'est que la mise en mouvement artificielle d'un tout qui serait déjà donné d'un seul coup « comme sur la bande du cinématographe ». Le cinéma, comme la pensée, manque le mouvement dès lors qu'il prétend le reconstituer avec des vues immobiles qu'il fait défiler le long d'un devenir abstrait au lieu de saisir l'hétérogénéité des mouvements en train de se faire. Mais, du même coup, le cinéma, comme la pensée, manque aussi le temps dont il ne retient que l'aspect décalqué sur l'espace : temps-longueur, temps nombre du mouvement. Le cinéma, comme la pensée, ignore une dimension – fondamentale – du temps : le temps-invention. Pourtant, celui-ci est nécessaire. Dans les termes de Bergson, si la succession est inévitable, si l'avenir est condamné à succéder au présent, au lieu d'être donné avec lui d'un seul coup, c'est que le temps fait un avec l'imprévisible et le nouveau, que « la durée de l'univers ne doit faire qu'un avec la latitude de création qui peut y trouver place » (*EC*, p. 339). Ce qui empêche le temps d'être réduit à l'espace n'est rien d'autre que sa puissance de création. La physique moderne, pas plus que la métaphysique antique, n'est capable de penser cette dimension du temps. Pourtant, au moment même de renvoyer dos à dos ces deux formes différentes, mais convergentes, de spatialisation du temps, Bergson semble exprimer un remords. Les Anciens s'intéressent aux essences immobiles, le temps n'est pour eux que dégradation de l'essence, mais la science moderne ne connaît plus d'instants privilégiés, ne considère plus « le changement comme une diminution de l'essence, ni la durée comme

un délayage de l'éternité », elle s'installe d'emblée dans le flux du temps qui devient la réalité même. Pour cette science, le temps comme création devrait être envisageable et si elle ne le pense pas elle-même, elle appelle néanmoins une « nouvelle philosophie ».

Bergson semble donc hésiter entre deux voies : rassembler les Anciens et les Modernes sous la même illusion ou insister sur la différence qui les sépare et la nécessité de produire une nouvelle philosophie pour une science qui ne peut plus s'accommoder d'une métaphysique des idées éternelles. Le fait même que Bergson utilise le cinéma naissant pour nommer « la plus vieille des illusions » est d'ailleurs, selon Deleuze, à la fois un signe et une conséquence de cette hésitation. Né de la photographie instantanée et de l'analyse immanente du mouvement, le cinéma s'inscrit en plein dans la science moderne. Pourquoi un nom si nouveau pour les paradoxes de Zénon ? Ne se pourrait-il pas que, tout comme la physique moderne a besoin d'une nouvelle philosophie, elle ait aussi besoin d'un nouvel art ? Et que le cinéma en soit une forme ? Et ne se pourrait-il pas que, tout en nommant « cinéma » l'illusion à vaincre, ce que Bergson dit du mouvement soit en accord profond avec celui-ci ? Mais pour étayer son hypothèse et donner une cohérence à sa lecture cinématographique de Bergson, Deleuze a besoin de la troisième thèse sur le mouvement.

Nous avons déjà vu pour quelles raisons, selon Bergson, le mouvement, indivisible et hétérogène, est irréductible à l'espace parcouru qui est au contraire divisible et homogène. C'est la première thèse. La deuxième, on vient de le voir, concerne la manière différente qu'ont les Anciens et les Modernes de reconstituer le mouvement avec des instants ou des positions. Quant à la troisième thèse, nous l'avons déjà rencontrée, sans l'avoir explicitement nommée. C'est celle qui affirme que *tout n'est pas donné*. Bien sûr, cette thèse, telle que Bergson la formule, porte directement sur le temps et seulement indirecte-

ment sur le mouvement. Mais Deleuze articule ensemble les trois thèses selon une logique où le mouvement et le temps sont indissociables. Cette articulation est produite par Deleuze, elle n'est jamais formulée explicitement dans le texte de Bergson. Elle est à proprement parler la lecture cinématographique que Deleuze propose de Bergson : elle permet de saisir une cohérence souvent inaperçue dans la position de Bergson et elle est le ressort de toute l'analyse du cinéma développée par Deleuze. Il nous faut donc la suivre attentivement.

Si on ne peut pas réduire le mouvement à l'espace parcouru – et par conséquent le reconstituer avec des « coupes immobiles + temps abstrait » –, c'est que le mouvement comme translation dans l'espace est inséparable d'un changement dans la durée. On sait que pour Bergson la durée est changement qualitatif, pur devenir. On sait aussi qu'envisagée d'abord comme psychologique, identifiée à la conscience, la durée assume dans les textes postérieurs aux *Données immédiates* une dimension ontologique. Bergson en vient à faire de la durée l'ouverture du temps comme changement, ouverture de l'univers ou de l'être. Bergson appelle souvent cette dimension le Tout. Mais, Deleuze y insiste, il ne faut pas se tromper : le Tout n'est pas un ensemble clos, il est lui-même l'Ouvert, dimension d'un être-temps qui change et par là dure et produit du nouveau¹. Si les mouvements sont qualitatifs et hétérogènes, c'est parce qu'ils participent au Tout de l'univers. Ils expriment un changement dans le Tout. Chaque translation dans l'espace est une affection de la durée : « Un animal se meut, mais ce n'est pas pour rien, c'est pour manger, ou pour migrer » (*C1*, p. 18, et *MM*, p. 121). Entre l'espace et la durée, le mouvement comme translation et le mouvement comme changement qualitatif, il y a donc relation et non seulement irréductibilité. Le Tout

1. C'est, selon Deleuze, le seul point de rencontre, mais il est décisif, entre Bergson et Heidegger.

comme ouvert est précisément ce qui permet à Deleuze d'établir cette relation et de donner aux thèses de Bergson un statut plus « rigoureux ». Au lieu de simplement opposer les deux formules « coupes immobiles + temps abstrait » et « mouvement réel + durée concrète », la première étant l'expression d'une illusion, la deuxième celle d'un vrai rapport, il s'agit maintenant de les mettre en relation avec deux systèmes différents. La première formule s'applique à des ensembles clos, des systèmes comprenant un certain nombre des parties distinctes, systèmes matériels qui se déploient dans l'espace, comme ceux que la physique moderne a su isoler. Dans de tels systèmes, on peut en effet considérer des coupes immobiles et calculer les états successifs en fonction d'un temps abstrait. La deuxième formule renvoie en revanche à un Tout ouvert qui dure et qui ne cesse de changer.

Mais on ne peut s'arrêter à cette distinction. Les ensembles ne sont clos qu'artificiellement, ils participent à l'ouvert. Le mouvement est ce qui articule le passage entre les deux niveaux. Au lieu de distinguer le « faux » mouvement du « vrai », Deleuze propose de l'envisager selon deux faces. D'une part, le mouvement est de translation : il s'établit entre les objets des ensembles clos et il en modifie la position respective. D'autre part, mais inséparablement, il exprime la durée ou le Tout. Il rapporte ainsi « les objets d'un système clos à la durée ouverte et la durée aux objets du système qu'elle force à s'ouvrir ». Le mouvement de translation et le changement dans la durée ne font qu'un. On peut considérer les objets d'un système clos comme des coupes immobiles et le mouvement qui s'établit entre eux comme une coupe mobile de la durée. Autrement dit, le mouvement est une coupe mobile du temps. Quel est l'intérêt de ce terme ou de ce concept ? Qu'implique-t-il par rapport aux conceptions philosophiques du temps et du mouvement ? Et, surtout, puisque c'est l'objet de Deleuze, quel est son rapport au cinéma ? Notre point de départ était, on s'en

souvent, l'exigence de penser la spécificité du cinéma, les concepts singuliers que celui-ci demande de créer. Et nous nous retrouvons confrontés à des spéculations sur la nature du mouvement et du temps sans lien apparent avec les films. On ne pourra répondre à l'ensemble de ces questions que progressivement, mais on va voir tout de suite un premier rapport au cinéma se mettre en œuvre.

Le concept de coupe mobile permet en effet à Deleuze d'établir une connexion entre mouvement et image. La référence est toujours Bergson, mais cette fois celui du premier chapitre de *MM*. C'est dans ce chapitre, sur lequel nous aurons à revenir par la suite, que Bergson avait découvert des images d'un autre type que celles, statiques, qui sont des prises de vue instantanées et immobiles du mouvement. Des images qui ne ressemblent pas aux photogrammes d'une bande cinématographique, mais qui sont d'emblée et en elles-mêmes mouvement. En parallèle avec la physique d'Einstein, Bergson avance en effet une conception de l'univers matériel comme un univers de figures de lumière et de mouvement, de « blocs d'espace-temps », comme dit souvent Deleuze. Dans cet univers, il y aurait une coïncidence absolue entre la matière, la lumière et le mouvement, et le nom de cette coïncidence est pour Bergson « image » : l'univers matériel est un univers d'images mouvantes¹. Ou, plus précisément, d'*images-mouvement*. Ce terme qui ne figure pas chez Bergson est introduit par Deleuze pour souligner un aspect essentiel des images bergsoniennes : leur mobilité est pour ainsi dire absolue, elle ne dépend pas d'un corps mobile qui en serait le substrat. Et, bien entendu, pour établir la connexion avec le cinéma puisque, selon Deleuze, ce sont précisément de telles images-mouvement que le cinéma, et lui seul, produit. On va bientôt voir pourquoi.

1. Sur le statut de l'image, cf. chap. 2 ci-dessous.

Le concept de coupe mobile correspond exactement, selon Deleuze, aux images-mouvement de *MM* et c'est en le faisant intervenir dans les thèses sur le mouvement de *EC* qu'il peut dégager une articulation cohérente entre images, temps et mouvement. À côté des images instantanées, qui sont les coupes immobiles du mouvement, il y a aussi des images-mouvement qui sont des coupes mobiles de la durée. Ainsi, il n'y a donc pas seulement image de la première face du mouvement, celle tournée vers la translation dans l'espace des objets qui font partie des ensembles clos. Il y a aussi image de la deuxième face du mouvement, celle tournée vers le changement dans la durée. À notre perception, habituée à saisir les mouvements comme déplacements dans l'espace, il n'est pas facile de concevoir des images qui nous présentent directement, à même la translation spatiale, un changement qualitatif, mental ou spirituel, changement dans le tout. Du moins, avant le cinéma, puisque les images cinématographiques nous présentent directement, selon Deleuze, les deux faces du mouvement. À côté de ces deux types d'image, Deleuze en décrit un troisième à la fin du premier chapitre de *C1*. Il s'agit des images-temps : images capables de présenter directement la durée et le changement, au-delà du mouvement. C'est l'annonce du deuxième livre, et d'un autre type de cinéma. Avant de pouvoir en saisir la portée, il nous faut analyser les images-mouvement.

Comment est fait un film ? Avec le choix des cadres, le tournage des plans et le montage de ce qu'on a ainsi obtenu. Le cadre, le plan et le montage, réalités familières à tout spectateur de cinéma, y compris le plus éloigné d'un quelconque désir ou souci de théorie, sont à la fois les opérations de base dans la réalisation d'un film et les concepts fondamentaux de toute analyse cinématographique. Pour les historiens et critiques du cinéma, mais d'abord pour les cinéastes eux-mêmes. Au caractère de base de ces notions correspond, à n'en pas douter, une grande

différence dans les approches théoriques et pratiques. Deleuze en propose des définitions en rapport étroit avec l'histoire du cinéma, souvent au plus près des films, en dialogue constant avec les œuvres les plus significatives de la critique cinématographique. Mais si la connaissance intime que Deleuze a du cinéma et de ses théories ne peut faire aucun doute, il ne faut pas se tromper sur le statut de son discours. Quelles que soient l'importance de certains courants critiques et l'influence qu'ils ont exercée sur Deleuze, les éléments qu'il en retient sont insérés dans un fil conducteur autre qui déplace souvent les termes mêmes du débat et donne à son approche toute son originalité.

Commençons avec le cadre. Le cadrage est l'opération qui consiste à déterminer l'ensemble des éléments présents dans l'image (accessoires, personnages, décors, etc.) On peut ainsi définir le cadre comme un système provisoirement clos, un ensemble qui contient un grand nombre de parties. Ces éléments sont eux-mêmes en images et peuvent être énumérés. De ce point de vue, un premier aspect du cadre est sa tendance à la saturation ou, au contraire, à la raréfaction. L'introduction de la technique de la profondeur de champ, avec Wyler et Welles, a permis par exemple de multiplier le nombre d'éléments dans un seul cadre au point que la scène principale se déroule dans le fond pendant qu'au premier plan nous assistons à une scène secondaire. La tendance inverse à la raréfaction est un procédé courant chez Antonioni ou chez Ozu, avec des cadres qui se vident de presque tous les éléments. La raréfaction portée à sa limite est l'ensemble vide, les écrans noirs ou blancs, Deleuze donne l'exemple de la scène célèbre du verre de lait qui envahit l'écran dans *La maison du Dr Edwards* (1945) de Hitchcock. Le cadre, avec ses images saturées ou raréfiées, est une surface où des informations – visuelles et sonores – sont enregistrées. Deleuze y insiste, les images ne se donnent pas seulement à voir, mais aussi à lire. Cependant, de cette valeur d'information de l'image, il ne faut pas se hâter de conclure à

une équivalence entre cinéma et langage. Au contraire, une des thèses majeures de *C1* et *2* est que, si les images filmiques sont bien des signes, elles ne sont pas pour autant des signes linguistiques. Essayer de lire le cinéma à l'aide de la linguistique structurale est un leurre qui conduit à ne pas prendre en compte la logique propre aux images. C'est pour cela que, dès la préface de *C1*, à côté de Bergson, Deleuze fait apparaître Peirce comme deuxième référence majeure de son entreprise. La logique de Peirce, alternative selon Deleuze à la linguistique saussurienne, sera en effet systématiquement reprise par Deleuze dans son élaboration d'une classification des images cinématographiques.

Il y a d'autres aspects du cadre qu'il faut prendre en compte. Il est ou géométrique ou physique. Par cadre géométrique, Deleuze entend une conception selon laquelle les limites du cadrage préexistent aux objets qui viennent s'y inscrire. Antonioni en est encore un exemple paradigmatique : les personnages entrent et sortent des cadres qui leur préexistent. En revanche, un cadre dynamique se construit autour de la puissance et des mouvements des corps qui l'occupent. Nous sommes donc confrontés à deux conceptions divergentes de la limite : limite géométrique préalable à l'existence des corps dont elle fixe l'essence ou limite physique déterminée par la puissance des corps existants. En troisième lieu, le cadre renvoie nécessairement à un angle de cadrage, à un point de vue sur l'ensemble. L'histoire du cinéma est ponctuée par les points de vue inhabituels et déconcertants : à ras du sol, de haut en bas, de bas en haut, etc. La plupart du temps, ces points de vue extraordinaires sont justifiés pragmatiquement : ils s'expliquent par rapport à un ensemble plus vaste ou un élément d'abord inaperçu de la scène. L'étrangeté du point de vue trouve alors sa justification dans l'enchaînement des séquences. Mais il y a aussi des cadres dont l'anormalité du point de vue ne se laisse résorber par aucune règle pragmatique. Par exemple les

visages coupés par le bord de l'écran dans *La passion de Jeanne d'Arc* (1928) de Dreyer : pour ce type de cadres, Deleuze emprunte à Pascal Bonitzer le concept de décadrage¹. L'image visuelle confirme ainsi avoir une fonction lisible, au-delà de sa fonction visible.

En tout cas, ce qui est vu à même l'image s'ouvre toujours sur du non-visible. Si l'opération du cadrage est le choix des éléments présents dans l'image, elle établit nécessairement des limites à cette même image. Mais sur quoi ouvrent-elles les limites du cadre ? C'est en ces termes que Deleuze pose la question du hors-champ. Ce qui implique d'emblée que le hors-champ n'est pas, comme on le pense souvent, une technique particulière qui correspond à un certain type de cadrage et pas à d'autres. Selon Deleuze, il n'y a jamais de cadre sans hors-champ puisque celui-ci renvoie à la présence, nécessaire, de « ce qu'on n'entend ni ne voit » (*CI*, p. 28). Il y a, en revanche, des modes différents de cette présence qui sont en effet déterminés par le type de cadrage. Prenons, pour simplifier, deux cas extrêmes : celui du cadre conçu comme le prélèvement d'un ensemble sur un ensemble plus vaste, mais homogène, avec lequel il communique et celui d'un cadre conçu, au contraire, comme un espace fermé qui tend à neutraliser et exclure tout ce qui l'excède. Le cinéma de Renoir, d'une part, celui de Hitchcock, de l'autre, expriment bien ces deux tendances. La présence d'un hors-champ dans le premier type de cadre ne fait aucun doute. Le cadrage prélève une partie d'espace sur un ensemble plus large, qui est positivement évoqué et qui deviendra à son tour visible avec des recadrages successifs. Il s'agit ici, selon Deleuze, du premier niveau dégagé dans son interprétation de *EC*, celui des systèmes matériels clos. Mais puisque la divisibilité de la matière implique la constitution d'ensembles qui ne cessent de se diviser en sous-ensembles ou de se réunir

1. Cf. P. Bonitzer, *Décadrages. Peinture et cinéma*, p. 79-85.

en ensembles plus vastes, la clôture d'un système n'est que provisoire. N'importe quel point de l'univers peut être rattaché à n'importe quel autre : « Il y a toujours un fil pour rattacher le verre d'eau sucré au système solaire » (*EC*, p. 29). Le hors-champ, dans ce premier type de cadre, renvoie donc à cette communication incessante des systèmes clos, à ce « fil d'univers » qui relie dans l'espace un ensemble à un autre.

Mais le deuxième type de cadre, celui qui tend à neutraliser tout environnement, ne présente pas moins un hors-champ. Seulement, selon Deleuze qui ne suit pas sur ce point les analyses filmiques habituelles, c'est un hors-champ d'une autre nature. Les ensembles matériels se divisent et se réunissent sans cesse, on s'en souviendra, pour former un Tout qui, lui, est sans clôture. Les systèmes matériels sont reliés à d'autres systèmes dans l'espace, mais ils sont « intégrés » à un Tout qui leur transmet une durée. Les cadrages qui tendent à exclure tout dehors spatial témoignent alors d'un hors-champ absolu qui, « hors » de l'espace et du temps homogène, est de l'ordre de la durée, ou de l'esprit. Les décadrages sans justification pragmatique dont on a parlé font aussi signe vers ce hors-champ absolu. Les images bidimensionnelles de Dreyer, les visages coupés par l'écran, ferment l'espace pour s'ouvrir au temps et à l'esprit, à la décision de Jeanne dans *Jeanne d'Arc* par exemple. Au lieu de distinguer entre cadres avec et sans hors-champ, Deleuze distingue donc deux aspects du hors-champ lui-même : un relatif, qui ajoute de l'espace à l'espace et un absolu qui ouvre l'image à la durée immanente au tout de l'univers. Ces aspects se mélangent sans cesse, comme la matière et le temps, néanmoins un l'emporte toujours sur l'autre :

Plus le fil est épais qui relie l'ensemble vu à d'autres ensembles non vus, mieux le hors-champ réalise sa première fonction, qui est d'ajouter de l'espace à l'espace. Mais, quand le fil est très ténu, il ne se contente pas de renforcer la clôture du cadre, ou d'éliminer le rapport avec le dehors. Il n'assure certes pas une isolation complète du système relati-

vement clos, ce qui serait impossible. Mais, plus il est tenu, plus la durée descend dans le système comme une araignée, mieux le hors-champ réalise son autre fonction, qui est d'introduire du trans-spatial et du spirituel dans le système qui n'est jamais parfaitement clos¹.

Ces remarques sur le hors-champ sont importantes dans l'analyse de Deleuze. Son double aspect, absolu et relatif, met en jeu déjà au niveau le plus élémentaire de la composition d'un film, celui du cadrage, la relation essentielle qui articule les mouvements dans l'espace au changement dans la durée selon un mode qui est propre au cinéma. Avec l'analyse de la notion de plan, qui vient relayer celle de cadre, nous aurons une première définition explicite et cinématographique du concept d'image-mouvement.

La multiplicité de types de plans qu'on trouve au cinéma a parfois conduit à un certain scepticisme quant à la possibilité même d'en donner une définition cohérente². Néanmoins, selon Deleuze, le plan, quelle que soit sa composition, a une unité qui peut parfaitement être décrite. Au début du cinéma, avant l'introduction de la caméra mobile, le cadre se définissait par rapport à un point de vue unique et frontal, celui du spectateur. Dans ce contexte, le plan était une détermination purement spatiale qui indiquait la distance entre la caméra et les objets filmés, du gros plan au plan lointain. À ce stade, les premières images produites par le cinéma ne sont pas différentes par nature de ce qu'on peut voir, par exemple, au théâtre. Il s'agit de ce que Deleuze appelle *images en mouvement* et pas encore d'images-mouvement. Quelle est la différence ? Pour Deleuze, elle est radicale : dans le cinéma primitif, le mouvement dépend, comme dans la perception naturelle, de corps qui se déplacent dans un espace qui est lui-même fixe. Le mouve-

1. *CI*, p. 30-31.

2. Deleuze se réfère en particulier à Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, et à Noël Burch, *Praxis du cinéma*.

ment reste attaché à des mobiles, il n'est pas dégagé par lui-même. L'affranchissement du mouvement, son apparaître pour ainsi dire à l'état pur, sera une des grandes conquêtes du cinéma, mais elle se fera progressivement, avec l'introduction de la caméra mobile et du montage¹. Avec leur introduction, le plan cesse d'être un espace immobile à l'intérieur duquel des corps et des objets, éventuellement, se déplacent et toujours par rapport à un même point de vue frontal, comme dans la scène d'un théâtre². Le plan devient lui-même mobile, capable de donner à voir un mouvement généralisé, lequel s'extrait des corps qui seuls auparavant semblaient pouvoir le porter. Là où les images en mouvement font voir des déplacements d'objets mobiles dans un espace fixe, les images-mouvement brassent les espaces et libèrent une pure mobilité.

La fonction intermédiaire assurée par le plan dans la construction d'un film, entre le cadre et le montage, s'explique facilement selon Deleuze si on le considère comme une coupe mobile. Le plan, comme tout mouvement, a deux faces : d'un côté, il modifie les positions respectives des parties d'un ensemble (déterminées par le cadre), et il établit ainsi des translations dans l'espace ; de l'autre, il exprime un changement dans le Tout, il est une affection ou une articulation de la durée (déterminée par le montage). Les deux faces sont inséparables, le moindre déplacement dans un cadre exprime un changement en train de se faire, sauf à être totalement arbitraire. Il s'ensuit que le plan comme coupe mobile est une perspective temporelle. Bazin déjà, dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, remarquait que, si la photographie prend une « empreinte lumineuse » de l'objet,

1. Le montage est d'ailleurs suffisant. Sur le montage, cf. chap. 3 ci-dessous.

2. Du théâtre « classique », puisque le théâtre moderne, comme les autres arts, a été sensible à l'évolution du cinéma et a souvent essayé de déjouer la frontalité de la représentation.

le cinéma réussit le paradoxe de « prendre une empreinte de la durée »¹. Selon Deleuze, si le plan est capable d'extraire des corps la mobilité qui en est l'essence, en accomplissant ainsi le vœu de Bergson, c'est précisément en tant qu'il est une coupe mobile de la durée :

Le plan, c'est l'image-mouvement. En tant qu'il rapporte le mouvement à un tout qui change, c'est la coupe mobile d'une durée. Décrivant l'image d'une manifestation, Poudovkine dit : c'est comme si l'on montait sur un toit pour la voir, puis l'on descend à la fenêtre du premier étage pour lire les pancartes, puis on se mêle à la foule... C'est seulement « comme si » ; car la perception naturelle introduit des arrêts, des ancrages, des points fixes ou des points de vue séparés, des mobiles ou même des véhicules distincts, tandis que la perception cinématographique opère continûment, d'un seul mouvement dont les arrêts eux-mêmes sont partie intégrante et ne sont qu'une vibration sur soi (...). C'était le vœu de Bergson : à partir du corps ou du mobile auquel notre perception naturelle attache le mouvement comme à un véhicule, extraire une simple « tache colorée », l'image-mouvement qui « n'est en réalité qu'un mouvement de mouvement »².

Bergson n'a pas compris cette puissance du cinéma. Spectateur de ses débuts, il n'a pas su voir, selon Deleuze, sa vocation à libérer les mouvements, à produire des nouvelles images. Il n'en reste pas moins que, plus que tout autre, il a pensé ce que le cinéma, de son côté, était en train de faire. D'où cette « alliance objective » entre le bergsonisme et le cinéma dont il nous faut encore découvrir bien des conséquences.

1. A. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, p. 151.

2. *CI*, p. 36-37.

On se représente la perception comme une vue photographique des choses, qui se prendrait d'un point déterminé avec un appareil spécial, tel que l'organe de perception (...) Mais comment ne pas voir que la photographie, si photographie il y a, est déjà prise, déjà tirée, dans l'intérieur même des choses et pour tous les points de l'espace ?

Henri Bergson, *Matière et mémoire*.

Dans un célèbre essai de 1938, *Die Zeit des Weltbildes*, Heidegger donne une interprétation puissante du statut ontologique des images dans la modernité¹. Il décrit l'époque moderne comme un double mouvement par lequel l'homme devient sujet en même temps que le monde devient image. L'homme comme sujet et le monde comme image sont les deux faces de la représentation qui est le véritable fondement ontologique de la modernité². L'essentiel de cette thèse, Heidegger y insiste, n'est

1. Cf. Martin Heidegger, « L'époque des "conceptions du monde" », in *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 99-146. Je préfère traduire *Weltbild* par « image du monde » puisque, comme Heidegger l'affirme clairement, ce qui est en jeu dans la modernité est le *devenir-image du monde lui-même*, la prolifération des conceptions du monde, des *Weltanschauungen*, n'en est qu'une conséquence.

2. Un aspect de la modernité ainsi définie concerne directement le statut de l'art. Le domaine de l'art devient celui de l'*aisthesis*, de la *sensation*, tout comme la pensée de l'art devient une discipline à part, nommée, justement, esthétique. Cf. aussi M. Heidegger, *Nietzsche*, I, p. 76-89. Sur ce point comme sur bien d'autres, Deleuze emprunte un chemin très différent en s'orientant de plus en plus vers une conception de l'art comme création de sensations. Ce qui est un geste plus complexe que celui d'une simple opposition à Heidegger,

pas de décrire la modernité comme une époque qui produit une image, une conception, une *Weltanschauung* du monde, ce que par ailleurs elle fait aussi. Mais bien d'affirmer que le monde lui-même, le monde en tant que tel, est devenu image puisque son essence est d'être donnée à un sujet dans la représentation. Le monde est en tant qu'objet de la représentation d'un sujet :

L'image du monde, comprise de façon essentielle, ne veut pas dire une image du monde, mais le monde saisi en tant qu'image¹.

Il est bien connu que, selon Heidegger, c'est justement dans la mesure où la modernité est l'époque de la représentation qu'elle est aussi, inséparablement, époque de la technique et de la science : c'est en tant qu'objet de la représentation que le monde devient objet de calcul et de maîtrise. L'objectivité de la science est assurée par celle de la représentation : subjectivité et objectivité sont les deux aspects d'une même condition ontologique. Le devenir image du monde n'implique ainsi aucun relativisme.

Le cinéma n'a certes pas été un des grands thèmes de Heidegger². Pourtant, il semblerait confirmer parfaitement sa description de la modernité. À mi-chemin entre art et industrie, dépendant du développement des technologies, le cinéma serait l'art « moderne » par excellence. En tant qu'il montre un monde-image au regard d'un sujet-spectateur, il semble redou-

puisque les sensations pour Deleuze ne sont pas le corrélat d'un sujet, mais de véritables *êtres en soi*, doués d'une existence autonome. Cf. *FB*, *passim*, C1, chap. VI et VII, et *QPh* ?, p. 87 sq. On trouve des analyses étrangement proches dans quelques pages de Levinas consacrées à l'art comme ce qui libère et donne une existence propre aux sensations. Cf. E. Levinas, *De l'existence à l'existant*, p. 85-86.

1. M. Heidegger, *op. cit.*, p. 117. Trad. modifiée.

2. Un des rares textes où il l'évoque est « D'un entretien de la parole. Entre un Japonais et un qui demande », in *Acheminement vers la parole*, p. 101, où on trouve un court échange à propos de *Rashomon* (1950) de Kurosawa.

bler dans une esthétique technologique la condition ontologique de la modernité¹.

Or, c'est en un tout autre sens qu'il y a bien, selon Deleuze, un monde d'images dont le cinéma participe sans pourtant le redoubler d'aucune manière. Il s'agit d'un monde d'images matérielles, de perception diffuse, radicalement indépendant de toute représentation subjective, monde qui n'est ni moderne, ni prémoderne ni postmoderne, puisqu'il n'a pas l'âge des époques de l'être heideggérien, ni de l'histoire humaine, mais celui de l'univers. C'est un tel univers d'images en elles-mêmes et pour elles-mêmes, images immanentes qui n'attendent aucun regard humain, que Bergson décrit dans le premier chapitre de *MM*, « De la sélection des images pour la représentation. Le rôle du corps »². Et c'est au niveau du statut des images que se noue l'« alliance objective » entre Bergson et le cinéma. Bergson a beau ne pas reconnaître dans le cinéma naissant « son essence et sa promesse », ce n'est qu'une petite faute, aux yeux de Deleuze, dès lors qu'il est pour lui le seul à avoir élaboré une ontologie des images qui s'écarte de celle de la tradition philosophique, tout en s'accordant parfaitement au cinéma.

Le problème que Bergson se pose dans le premier chapitre de *MM* ne lui appartient pas en propre, il le partage avec toute

1. Le monde donné à voir à un sujet-spectateur est aussi un des points de départ de la réflexion sur le cinéma de Stanley Cavell. Mais puisque pour Cavell, comme pour Deleuze, la représentation est une catégorie complètement inadéquate pour penser le cinéma (le support photographique même du film n'est pas une « représentation » mais plutôt une « transcription » de la réalité), les questions que Cavell pose au cinéma comme « monde vu » prennent une direction très différente par rapport à la conception heideggérienne de la modernité. Il ne s'agit pas du sujet de la représentation, mais d'un scepticisme moral qui concerne le rapport des humains au monde. Cf. S. Cavell, *La projection du monde*, p. 42 sq. et chap. 6 ci-dessous.

2. Pour une introduction récente et détaillée à *MM*, cf. F. Worms, *Introduction à Matière et mémoire de Bergson*.

une génération. Il s'agit de surmonter l'opposition classique entre l'ordre de la conscience et l'ordre des choses, entre matérialisme et idéalisme, entre le projet de reconstruire l'ordre de la conscience à partir des mouvements de l'univers matériel et celui de reconstruire l'univers à partir des représentations de la conscience. La nécessité de dépasser ce dualisme se manifeste de manière particulièrement aiguë dans la crise qui affecte la psychologie de l'époque, qui faisait de la conscience le réceptacle des images, inévidentes et qualitatives, et reléguait les mouvements, étendus et quantitatifs, dans l'espace. Comme le remarque Deleuze, il y a beaucoup de facteurs scientifiques et sociaux qui ont contribué à rendre cette position intenable en mettant de plus en plus « d'images dans le monde matériel et de mouvements dans la conscience » (*CI*, p. 84). Et les deux grands projets de renouvellement de la philosophie du début du siècle, celui de Bergson et celui de Husserl, ont précisément, comme point de départ commun, la nécessité de combler la fracture entre la conscience et ses images, d'une part, le monde et ses choses, de l'autre, et d'abandonner ainsi les querelles de l'idéalisme et du matérialisme pour refonder la philosophie sur un terrain plus proche de l'expérience. Mais malgré cette exigence partagée, les positions de Bergson et de Husserl sont divergentes, au point de constituer, pour Deleuze, une véritable alternative de la pensée. Pour Husserl si le passage entre la conscience et le monde n'a pas à être construit, c'est que la conscience est toujours conscience de quelque chose. Toute la phénoménologie se constituera autour de ce principe de l'intentionnalité, pour lequel il n'y a pas de conscience en dehors des rapports avec les objets qu'elle vise. Mais alors le dépassement du dualisme classique se fera à partir d'une philosophie de la subjectivité, d'un concept réélaboré du sujet transcendantal¹.

1. La réélaboration du statut de la subjectivité transcendantale parcourt l'ensemble de l'œuvre de Husserl. Pour un texte paradigmatique à ce propos on se rapportera à E. Husserl, *Méditations cartésiennes*.

Pour Bergson, en revanche, s'il n'y a aucun abîme à combler, c'est que la conscience *est* quelque chose¹. Qu'est-ce que cela signifie ? Et quel rapport aux images en découle ?

Au lieu de partir du sujet ou de la conscience, Bergson s'installe d'emblée dans un univers d'images qui n'ont rien en commun avec les anciennes « images mentales » de la philosophie classique, puisqu'elles coïncident absolument avec les mouvements. L'univers que Bergson décrit est un univers d'images en soi qui repose sur une série de simples équivalences. Commençons par la première, celle de l'image et du mouvement. Image est tout ce qui apparaît et, dans ce monde bergsonien, toute chose, c'est-à-dire toute image, agit et réagit immédiatement sur les autres. Il n'y a encore aucune distinction entre le mouvement reçu et le mouvement exécuté : nous sommes en présence d'un univers radicalement a-centré, sans axes, ni droite ni gauche, ni haut ni bas, un monde d'« universelle variation » (C1, p. 86).

Mais cette première équivalence de l'image et du mouvement en implique une autre : celle de l'image et de la matière. Si les images existent en soi, si rien ne se cache derrière elles, c'est que les images sont la matière même : l'image-mouvement et la matière-écoulement sont une seule et même chose. Il s'agit donc bien d'un univers matériel, mais d'un univers qui, comme Deleuze prend le soin de le préciser, n'est pas mécaniste puisqu'il n'est pas un système clos, fini où les seules actions sont de contact. C'est au contraire un univers infini, sur lequel les système clos se font et défont, que Deleuze définit comme un bloc d'espace-temps ou un plan d'immanence². Mais pour

1. Cf. C1, p. 83-84.

2. Cf. C1, p. 87. Le cinéma a conduit Deleuze à lire Bergson autrement. Quelle que soit l'importance de ce dernier pour la pensée de Deleuze, Bergson ne figurait pas avant les livres sur le cinéma dans la lignée deleuzienne des philosophes de l'immanence. Cf. chap. 6 ci-dessous.

en comprendre la nature, il faut encore introduire la dernière des équivalences : celle de l'image et de la lumière. À l'origine de l'univers décrit par Bergson, il y a la rencontre entre une position philosophique qui refuse de faire de la conscience ou du sujet le point de départ ou d'arrivée de l'expérience, d'une part, et, d'autre part, la prise en compte par Bergson de l'importance de la théorie de la relativité d'Einstein. En effet, si on peut parler, comme Bergson le fait, d'images en soi, d'un apparaître qui ne s'adresse à personne, sans spectateur aucun, c'est d'abord pour une raison négative, pour distinguer les images de ce qu'elles ne sont pas encore. Plus précisément, pour les distinguer de ce qui constitue à la fois les catégories de notre langage et les objets de notre perception : les corps (substantifs), les qualités (adjectifs), les actions (verbes). Parler d'action implique d'avoir déjà substitué au mouvement le résultat ou le lieu qui le guide, tout comme parler de qualité implique l'idée d'un état qui subsiste, attendant éventuellement d'être remplacé par un autre ; le corps, enfin, remplace le mouvement par l'idée d'un sujet qui l'exécute, d'un objet qui le subit ou d'un véhicule qui le porte (*CI*, p. 88). De telles images, comme notre conscience, se forment dans l'univers et y existent – on verra comment –, mais elles n'en sont pas le tout.

Néanmoins, si les images existent en soi et apparaissent sans être pour personne, ce n'est pas seulement pour cette raison négative. Le souci de les distinguer de ce qu'elles ne sont pas encore – conscience et perception subjective – ne saurait justifier le paradoxe d'une image sans regard. Il faut encore une raison positive pour parler de l'être en soi des images : Bergson la trouve dans le fait que l'univers est tout entier lumière. L'identité de l'image et du mouvement renvoie ainsi à celle de la matière et de la lumière. Comme il le fera explicitement plus tard, dans *Durée et simultanéité*, Bergson reconnaît déjà implicitement dans *MM* l'importance du changement de priorité effec-

tué par la théorie de la relativité¹. Ce sont désormais « les lignes lumineuses et les figures de lumière qui imposent leurs conditions aux lignes et aux figures solides » (*C1*, p. 88). Dans le plan d'immanence la lumière se propage dans toutes les directions, et les images-mouvement, les blocs d'espace-temps, sont des figures de lumière où les corps rigides ne se sont pas encore formés. S'il n'y a pas un œil auquel les images puissent apparaître, c'est que la lumière ne rencontre aucun obstacle, aucun écran pour la réfléchir. Mais l'apparaître en soi n'est plus énigmatique : on comprend maintenant que « l'œil est dans les choses, dans les images lumineuses elles-mêmes », pour le dire avec Deleuze, ou avec Bergson que « la photographie, si photographie il y a, est déjà prise, déjà tirée, dans l'intérieur même des choses et pour tous les points de l'espace » (*C1*, p. 89).

Sartre, dans *L'imagination*, mettait déjà l'accent sur le fait que Bergson opère une sorte d'inversion de la comparaison classique qui voulait que la conscience soit une lumière qui va vers les choses, en donnant au contraire aux choses une luminosité qui investit le sujet. Il ne reconnaissait pas pour autant, selon Deleuze, la véritable portée du geste bergsonien². Aux yeux de Deleuze, Bergson marque ici une rupture avec l'ensemble de la tradition philosophique, énoncé d'autant plus remarquable que « la » tradition philosophique n'est pas un syntagme courant dans sa prose. Depuis toujours la philosophie faisait de la lumière un attribut de l'esprit, et de la conscience « un faisceau lumineux qui tirait les choses de leur obscurité native » (*C1*, p. 89). De cette tradition, la phénoménologie n'est pour

1. Deleuze ne voit pas dans *Durée et simultanéité* un effort mal placé de corriger la théorie einsteinienne de la relativité. Mais plutôt un essai, de la part de Bergson, de dialogue avec la nouvelle science dans le but de produire une nouvelle philosophie. En d'autres termes, *Durée et simultanéité* serait le résultat d'une rencontre entre philosophie et science qui respecte néanmoins l'autonomie des deux formes différentes de pensée. Cf. *C1*, p. 88-89.

2. Cf. J.-P. Sartre, *L'imagination*, p. 42-70, et *C1*, p. 90, n. 17.

Deleuze que la continuation fidèle, seulement réajustée à son temps. Affirmer avec Husserl l'intentionnalité de la conscience qui n'est jamais isolée, mais toujours conscience de quelque chose, revient à ouvrir la « lumière d'intérieur sur l'extérieur », un peu comme si la « conscience était le rayon d'une lampe électrique » (*C1*, p. 89). Alors que pour Bergson la conscience est une *chose*. En droit, elle coïncide avec l'ensemble des images de lumière, elle est immanente à la matière ; la conscience de fait surgit dans ce plan d'immanence quand des images très spéciales, les images vivantes, formeront un « écran noir », capable d'arrêter la propagation infinie de la lumière et de la réfléchir. Notre conscience de fait, c'est seulement une opacité qui permet à la lumière d'être révélée (*MM*, p. 36).

Avant de se tourner vers ces images vivantes, dont nous sommes, il faut résumer les aspects qui caractérisent l'univers bergsonien, interprété par Deleuze en termes de plan d'immanence ou de matière : c'est un ensemble d'images-mouvement, une collection de lignes ou figures de lumière, une série de blocs d'espace-temps (*C1*, p. 90). Le terme d'image-mouvement ne figure pas dans *MM*, on peut néanmoins accorder à Deleuze que le concept y est, au sens que nous avons déjà rencontré : à propos des images cinématographiques où le mouvement se libère de tout support ou ancrage dans des corps. C'est une des raisons qui justifient l'« alliance objective » entre Bergson et le cinéma, mais ce n'est pas la seule. Si on considère maintenant l'équivalence des images, non seulement avec le mouvement, mais aussi avec la lumière et la matière (les « blocs d'espace-temps » dont on verra plus loin la grande importance pour le cinéma, et dans toute l'esthétique de Deleuze), on peut considérer qu'il y a là une première description du cinéma. Après tout, qu'est-il d'autre qu'un ensemble matériel d'images faites de lumière, d'ombre et de mouvements ? De telles définitions « minimalistes » du cinéma ne manquent pas. Comme ne manquent pas les essais de cinéma expérimental et non figura-

tif. Mais, contrairement à ce qu'on pourrait peut-être attendre selon une certaine *doxa* deleuzienne, Deleuze ne s'arrête pas à ce point. L'univers de Bergson sera en effet pour lui un parfait metacinéma, mais seulement quand il aura donné lieu aussi aux « images vivantes » et à tout ce que notre perception habituelle voit et nomme : les actions, les affects, les corps. C'est seulement alors que Deleuze établira une comparaison entre l'univers de *MM* et le cinéma tel qu'il est, ou qu'il a été la plupart du temps : figuratif et narratif. La rencontre entre philosophie et cinéma ne peut se faire qu'avec le cinéma réel et son histoire, non pas avec le cinéma « en droit », tel qu'il devrait être ou aurait dû être, tel qu'il n'est pas et n'a pas été. C'est une grande partie de la force de *Cinéma 1* et 2.

Reste alors à comprendre comment, dans cet univers radicalement a-centré de variations continues et de perception diffuse, se forment des centres, comment une perception consciente surgit à même les images. Bergson n'introduit pas de facteurs différents pour expliquer la formation d'une perception au sens ordinaire du terme, il lui suffit de faire intervenir entre les mouvements un intervalle, un écart entre les actions et les réactions. À côté des images qui réagissent les unes sur les autres dans toutes leurs parties, se forment des images particulières, images ou matières vivantes, qui spécialisent leurs faces. Certaines ne font que recevoir des actions, alors que d'autres ne font qu'exécuter des réactions. Mais ce n'est pas tout : la face réceptive des images vivantes ne retient que certaines des excitations reçues et se laisse traverser par toutes les autres. Elle isole ainsi, parmi toutes les actions, le petit nombre de celles qui l'intéressent et la perception naît de cette opération de sélection et d'isolement. En somme, nous percevons comment un cinéaste détermine un cadre : en découpant, du tout de l'univers, la partie – variable bien sûr – de ce qui nous concerne¹.

1. Cf. *C1*, p. 91, et *MM*, p. 32 sq.

Au cadrage qui isole correspond, sur l'autre face, l'intervalle temporel qui empêche les réactions de s'enchaîner immédiatement aux actions subies. L'écart entre le mouvement reçu et le mouvement exécuté est ce qui permet aux images vivantes de choisir la réponse, d'agir au sens strict du terme. C'est pour cela que Bergson appelle les images vivantes « centres d'indétermination » : l'impossibilité de prédire l'action coïncide en ce cas avec la possibilité de la création du nouveau.

On peut décrire le même processus par rapport à l'autre caractère des images : la lumière. Bergson dira alors que les images vivantes introduisent dans le plan de matière l'écran noir qui manquait à la photographie pour être tirée : la lumière, au lieu de se propager sans résistance, rencontre maintenant un obstacle, une opacité qui la réfléchit. La perception n'est rien d'autre que l'effet de l'écran noir, la lumière réfléchi par une image vivante. Et le cerveau, une image, intervalle entre une action et une réaction. Au lieu de faire du cerveau le mystérieux réceptacle des images, Bergson en fait une image parmi d'autres dans un plan d'immanence qui ne comprend que la matière-lumière et le temps (*MM*, p. 26 sq.) Deleuze est fasciné par ce « principe d'économie » bergsonien et par cet univers immanent. D'autant plus que le temps lui suffira – comme à Bergson en un certain sens – pour introduire l'esprit sans redoubler le monde matériel d'un monde transcendant. On y reviendra par la suite.

Inséparablement centre d'indétermination et écran noir, l'image vivante perçoit, on l'a vu, dans la mesure où elle sélectionne. Elle constitue ainsi ce que Deleuze appelle le premier niveau matériel de la subjectivité : la subjectivité *soustractive* (*C1*, p. 93). Mais l'image-perception ne se limite pas à trier, elle incurve l'univers autour d'elle, elle donne au monde un horizon. S'il en est ainsi c'est que la perception n'est qu'un côté de l'écart dont l'autre est l'action. L'image vivante soustrait de la chose ce qui ne l'intéresse pas, mais l'intérêt dont il est question dans

cette perception restreinte est celui de l'action. La perception me donne à voir la face utilisable des choses alors que l'action apprend à les utiliser¹. La perception est toujours sensori-motrice et pragmatique, toujours orientée par et vers les besoins et les intérêts de la vie, Bergson ne cesse de le répéter. Croire, comme le font trop souvent les philosophes, que la perception n'a de but et de fin que dans la pure connaissance n'est pas seulement une erreur isolée, mais l'origine de toutes sortes de fausses conceptions de la métaphysique. Se tromper sur la nature de la perception implique de se tromper aussi sur la nature de la connaissance et de ses limites. Cette thèse centrale du bergsonisme joue un rôle fondamental dans la pensée de Deleuze en général, et en particulier dans ses livres sur le cinéma. Essayons de commencer à en mesurer les conséquences.

Dans l'univers des images-mouvement se forment donc des images-perception et des images-action. L'opération des premières est une opération de cadrage, celle des secondes, qui constitue le deuxième aspect matériel de la subjectivité, est le fait d'incurver l'univers, de « mesurer l'action virtuelle des choses sur nous et notre action possible sur les choses ». Mais qu'est-ce qui se passe entre la perception et l'action, entre les deux côtés de l'écart, qu'est-ce qui se loge dans l'intervalle ? Puisque quelque chose vient en effet établir un lien entre le mouvement reçu et le mouvement exécuté : entre une perception, qui à certains égards est troublante, et une action, qui hésite encore, surgit l'affection. La part de mouvements qui ne sont transformés ni en objets de la perception ni en actes devient affection, coïncidence du sujet avec lui-même ou avec l'objet, « tendance motrice » d'une face réceptive immobilisée (C1, p. 96-97). C'est l'image-affection, troisième aspect matériel

1. Notre rapport à l'espace et au temps en est une fonction : « La perception dispose de l'espace dans l'exacte proportion où l'action dispose du temps » (MM, p. 29).

de la subjectivité, qui transforme le mouvement de translation en mouvement d'expression, en pure qualité.

Dans l'univers des images-mouvement acentré et en perpétuelle variation surgissent ainsi trois types d'images subjectives : les images-perception, les images-action et les images-affection. Avec la conséquence que se forme alors ce que Deleuze appelle « un double système de référence des images » (*CI*, p. 92). Dans le premier, toutes les images agissent et réagissent les unes sur les autres sur toutes leurs faces ; dans le deuxième, en revanche, toutes les images varient pour une seule, image vivante qui a spécialisé ses faces et est devenue capable de sélectionner les mouvement reçus et les mouvements exécutés. La chose et sa perception sont une seule et même image, la différence tient au système auquel on les rapporte. La chose est l'image en soi, telle qu'elle apparaît dans le premier régime de référence, elle se perçoit elle-même et perçoit toutes les autres images dans la mesure où elle en subit les actions. Elle est à ce titre perception « complète, immédiate et diffuse ». Alors que la perception au sens habituel du terme, la perception subjective, est la même image mais rapportée à une image spéciale qui l'analyse et n'en retient que quelques aspects. La conscience surgit comme une fonction des besoins de la vie, la perception naturelle se forme à même la perception objective et complète de choses en devenant moins fine, en percevant moins, en traçant dans la continuité des mouvements et qualités sensibles des délimitations plus grossières, mais parfaitement aptes aux exigences de ce que nous appelons vivre (*MM*, p. 222 sq.)

Deleuze voit se confirmer encore une fois ce qui lui apparaît comme une ligne de divergence absolue entre Bergson et la phénoménologie : là où cette dernière instaure comme modèle l'expérience subjective et la perception naturelle — même quand, avec Merleau-Ponty, elle fait droit à un sujet qui est chair, nécessairement pris dans le monde —, pour Bergson en

revanche, l'expérience et la perception naturelles ne peuvent avoir aucun privilège¹. C'est à tort que les philosophes font coïncider l'expérience avec l'expérience subjective, pour en constater ensuite la fragilité et en tirer la conséquence qu'il faut renoncer à tout projet de construction philosophique². Leur erreur de départ est d'avoir considéré la perception comme pur organe de connaissance, sans autre finalité que le savoir, et d'avoir ignoré son caractère sensori-moteur, tourné vers l'action. Si on en tient compte en revanche, une autre tâche se dessine pour la philosophie, celle d'un tournant de l'expérience capable de remonter en deçà, ou au-delà, de son moment proprement humain :

Mais il y aurait une dernière entreprise à tenter. Ce serait d'aller chercher l'expérience à sa source, ou plutôt au-dessus de ce tournant décisif où, s'infléchissant dans le sens de notre utilité, elle devient proprement l'expérience humaine³.

Ou encore, dans une formule plus abrupte de *La pensée et le mouvant* : « La philosophie devrait être un effort pour dépasser la condition humaine » (p. 218). Cette irréductibilité de l'expérience et de la pensée au modèle de la perception naturelle et de toute subjectivité en général, Deleuze l'avait reconnue comme un motif central du bergsonisme dès 1966. Il écrivait à cette époque :

Bergson n'est pas de ces philosophes qui assignent à la philosophie une sagesse et un équilibre proprement humains. Nous ouvrir à l'inhumain et au surhumain (des durées inférieures ou supérieures à la

1. Pour une étude du rapport complexe de Merleau-Ponty à Bergson, cf. Renaud Barbaras, *Le tournant de l'expérience. Recherches sur la philosophie de Merleau-Ponty*, et en particulier le chap. II, p. 33-61.

2. La cible explicite de Bergson est le projet kantien d'établir les limites de l'usage légitime des facultés. L'erreur de départ de Kant serait d'avoir considéré comme la nature même de notre esprit ce qui n'est le fait que d'« habitudes » de l'intelligence, dictées par les besoins de la vie (*MM*, p. 205).

3. *MM*, p. 205.

nôtre...), dépasser la condition humaine, tel est le sens de la philosophie, pour autant que notre condition nous condamne à vivre parmi les mixtes mal analysés, et à être nous-mêmes un mixte mal analysé¹.

Or, cette irréductibilité de l'expérience à la perception naturelle noue entre Bergson et le cinéma une alliance de fait. L'univers matériel des images-mouvement est pour Deleuze, strictement parlant, un métacinéma : ce qui permet d'aller bien au-delà des positions explicites de Bergson sur le cinéma et d'établir la comparaison à un niveau bien différent. Le cinéma, quant à lui, est aussi irréductible au modèle de la perception naturelle. La mobilité de la caméra, la variabilité des angles de cadrage réintroduisent toujours des zones acentrées et décadrées par rapport à n'importe quel « sujet percevant ». Le cinéma a une parenté étroite avec le premier régime de l'image-mouvement, celui de la variation universelle et de la perception totale et objective. Et il peut toujours revenir en deçà de ce « tournant où l'expérience devient proprement humaine » pour rejoindre la perception dans la matière, l'en-soi de l'image.

En témoignage, selon Deleuze, le *ciné-œil* de Dziga Vertov. Le plus expérimental peut-être des cinéastes soviétiques, refusant de manière radicale toute idée de scénario et d'action dramatique, Vertov fait un usage appuyé de toute sorte de « truquages » : accéléré, ralenti, microprises de vue, surimpression, démultiplication, etc., dans le but de réaliser le programme d'un cinéma matérialiste. Vertov revendique un cinéma qui n'a besoin de rien d'autre que des images, des mouvements et des intervalles (exactement comme Bergson) pour « porter la perception dans la matière », pour lier n'importe quel point de l'espace à n'importe quel autre, afin de rejoindre l'objectivité

1. B, p. 19.

« d'un voir sans frontières ni distances »¹. Dans un tel programme, le montage a une fonction décisive. Si la caméra peut surmonter certaines des limitations de l'œil humain, elle est néanmoins livrée à la même condition de possibilité que celui-ci : organe de réception, la caméra demande une certaine immobilité et organise la variation de toutes les images par rapport à une image privilégiée.

Dans son film le plus célèbre, *L'homme à la caméra* (1929), Vertov met constamment en scène le rapport entre l'œil humain, l'œil de la caméra et le jeu entre plusieurs caméras qui montre à la fois ce qui est filmé et la machine en train de le filmer. Mais ce jeu des regards, qui implique toujours d'ailleurs la caméra invisible, n'est pas la morale du film. Il ne s'agit pas simplement de remplacer l'œil humain par un œil technique, le projet de Vertov va plus loin : la vision qu'il veut atteindre est celle qui est dans les choses. Le montage peut dépasser les limites communes à l'œil de l'homme et de la caméra, libérer la vision du point d'ancrage qui la définit et mettre en rapport n'importe quel point de l'espace avec n'importe quel autre². C'est l'originalité, selon Deleuze, de la conception de l'intervalle de Vertov : au lieu d'être ce qui sépare deux images consécutives, il est ce qui établit un rapport entre deux images lointaines, « incommensurables du point de vue de notre perception humaine ». Vertov ne se limite pas à ce seul aspect du montage, il le porte dans les images mêmes et en un sens jusqu'au photogramme qui, dans *L'homme à la caméra*, devient un élément déci-

1. *C1*, p. 117. Pour une interprétation du rôle de Vertov dans le livre de Deleuze, cf. aussi François Zourabichvili, « The Eye of Montage : Dziga Vertov and Bergsonian Materialism », in *The Brain is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema*, sous la dir. de G. Flaxman, p. 141-152.

2. « Le ciné-œil utilise tous les moyens de montage possibles en juxtaposant et en accrochant n'importe quel point de l'univers à n'importe quel ordre temporel, en violant, s'il faut, toutes les lois et coutumes présidant à la construction du film » (Dziga Vertov, *Articles, journaux, projets*, p. 127).

sif. Il ne se contente plus d'inverser le mouvement, par exemple de la viande morte à la viande vivante comme il le faisait auparavant, il fait du photogramme l'élément génétique de tout mouvement et de toute perception possible (*C1*, p. 120). On peut certes, avec Jean Mitry, voir une contradiction criante entre l'interventionnisme du montage et le désir de restituer le réel¹. Deleuze, pour sa part, n'en voit aucune : la créativité du montage, son constructivisme, est une opération nécessaire au cinéma, comme à tout art. Puisque l'enjeu de l'art n'est jamais de « reproduire le visible, mais de rendre visible », selon une formule de Paul Klee que Deleuze aime à citer².

Mais porter l'œil dans la matière n'est ni le seul pouvoir, ni la seule vocation du cinéma. Celui-ci est aussi capable – éminemment capable – de remonter de l'image-mouvement à ses trois variétés. La connexion – l'agencement, pour le dire avec Deleuze – des images-perception, action et affection constitue la matière même des films. Et il y a plus : dans sa grande majorité, le cinéma « classique » européen, comme l'américain et le soviétique, est structuré autour de l'image-action et d'une certaine conception du montage. Aussi grandes que soient les différences entre écoles et cinéastes, et elles le sont, il s'agit d'un cinéma largement orienté par le schéma sensori-moteur de la perception pragmatique³ et d'un cinéma qui conçoit le montage comme la seule représentation possible du temps : une image indirecte. Ce concept est central, accordons-lui un moment d'attention.

1. Cf. J. Mitry, *Histoire du cinéma muet*, III, p. 256. Cité in *C1*, p. 117.

2. Cf. P. Klee, « Credo du créateur » in *Théorie de l'art moderne*, p. 34. Pour les commentaires de Deleuze, cf. *MP*, p. 422-423, et *FB*, p. 57 sq., où le problème commun à tous les art est désigné, précisément, comme celui de rendre visibles ou sensibles les forces qui, en elles-mêmes, ne le sont pas.

3. L'expression de « perception pragmatique » n'est utilisée ni par Bergson ni par Deleuze : elle me semble néanmoins adéquate à ce dont il est question pour les deux philosophes.

On a déjà vu que le plan des images-mouvement est un « bloc d'espace-temps ». Dans un langage plus bergsonien, cela signifie que le plan est une perspective ou une coupe mobile du temps comme Tout, ou comme durée. Il est ainsi une perspective sur un temps qui ne se confond pas avec le plan lui-même. Deleuze en tire la conséquence qu'on est « en droit de penser qu'il y a des images-temps, capables d'avoir elles-mêmes toutes sortes de variétés » (C1, p. 101). Et on verra comment le cinéma a su créer de telles images-temps. Pour le moment, arrêtons-nous sur un premier type d'images-temps : les images indirectes du temps, qui résultent de l'agencement et de la comparaison des images-mouvement entre elles. Au cinéma, cela renvoie à une conception qui fait dépendre la présentation du temps, du Tout qui change comme tout du film, du montage. C'est une conception puissante, qui a produit d'innombrables chefs-d'œuvre dans l'histoire du cinéma, de Griffith à Pasolini, on y reviendra. Selon Deleuze, il s'agit de l'équivalent cinématographique de ces philosophies qui pensent le temps comme le nombre du mouvement¹. Le montage comme image indirecte du temps signifie en effet à la fois que le temps ne se présente pas directement à même les images, mais seulement par le biais de leur enchaînement et que – c'en est une conséquence – le temps dépend, pour être montré, du mouvement.

Le cinéma moderne se caractérisera pour Deleuze par une autre conception du montage qui est strictement dépendante d'une autre conception du rapport du temps à l'image, rapport direct cette fois, où le temps perce à même l'image. Tarkovski sera non seulement un des grands cinéastes, mais un des grands théoriciens du cinéma de l'image-temps ; mais déjà le néo-réalisme italien et la puissante interprétation qu'André

1. Cf. Aristote, *La physique*, livre IV, 218 b - 219 b. Sur les différentes conceptions du temps engagées par le montage, cf. C1, p. 46 sq., et C2, p. 50 sq.

Bazin en donne auront engagé un cinéma du temps. Sur ces questions importantes on reviendra dans les prochains chapitres, mais il faut dès maintenant souligner que la possibilité d'une image-temps directe surgit, selon Deleuze, elle aussi sur le plan des images-mouvement, là où « l'image vivante », « le centre d'indétermination, qui dispose d'une situation spéciale sur le plan des images-mouvement, peut elle-même avoir, d'autre part, un rapport spécial avec le tout, la durée ou le temps » (C1, p. 101). Cette première possibilité laisse entrevoir l'existence de bien d'autres types d'images que celles rencontrées jusqu'ici.

Le cinéma ne se limiterait donc pas à libérer le mouvement, il serait aussi capable d'explorer pour son compte ce « tournant de l'expérience » que Bergson appelle de ses vœux. Il pourrait défaire le lien sensori-moteur de la perception humaine à la fois pour redescendre vers l'univers acentré des images-mouvement, vers une matière non encore incurvée par le regard humain et pour aller au-delà, vers des dimensions du temps, de l'esprit ou de la pensée délivrées des exigences de l'action et de la perception pragmatique. Tout comme il peut s'installer, en le troublant toujours un peu, dans le monde des actions et des affects humains.

Mais si l'univers même est l'agencement spatio-temporel des images-mouvement, véritable cinéma en soi, comment ne pas soupçonner le cinéma de n'être que le redoublement technique d'une condition ontologique ? Certes, l'ontologie en question ici est bien différente de celle de Heidegger, mais après tout, le septième art n'occuperait-il pas exactement la même place, celle d'un miroir technologique de l'être ? Le soupçon est, à première vue, légitime. Il a même été récemment avancé par J. Rancière¹. Néanmoins, à bien le regarder, le cinéma dans le dispositif deleuzien n'est nullement un miroir

1. Cf. Jacques Rancière, *La fable cinématographique*, p. 14 sq.

et n'a rien à redoubler. Non seulement la critique de la catégorie de la représentation est un des thèmes philosophiques les plus constants de la pensée de Deleuze¹, mais en ce qui concerne plus précisément *C1* et *2*, il faut remarquer que les images cinématographiques, loin d'être la représentation ou la copie d'une réalité ontologique qui leur serait extérieure, sont des images parmi d'autres sur un *seul* et *même* plan d'immanence.

Si le cinéma n'est pas un double de l'être, serait-il alors un instrument au service d'une révélation, la plaque noire qui vient rendre visible la photographie, comme le disait Bergson de l'image vivante ? Deleuze ne se refuse pas absolument à un certain usage des termes religieux², mais la révélation n'est pas un de ses concepts, il lui préfère un autre thème bergsonien : la création du nouveau. Le « tournant de l'expérience » dont le cinéma, dans ses grands moments, est capable consiste certes dans le fait de défaire ce que nos habitudes, nos besoins et notre paresse ont fait pour donner à voir ce que l'œil humain n'est pas fait pour voir. Mais ce que le cinéma donne à voir ce sont les perceptions, les affects, les relations de pensée que le cinéma a su créer. La tâche « inhumaine » de la philosophie et du cinéma, comme de tout art et de toute science, consiste toujours dans le fait d'aller au-delà ou en deçà, en tout cas ailleurs, que ce qui se fige dans nos habitudes de perception, de sentir, de pensée³.

L'analyse de l'image-affection, à laquelle Deleuze consacre deux chapitres importants dans *C1*, est paradigmatique à cet

1. Pour l'exposition la plus systématique de la mise en cause de la catégorie de la représentation, cf. *DR*, chap. I, p. 43-94.

2. Cf. *C2*, p. 222 sq. et chap. 6 ci-dessous.

3. C'est le platonisme de Deleuze : sa profonde conviction que la philosophie vit de la lutte contre les puissances de l'opinion. Sur ce point, cf. P. Marrati, « Contro la doxa : filosofia e letteratura nell'opera di G. Deleuze », in *Il potere delle parole*, sous la dir. de S. Petrosino, p. 145-170.

égard¹. Dès les débuts du cinéma, la puissance d'exprimer les affects était confiée au gros plan et celui-ci identifié la plupart du temps avec ce qu'il y a de plus expressif dans le corps humain : le visage. Deleuze ne conteste pas l'équivalence de l'image-affection avec le gros plan, mais il renverse le sens de son identification au visage. Le gros plan ne consiste pas à agrandir ou à arracher un objet de l'ensemble où il appartient. Son opération est autre : le gros plan abstrait l'objet de toutes coordonnées spatio-temporelles et lui fait subir un changement absolu et non un simple changement de dimensions, le mouvement cesse ainsi d'être de *translation* pour devenir d'*expression* (C1, p. 136). Ce qui est extrait de l'espace-temps environnant, c'est un pur affect. Mais Deleuze ne voit pas pourquoi un tel pouvoir d'expression serait réservé au visage au sens strict du terme plus qu'à toute autre partie du corps ou à n'importe quel autre objet. Deleuze avance ainsi une autre thèse : « Il n'y a pas de gros plan de visage. Le gros plan, c'est le visage » (C1, p. 141). Par quoi il faut entendre que tout objet, extrait de ses coordonnées spatio-temporelles habituelles, peut assumer la puissance d'expression dont on crédite traditionnellement le visage : « Le "tranchant", le "coupant", ou plutôt le "transperçant" du couteau de Jack l'Éventreur n'est pas moins un affect que la frayeur qui emporte ses traits... » (C1, p. 138). D'autant plus si on considère que le visage au sens strict exprime lui aussi des affects impersonnels, comme le remarquait Epstein, cité par Deleuze : c'est la lâcheté même que nous voyons dès que nous voyons le gros plan d'un lâche qui s'enfuit². Le gros plan ne se définit donc pas par ses dimensions relatives, mais par sa dimension absolue ou sa fonction, qui est d'exprimer l'affect comme entité, son être en soi qui est indépendant et se dis-

1. Il s'agit des chapitres VI et VII de C1 qu'il nous est malheureusement impossible d'analyser ici en détail.

2. Cf. Epstein, *Écrits* I, p. 146-147, cité par Deleuze dans C1, p. 136.

tingue de toute personne comme de tout état de choses individué et de tout espace-temps déterminé. Cette indépendance doit être comprise comme l'irréductibilité des affects à autre chose qu'eux et non pas comme un manque de connexion. Le précipice peut bien expliquer une expression de frayeur, il ne la crée pourtant pas : l'expression de l'affect existe en elle-même et nous n'avons besoin de la vue d'un précipice pour comprendre la frayeur. Les deux choses sont d'ordre différent et aucune éventuelle relation de causalité ne saurait réduire leur hétérogénéité¹. L'impersonnalité des affects ne leur soustrait pas, mais leur donne au contraire un caractère de singularité, tout comme leur irréductibilité à tout espace-temps déterminé ne les empêche précisément pas d'être l'expression d'un temps et d'un espace, d'une époque déterminée. C'est pourquoi il y a toujours du nouveau et « de nouveaux affects ne cessent d'être créés, notamment par l'œuvre d'art » (*C1*, p. 140).

Aucun redoublement, donc, d'un régime d'images à l'autre, seulement une différence de perspective sur le même plan d'immanence. Contrairement à la modernité décrite par Heidegger, dans l'univers bergsonien-deleuzien il n'y a aucun sujet pour devenir le maître de la représentation et plier le monde devenu image autour de son regard. Le « sujet » est une image parmi d'autres ; il se donne, il est vrai, l'horizon d'un monde et constitue un « centre d'indétermination », mais il y a autant de tels centres que d'images vivantes. Et si cet univers est un méta-cinéma, il ne faut pas comprendre par là qu'il serait un univers méta-technique. C'est un univers de matière-lumière et de bloc d'espace-temps plus vieux que l'histoire des vivants et l'histoire des techniques qu'il accueille en lui. Au lieu d'envisager l'univers comme une grande machine, il s'agit au contraire pour Deleuze de « naturaliser » le cinéma. Dès l'Avant-propos à

1. Sur la question de l'expression, cf. *SPE*, *passim*, et *F*, p. 38 sq., et *MP*, p. 109 sq.

Cinéma 1, il affirme en effet que son étude n'est pas « une histoire du cinéma », mais « une taxinomie, un essai de classification des images et des signes » dans le style de l'histoire naturelle de Linné ou de la chimie de Mendeleiev¹. Que l'histoire humaine intervienne activement dans cette taxinomie comme ce qui articule le passage d'un type d'images et de signes cinématographiques à un autre autour de l'après-guerre est pourtant indéniable². Nous aurons alors à nous interroger sur le statut de cette intervention, à nous demander si elle introduit une tension, voir une contradiction, dans le projet d'une classification « naturelle » des images, ou si Deleuze élargit encore plus, jusqu'à l'histoire humaine proprement dite, la dimension d'une certaine naturalité.

1. *C1*, p. 7. Pour ce projet, Deleuze prendra comme fil conducteur la sémiologie de Peirce qui offre une classification des signes non réductible au modèle de la linguistique saussurienne.

2. C'est en effet l'après-guerre qui fonctionne chez Deleuze comme la scansion temporelle, et historique au sens fort du mot, entre le cinéma « classique » structuré autour des images-mouvement et le cinéma « moderne » des images-temps.

Le montage du Tout

Le plan en tant qu'image-mouvement, on s'en souvient, a deux faces : l'une tournée vers le cadrage où s'établit le mouvement de translation dans l'espace entre les parties ; l'autre tournée vers le montage où s'exprime un changement absolu dans la durée. Le temps comme changement qualitatif du Tout est ainsi pris en charge par le montage. C'est le montage qui, à travers les raccords, les faux raccords et les coupures, détermine l'enchaînement des images-mouvement entre elles. Mais s'il est, comme le voulait Eisenstein, la véritable *idée* du film, c'est à cause d'un présupposé partagé par bien des théoriciens du montage – le plus souvent de grands cinéastes – jusqu'à Pasolini inclus. Ce présupposé est le suivant : l'idée du film exprime un Tout qui change, qui a changé, mais celui-ci ne peut être saisi qu'à travers la connexion des images-mouvement, à travers l'opération propre au montage. Pour le dire autrement, aucune image ne semble pouvoir exprimer par elle-même le temps qui doit alors être conclu indirectement des rapports entre les images. D'où la thèse de Deleuze : « Le montage, c'est la composition, l'agencement des images-mouvement comme constituant *une image indirecte du temps*. »¹

Précisons d'abord que le temps dont il s'agit est le Tout au sens bergsonien de l'ouvert, de la durée qualitative comme incessante création du nouveau. Précisons aussi que cette conception du montage n'est pas la seule produite par le

1. *CI*, p. 47. Je souligne.

cinéma : dans le deuxième volume Deleuze analysera d'autres formes du montage en rapport avec l'émergence d'un nouveau type d'images cinématographiques où le temps se présente directement. Mais pour le moment concentrons-nous sur le montage « classique » et son opération de présentation indirecte du temps. Puisque celle-ci se fait avec des images-mouvement, Deleuze insiste sur l'analogie entre le montage et toutes les positions philosophiques qui pensent le temps en fonction du mouvement ; comme il y a différentes manières de concevoir le rapport du temps au mouvement, il y aura différentes manières de concevoir le montage comme composition des images-mouvement. Il ne s'agit pas, bien entendu, pour Deleuze, de prétendre « dériver » de la philosophie une grille de possibilités (et impossibilités) cinématographiques, mais bien au contraire de montrer comment des formes de création différentes peuvent, chacune à partir de son domaine propre, rencontrer des problèmes communs. Ce n'est qu'un exemple de ce que Deleuze revendique dès l'Avant-propos de *Cinéma 1* : la force de pensée propre aux cinéastes qui ne repose dans aucun usage didactique du cinéma, mais qui s'exprime à même les images¹.

Deleuze distingue quatre grandes tendances qui, à travers la singularité des œuvres et des cinéastes, partagent néanmoins des préoccupations communes : la tendance organiciste de l'école américaine ; celle, dialectique, de l'école soviétique ; la tendance quantitative de l'école française de l'avant-guerre ; et enfin celle, qualitative, de l'expressionnisme allemand. Des analyses souvent détaillées de Deleuze, on ne peut retenir dans ce contexte que quelques aspects concernant les œuvres de Griffith et Eisenstein. Ce choix ne renvoie à aucun critère de valeur esthétique, mais au rôle joué par les concepts du montage orga-

1. « Les grands auteurs de cinéma nous ont semblé confrontables non seulement à des peintres, des architectes, des musiciens, mais aussi à des penseurs. Ils pensent avec des images-mouvement et des images-temps au lieu de concepts » (*C1*, p. 7-8).

nico-actif de Griffith et organico-dialectique d'Eisenstein dans l'économie de l'entreprise deleuzienne, tout comme à leur importance décisive dans l'histoire du cinéma.

Si Griffith est crédité, à juste titre, d'avoir donné au montage son caractère spécifique, la forme de montage qu'il a proprement constituée est celle d'une puissante représentation *organique*. Les procédés de Griffith sont célèbres : le *montage alterné parallèle* qui fait succéder, selon un certain rythme, l'image d'une partie de l'ensemble à une autre, où les parties sont conçues comme étant régies par des rapports binaires, les hommes et les femmes, les Noirs et les Blancs, la ville et la campagne, les riches et les pauvres, etc. ; l'insertion du gros plan et le *montage concourant* ou *convergent* qui montre alternativement les images de deux actions différentes mais destinées à se rejoindre – ou à se manquer, si la jonction se fait trop tard (*CI*, p. 47 sq.) Ces procédés n'ont rien de purement technique, ils expriment en revanche, selon Deleuze, une conception de l'agencement des images-mouvement comme « une organisation, un organisme, une grande unité organique ». Le montage alterné exprime le caractère essentiel de tout organisme : la différence dans l'unité. Les hommes et les femmes, le Nord et le Sud, l'extérieur et l'intérieur, etc. sont les éléments divers qui composent l'unité organique. Le gros plan a aussi une fonction bien précise, celle de mettre en rapport la partie et l'ensemble. Loin de se limiter à grossir un détail, le gros plan met en relation le regard subjectif d'un personnage avec l'objectivité de l'ensemble : ainsi par exemple fonctionne l'alternance entre les gros plans de combattants et les plans d'ensemble de la bataille dans *Naissance d'une nation* (1915). Enfin, le montage convergent exprime une autre vérité de l'unité organique : celle-ci est toujours menacée. Les parties de l'ensemble « agissent et réagissent les unes sur les autres », certaines rentrent en conflit et visent à détruire l'unité, pendant que d'autres s'associent pour la défendre et la rétablir. Le montage convergent montre les deux séries d'actions qui se

rejoignent pour se faire face jusqu'à l'affrontement final selon un rythme de plus en plus rapide (*montage accéléré*). La forme que Griffith donne au combat interne à l'unité organique est celle du *duel*, du face-à-face personnel (entre individus ou représentants de groupes, peu importe) entre le traître et l'homme juste.

Avec ces trois formes de montage, Griffith a été capable de créer une représentation organique extrêmement puissante, apte à mettre en rapport l'ensemble et ses parties même quand l'ensemble en question devient immense. Dans *Intolérance* (1916), Griffith dépasse en effet le cadre déjà imposant d'une nation entière, pour montrer l'unité organique de l'histoire millénaire de civilisations, de Babylone à l'Amérique contemporaine, ce que Deleuze résume ainsi :

Et les actions convergentes ne seront pas seulement les duels propres à chaque civilisation, la course des chars dans l'épisode babylonien, la course de l'auto et du train dans l'épisode moderne, mais les deux courses convergeront elles-mêmes à travers les siècles dans un montage accéléré qui superpose Babylone et l'Amérique. Jamais une telle unité organique ne se sera dégagée, par le rythme, de parties si différentes et d'actions si distantes¹.

Quelle image indirecte du temps nous donne alors le montage de Griffith ? Deleuze remarque que chaque fois que le temps a été pensé comme la mesure du mouvement, on a toujours été confronté à deux aspects complémentaires. D'une part, le temps comme tout, cercle ou spirale qui rassemble les mouvements de l'univers et, d'autre part, le temps comme intervalle, comme la plus petite unité de mesure du mouvement. On verra qu'il y a plusieurs manières de concevoir ces deux aspects du temps. Griffith, dans la lecture de Deleuze, voit l'ensemble des mouvements dans l'univers comme « l'oi-

1. *C1*, p. 49.

seau qui plane et ne cesse d'agrandir son cercle », alors que le battement d'aile est l'intervalle entre deux mouvements :

Le temps comme intervalle est le présent variable accéléré, et le temps comme tout est la spirale ouverte aux deux bouts, l'immensité du passé et du futur (...) Ce qui naît du montage ou de la composition des images-mouvement, c'est l'Idée, cette image indirecte du temps : le tout qui enroule et déroule l'ensemble des parties dans le célèbre berceau d'*Intolérance*, et l'intervalle entre actions qui devient de plus en plus petit dans le montage accéléré des courses¹.

Selon Deleuze, le montage de Griffith servira d'archétype au cinéma américain qui sera, dans sa forme la plus « solide », *organico-actif*. Avant de préciser ce concept, soulignons, si c'est nécessaire, que Deleuze n'a aucune tendance à sous-estimer l'importance et la puissance d'invention du cinéma américain. Certes, la classification qu'il propose des images ne se veut pas hiérarchisante, elle ne correspond en droit à aucun critère de valeur, Deleuze y insiste. Mais s'il en est ainsi, c'est que la sélection a été faite en amont : ce ne sont que les grands cinéastes et les grands films qui constituent l'histoire du cinéma et c'est entre eux que les hiérarchies n'ont plus de place. Nous venons de voir sous quels rapports le montage de Griffith est organique, mais pourquoi le qualifier d'*actif*? Parce que la forme qu'il donne au Tout du film est celle qui va d'une situation d'ensemble donnée au départ à une situation rétablie ou transformée à la fin, en passant par une série d'actions qui convergent dans le duel final. Même les lecteurs les plus jeunes ou les moins cinéphiles reconnaîtront ici la structure de base du « film d'action » – même très récent, ce qui atteste que Griffith ne concerne pas seulement l'archéologie cinématographique... Or, Deleuze veut montrer, et c'est un point crucial de son analyse, que cette forme n'est pas, comme on le prétend souvent, le

1. *CI*, p. 50.

produit d'une subordination du cinéma à la narrativité, mais que c'est au contraire la narration qui dérive de cette conception du montage. Pourquoi ? Et, surtout, quelle est l'importance de l'ordre de priorité entre montage et narration ?

Dans son aspect négatif, ou polémique, l'enjeu est simple à saisir (et explicitement énoncé) : il s'agit pour Deleuze de mettre en cause la possibilité d'appliquer au cinéma le modèle de la linguistique structurale et, plus précisément, de contester l'assimilation opérée par Christian Metz entre l'image cinématographique et l'énoncé, assimilation sur laquelle cette entreprise dans son ensemble repose¹. Selon Deleuze, il est erroné de conclure, comme le fait Metz, du fait historique que le cinéma américain s'est constitué comme cinéma narratif, que la narration est elle-même une donnée apparente des images. La donnée apparente des images, c'est le mouvement et c'est de la composition organique des images-mouvement que s'ensuit la narration dite « classique ». Tout comme les formes modernes de narration dérivent de la composition d'un autre type d'image, les images-temps.

Outre la méfiance de Deleuze pour linguistique et psychanalyse, le problème de faire de la narration une donnée de l'image et d'assimiler celle-ci à un énoncé est le problème bergsonien des concepts trop larges qui font la place au réel, au possible et même à l'impossible (*PM*, p. 3). On cherchera alors « derrière » les images la structure qui les sous-tend, en se rendant aveugle à ce qu'elles sont en elles-mêmes². En somme, assimiler le

1. Cf. *C2*, p. 38 sq. Il est impossible de revenir ici sur tous les débats autour de la linguistique structurale et de son application au cinéma. Pour une très bonne mise en perspective historique de ces questions, cf. M. Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought*, chap. VIII, p. 435-491, et F. Casetti, *Les théories du cinéma depuis 1945*, en particulier chap. 6, 9 et 10, p. 103-108, 149-196.

2. Cf. *C2*, p. 41, n. 5, où Deleuze donne comme exemple de cette sous-estimation des images le fait que Christian Metz, pour distinguer la photographie du cinéma, fait appel à la narrativité plutôt qu'au mouvement. Cf. Ch. Metz, *Essais sur la signification au cinéma I*, p. 53.

cinéma à un langage est la meilleure manière de passer à côté de ce qui constitue l'unicité du cinéma, son *essence singulière* que Deleuze se propose de décrire, quitte à créer des concepts qui soient ceux du cinéma, et du cinéma seulement.

Mais il ne s'agit pas seulement de prendre des distances par rapport à un modèle d'analyse cinématographique jugé par Deleuze inadapté et même trompeur. La véritable enjeu porte sur la conception même que Deleuze se fait du cinéma. Les films sont faits des différents types d'images et des différentes formes de composition d'images, et c'est là tout. C'est-à-dire que les images et leur composition sont la seule essence du cinéma, son essence singulière. Ce sont leurs caractères propres qu'il faut essayer de saisir et non pas ce qui, derrière ou dessous, en serait la structure cachée puisque, derrière les images, comme Bergson nous l'apprend, *il n'y a rien*. Tout est dans les images : le montage de Griffith organise les images-mouvement en privilégiant le schème sensori-moteur qui articule la perception à l'action, et fait naître l'affection entre les deux. La narration cinématographique suivra les règles de cette composition organico-active des images.

Eisenstein l'avait très bien compris, remarque Deleuze, là où, tout en reconnaissant sa dette par rapport à Griffith, il lui reproche une conception « bourgeoise » du cinéma, qui vise directement la forme du montage plutôt que le contenu idéologique des histoires narrées (contenu qui pourtant y donnerait facilement prise). Le montage parallèle et convergent de Griffith fait alterner les différentes parties d'un ensemble comme des phénomènes indépendants qui coexistent les uns à côté des autres : il y a les riches et les pauvres, les Noirs et les Blancs, etc. Il n'est donc pas étonnant que, quand ces parties rentrent en conflit, les raisons en soient toujours personnelles et prennent la forme du duel. Même quand des groupes entiers s'opposent, les motifs collectifs de conflit sont toujours de surface : ils ne sont que les instruments de passions individuelles (l'amour, le désir de pouvoir, etc.). En somme, Griffith se fait une idée tout

empirique de l'organisme dont l'unité n'est que la juxtaposition des parties extrinsèques, alors que pour Eisenstein l'unité de l'organisme est d'abord une unité de production, c'est l'organisme qui produit ses parties selon des lois de croissance et de genèse. Tout comme les oppositions qui menacent l'unité ne sont pas accidentelles, mais le résultat de la force interne de l'organisme qui brise l'unité pour la reproduire à un niveau plus élevé. Eisenstein souscrit à la conception organique du montage qui conduit d'une situation d'ensemble à la situation modifiée en passant par des actions, mais l'organisme est une unité *dialectique* : l'agencement des images-mouvement devra se faire alors selon des règles bien différentes.

Eisenstein en donne lui-même une présentation théorique très élaborée à partir du *Cuirassé Potemkine* (1925), qu'il considère comme son premier film véritablement accompli¹. Au montage parallèle, se substitue le montage d'opposition : les parties ne se juxtaposent pas, c'est l'ensemble lui-même qui se divise selon des lignes d'opposition multiples. Opposition quantitative, un homme - plusieurs hommes, un navire - une flotte, un coup - une salve ; opposition qualitative, mer-terre ou encore dynamique, mouvement ascendant et descendant, etc. Ces oppositions se retrouvent à chaque niveau du film : dans le tout, dans les différentes séquences et dans les images singulières elles-mêmes. Puisque c'est la loi dialectique de genèse et de croissance de l'organisme qui fait que toute scission par opposition doit se recomposer dans une unité nouvelle d'un degré plus élevé. De même qu'au montage convergent, Eisenstein substitue le montage par sauts qualitatifs : le moment où une nouvelle conscience est atteinte et une nouvelle qualité surgit, où on passe par exemple de la tristesse à la colère et de la résignation à la révolte. Ce moment est pour Eisenstein celui du pathétique qui vient s'ajouter à celui de la croissance organique

1. Cf. *C1*, p. 50 sq., et Eisenstein, *Film Form*.

pour désigner non plus l'unité des opposés, mais le passage de l'un dans l'autre et la création d'une nouvelle unité.

Enfin, si Eisenstein partage avec Griffith l'idée que le temps est une image indirecte qui découle de la composition organique des images-mouvement, il se fait néanmoins une conception différente de l'intervalle et du tout. L'intervalle devient la puissance de l'instant qui atteint au saut qualitatif, alors que le tout comme immensité, la spirale ouverte du temps, ne rassemble plus du dehors une réalité empirique déjà donnée, mais constitue la manière même dont la réalité dialectique se produit. « Les choses alors, écrit Deleuze, plongent véritablement *dans* le temps » : les quarante-huit heures des événements du *Cuirassé Potemkine* ou les dix jours de ceux d'*Octobre* (1928) sont des exemples majeurs de la façon dont Eisenstein conçoit un temps qui produit du dedans la vie dialectique de l'organisme (C1, p. 57).

« Empirique » ou dialectique, le tout du film ne se donne que dans le montage. S'il y a autant de manières différentes de concevoir le tout que d'agencer les images-mouvement, il n'en reste pas moins que, du temps, il n'y a pas d'image propre, il ne se présente qu'indirectement, à travers la connexion et la comparaison des images-mouvement. Comme si le temps se cachait toujours « derrière » les perceptions, les affections et les actions, seuls types d'image que le mouvement semble pouvoir produire. Comme si le vœu de Proust d'un « peu de temps à l'état pur » était inconnu du cinéma. Mais Griffith et Eisenstein se rencontrent aussi sur un autre point important. Le montage crée toujours une connexion entre images-perception, images-affection et images-action, alors que l'équilibre entre les différents types d'image varie. Le montage organique de Griffith et Eisenstein est un montage actif : les perceptions et les affects y jouent un rôle important mais qui découle de la logique des actions. Ce n'est pas une nécessité du cinéma : Vertov aurait été l'inventeur, selon Deleuze, d'un montage proprement perceptif en devenant ainsi le père spiri-

tuel de tout cinéma expérimental – ce dont par ailleurs Eisenstein l'accusait déjà ; tout comme plus tard Dreyer, avec la *Passion de Jeanne d'Arc* (1928), créera un montage presque purement affectif (C1, p. 103). C'est que Griffith et Eisenstein partagent la foi en l'homme et en l'histoire, aussi différentes que soient les conceptions qu'ils se font de cette dernière : l'histoire est faite par les actions des hommes, peu importe à cet égard qu'il s'agisse des passions d'un traître, de l'amour d'une femme ou de la lutte de classes. C'est autour de l'image-action que se construit la forme du cinéma classique, américain sans doute mais pas seulement.

Deleuze l'appelle la *grande forme*, d'un terme qu'il emprunte à Noël Burch. Ce dernier l'avait utilisé pour décrire la structure de *M. le maudit* de Fritz Lang. Deleuze en fait le modèle de tout film qui repose sur une structure organique qui va de la situation générale à la situation modifiée en passant par une action, selon la formule : S-A-S' (C1, p. 197). Bien des genres différents sont construits selon le modèle de la grande forme de l'image-action : le western, le documentaire, le film psychosocial ou le film historique, on y reviendra. Ce qu'ils ont en commun, c'est d'être des films réalistes, du moins dans l'acception que Deleuze donne au terme. Le réalisme pour lui ne s'oppose nullement à la fiction ou au rêve, il peut parfaitement intégrer l'extraordinaire, l'héroïque et le mélodrame, sa nature n'est pas dans le faux-semblant d'une vie quotidienne. Le réalisme se définit en revanche par rapport à sa conception des *milieux* et des *comportements*. Le cinéma est capable d'extraire les affects et les qualités de personnes et de lieux déterminés pour les montrer dans leur expressivité pure, nous l'avons déjà vu pour les affects et nous le verrons dans le prochain chapitre pour les espaces. Le réalisme fait précisément le contraire : il ne montre que des « espaces-temps » parfaitement déterminés du point de vue géographique, historique et social – les « milieux » – et des affects qui n'existent qu'incarnés dans des

comportements. C'est ce que remarquait à sa manière Merleau-Ponty dans une conférence de 1945, « Le cinéma et la nouvelle psychologie », où il écrivait qu'il y a « un réalisme fondamental du cinéma » que celui-ci partage avec le roman moderne tout comme avec la nouvelle philosophie et la nouvelle psychologie¹. Ce réalisme partagé est un behaviorisme : les sentiments comme les pensées ne sont plus du ressort d'un esprit désincarné, mais se donnent dans des conduites et il n'y a pas de conscience qui ne soit déjà engagée dans un corps, jetée dans un monde où elle coexiste avec les autres. Le cinéma qui donne à voir et à percevoir, qui ne peut compter sur aucune intériorité invisible serait ainsi par nature « behavioriste ». Si ces analyses n'épuisent pas l'essence du cinéma, elles décrivent bien un aspect décisif du cinéma réaliste. Mais elles ne soulignent pas assez un autre aspect, encore plus décisif pour Deleuze.

Le cinéma réaliste repose entièrement sur le schéma sensori-moteur, tel que Bergson le décrit, auquel il ajoute une représentation organique. Il implique en effet que, d'une situation d'ensemble, les personnages soient capables de percevoir les traits significatifs, comme par exemple les signes de la présence cachée des Indiens qui font souvent des films western un drame du visible et de l'invisible, pour agir de manière adéquate, pour répondre à la situation et la modifier. De même que la conception organique structure le schéma sensori-moteur de la perception-action en une série de termes à la fois « corrélatifs et antagonistes » : la situation et le personnage, l'action comme duel ou série de duels (avec le milieu, avec les autres, avec soi-même...), la situation de départ et la situation modifiée, etc. (*C1*, p. 197). Il n'est pas nécessaire d'ailleurs que la situation modifiée soit une situation plus heureuse et que la forme S-A-S' narre toujours l'histoire d'une conquête ou d'une victoire. Parfois, même si c'est

1. Cf. M. Merleau-Ponty, *Sens et non-sens*, p. 72, et *C1*, p. 214, où Deleuze analyse les techniques de l'*Actors studio* à l'époque de Kazan.

plus rare, il s'agit au contraire d'une dégradation. Certains films noirs américains, comme *Scarface* (1932) de Hawks, montrent la décomposition progressive d'un héros aux prises avec un milieu pathogène, renouant ainsi avec la grande tradition littéraire de Jack London ou de Scott Fitzgerald¹. La communauté saine, qui croit en ses valeurs, en elle-même et en son avenir (Ford, Capra) se double de la communauté pathogène, criminelle ou alcoolique, qui a perdu tout espoir et toute illusion, à qui la vie apparaît comme une jungle. Mais les deux communautés ne s'opposent pas comme le rêve et la veille. Selon Deleuze c'est à tort qu'on reproche « au rêve américain de n'être qu'un rêve » : dans sa face confiante il se sait et il se veut tel, affirmation des illusions vitales, « illusions réalistes plus vraies que la vérité pure » (C1, p. 205). Ce qui fait conclure à Deleuze qu'au fond le cinéma américain n'a cessé de tourner toujours à nouveau un même film fondateur, la naissance d'une nation-civilisation, dont Griffith avait donné le premier exemple. Le cinéma américain, comme le cinéma soviétique, croit à l'histoire universelle et à sa finalité. Certes il s'agit, d'une part, de l'éclosion de la nation américaine et, de l'autre, de l'avènement du prolétariat. La différence est-elle si grande ? Deleuze ne le pense pas : Hollywood, le rêve américain sont aussi un rêve révolutionnaire. Le nouveau monde des immigrés et le nouveau monde communiste sont pour Deleuze moins opposés qu'on voudrait le croire – ou le faire croire².

C'est peut-être parce que l'histoire sous-tend tout le cinéma américain, que le genre des films historiques proprement dits a été si important à Hollywood. Ce genre de films, dont on se moque trop facilement ou trop naïvement, met au contraire en œuvre les aspects les plus importants de la conception de l'histoire du XIX^e siècle. Deleuze convoque le Nietzsche de la deuxième *Considération inactuelle*, « De l'utilité et des inconvé-

1. Sur F. Scott Fitzgerald cf. aussi *MP*, p. 254 sq.

2. Cf. C2, p. 222, ainsi que CC, p. 14 sq., D, p. 47 sq., et *QPh* ?, p. 94 sq.

nients de l'histoire pour la vie » avec les trois caractères qu'il distingue, le monumental, l'antiquaire et le critique ou éthique. Tous se retrouvent, selon Deleuze, dans les films historiques qui donnent ainsi aux analyses de Nietzsche une actualité inattendue¹. Sans pouvoir entrer dans le détail, il est important de remarquer que tous les traits de l'histoire universelle convergent et trouvent leur sens par rapport au dernier, à ce que Deleuze appelle une « image éthique » qui mesure l'histoire universelle et distribue la valeur des actions :

(...) il s'agit du Bien et du Mal, avec toutes les séductions ou les horreurs du Mal (les barbares, les incroyants, les intolérants, l'orgie, etc.) Il faut que le passé antique ou récent subisse un procès, passe en justice, pour révéler ce qui fait une décadence et ce qui fait une naissance (...) Il faut qu'un fort jugement éthique dénonce l'injustice des « choses », apporte la compassion, annonce la nouvelle civilisation en marche, bref, ne cesse de redécouvrir l'Amérique... d'autant plus que depuis le début on aura renoncé à tout examen des causes. Le cinéma américain se contente d'invoquer l'amollissement d'une civilisation dans le milieu, et l'intervention d'un traître dans l'action. La merveille est que, avec toutes ces limites, il ait réussi à proposer une conception forte et cohérente de l'histoire universelle, monumentale et éthique².

Le montage comme opération qui donne le Tout, et qui fait découler de l'agencement des images-mouvement la présentation indirecte du temps, n'est pas nécessairement organique, mais cela n'empêche que c'est précisément le montage organico-actif qui est devenu le modèle dominant du cinéma d'avant guerre. C'est autour du schéma sensori-moteur, de la centralité de l'image-action et du réalisme qui en est solidaire que s'est constitué le « triomphe universel » du cinéma américain, avec la contribution de nombreux cinéastes étrangers. On ne saurait s'étonner de ce que le cinéma réaliste de l'image-action soit en rapport

1. Cf. *C1*, p. 206, n. 9, et F. Nietzsche, *Considérations inactuelles* II, p. 103 sq.

2. *C1*, p. 209.

étroit avec la croyance en l'histoire et en sa finalité. Les actions sont les actions humaines, et si les hommes peuvent comprendre une situation d'ensemble et y répondre de manière adéquate, s'ils peuvent défier la méchanceté et la bêtise, tous les espoirs sont permis qu'un jour, proche ou lointain, l'histoire universelle accomplira sa fin, que l'Amérique sera enfin le pays de tous les immigrés comme l'Union soviétique celui de tous les prolétaires, et que l'homme nouveau accomplira sa régénération spirituelle.

Les remarques de Deleuze ne sont ni cyniques ni dérisoires. Il reprendra à son compte, on le verra, l'exigence d'une croyance¹. Seulement, cette conception de l'histoire, universelle et éthique, lui apparaît comme celle du XIX^e siècle. Il est étrange que le cinéma, art du XX^e siècle par excellence, art nouveau sans aucun doute pour Deleuze, reprenne ainsi des conceptions de l'histoire dépassées et qu'il le fasse à même ce qu'il a de plus propre et novateur : l'agencement des images-mouvement. Deleuze ne s'en expliquant pas ouvertement, mon hypothèse serait la suivante. Le XX^e siècle commence dans l'après-guerre. C'est la montée du fascisme et du nazisme, du stalinisme, la Deuxième Guerre mondiale qui vont briser la foi dans l'histoire. La complicité de certains arts et d'un certain cinéma – pas nécessairement le plus médiocre – avec les pires pouvoirs n'arrangera rien (C2, p. 213 sq.) Les espoirs mis dans le cinéma et son pouvoir de créer une nouvelle pensée et transformer le monde « sonnent étrange aujourd'hui, on les garde comme des déclarations de musée », écrit Deleuze (C2, p. 213). Ce qui est sûr en tout cas, c'est que l'image-action entre en crise. Elle se défait sous la montée d'autres signes et d'autres images. Et *à la place de l'histoire*, ce sera *le temps lui-même* qui se montrera directement dans l'image.

1. C2, p. 222 sq. et chap. 6 ci-dessous.

L'après-guerre

Le temps apparaît quand il est ressenti, au-delà des événements, comme le poids de la vérité.

Andrei Tarkovski, *Le temps scellé*.

« Les signes du jeu et de la mort peuvent être les mêmes sur un visage d'enfant, les mêmes du moins pour nous qui ne pouvons percer son mystère », écrivait André Bazin en 1949 à propos d'*Allemagne, année zéro* de Rossellini¹. Edmund vient d'assassiner son père malade et de son aveu même « inutile », nous savons que le discours du maître d'école nazi déclenche l'acte. Mais nous ne savons rien des raisons de l'enfant, comme dans son visage nous ne pouvons lire rien d'autre qu'une concentration attentive sans rien conclure quant à ses sentiments, sans décider entre l'indifférence, la douleur ou la cruauté – c'est l'affaire et le secret de l'enfant. Dans l'interminable promenade qui s'ensuit, la poétique de Rossellini s'affirme encore plus clairement. L'enfant marche dans les ruines, les êtres et les choses l'abandonnent, nous voyons un visage « réfléchi » sans savoir ce qui l'occupe. C'est seulement après coup, après qu'Edmund se sera laissé tomber de l'immeuble éventré, que nous aurons compris.

Dans cette description d'*Allemagne, année zéro* (1947) est déjà contenue toute la lecture que Bazin fait du cinéma de Rossellini et, plus généralement, de ce qui caractérise à ses yeux le néo-réalisme italien de l'après-guerre. Les définitions qui s'en tien-

1. A. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, p. 205-206.

ment à l'actualité des scénarios, à l'utilisation d'acteurs non professionnels, au tournage en extérieur, au contenu social, etc. sont bien réductrices. Elles ne prennent pas en compte la forme de ces films, oubliant ainsi qu'au cinéma comme partout en art, le réalisme est une *esthétique* choisie et définie par des critères formels et non le pur et simple effacement du style devant la réalité brute. Or, ce que Bazin met d'abord en avant chez Rossellini est la cohérence profonde d'un choix qui est en même temps éthique et esthétique. C'est parce que la réalité est énigmatique, complexe et fragmentaire, parce que son sens ne se donne jamais à la surface des choses mais doit toujours être déchiffré par l'esprit, que Rossellini n'impose pas aux spectateurs un sens préalable aux images. Ce qui implique un choix esthétique précis : une certaine inversion de la subordination du plan au montage. Sans trop insister sur des analyses célèbres, rappelons que Bazin reprochait à certaines techniques de montage de produire un découpage logique de la réalité et d'enchaîner les images de telle manière que le sens du film était préétabli par rapport aux images mêmes, donné en dehors d'elles par le seul montage¹. C'était en revanche en privilégiant le plan, et particulièrement le plan-séquence, qu'il était possible de restituer à la réalité un sens fragmenté et lacunaire, jamais préétabli, et de laisser aux spectateurs la tâche d'une interprétation active. C'est ainsi que Bazin pouvait terminer sa critique d'*Allemagne, année zéro* avec un éloge de Rossellini qui était en même temps une véritable profession de foi :

Ce n'est pas l'acteur qui nous émeut, ni l'événement, mais le sens que nous sommes contraints d'en dégager. Dans cette mise en scène, le sens moral ou dramatique n'est jamais apparent à la surface de la réalité : pourtant nous ne pouvons éviter de savoir quel il est si nous

1. Cf. A. Bazin, « L'évolution du langage cinématographique », in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, p. 63 sq.

avons une conscience. N'est-ce point là une solide définition du réalisme en art : contraindre l'esprit à prendre parti sans tricher avec les êtres et les choses¹ ?

Reste à ajouter, ce qui sera très important pour Deleuze, que cette profession de foi repose sur un *cinéma du temps*. Ce qui unit dans l'admiration de Bazin – et malgré les immenses différences – le néo-réalisme italien et Orson Welles, c'est certes une relative marginalisation du montage. Mais celle-ci n'est que la face négative d'un phénomène positif : les plans en profondeur et les plans-séquences s'opposent au montage parce qu'au lieu « de tricher avec le temps et l'espace », ils nous offrent des « condensés temporels » où les événements et les êtres gardent leur profondeur².

L'enfant d'*Allemagne, année zéro* n'est pas le seul personnage de Rossellini à se promener dans des villes qui ont perdu leur rassurant aspect réaliste, avec leurs espaces toujours habités par une fonction reconnaissable. Dans *Europe 51* (1952), c'est une femme de la bonne bourgeoisie qui traverse une ville qu'elle ne peut plus accrocher à des préoccupations quotidiennes, jusqu'à tomber en arrêt, sans la reconnaître, devant une usine. Mais qu'est-ce que signifie ici « ne pas reconnaître » ? Est-ce une simple défaillance de la mémoire, de la reconnaissance ou de la raison – la femme sera internée à la demande de sa famille dans un hôpital psychiatrique –, ou une nouvelle expérience de l'esprit ? Deleuze décrit la situation ainsi :

Ses regards abandonnent la fonction pratique d'une maîtresse de maison qui rangerait les choses et les êtres, pour passer par tous les états d'une vision intérieure, affliction, compassion, amour, bonheur, acceptation, jusqu'à l'hôpital psychiatrique où on l'enferme à l'issue d'un nouveau procès de Jeanne d'Arc : elle voit, elle a appris à voir³.

1. A. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, p. 206.

2. Cf. *ibid.*, p. 76-75.

3. *C2*, p. 8-9.

La femme qui ne « reconnaît » plus une usine la voit cependant, elle la voit d'autant plus qu'elle ne la « reconnaît » pas. Apprendre à voir, ou en tout cas faire du voir l'expérience centrale, est pour Deleuze la découverte propre du néo-réalisme qui serait, au sens strict, un cinéma de voyant. Tout en reconnaissant la richesse de thèses de Bazin, et leur supériorité par rapport aux interprétations en termes de contenu, Deleuze formule donc une réserve et avance une autre thèse : ce n'est pas au niveau du réel, mais au niveau du mental et de la pensée qu'il faut mesurer le changement introduit par le néo-réalisme avec le nouveau type d'images cinématographiques qu'il a créé. Mais quelle est exactement la portée de ce différend et que signifie cette apparente opposition du réel et du mental ?

Une première raison qui empêche Deleuze de souscrire à la thèse de Bazin – d'une plus grande fidélité de ce cinéma à la nature énigmatique et fragmentaire du réel – est que celle-ci, même malgré elle, réintroduit le redoublement ontologique entre la chose et la représentation de la chose que Deleuze, à la suite de Bergson, veut à tout prix combattre. Une deuxième raison met en jeu un rapport plus complexe à l'égard de Bazin : s'il faut analyser le néo-réalisme au niveau de la pensée et de l'esprit plutôt que du réel, c'est que le « mental » ouvre à des dimensions auparavant inexplorées du temps. Ce nouveau cinéma produit des images directes du temps, de véritables images-temps au-delà du mouvement. Et c'est ici que Deleuze reprend en charge à sa manière l'héritage de Bazin qui faisait du temps la vocation propre du cinéma capable de nous donner non seulement l'image des choses, mais aussi « celle de leur durée et comme la momie du changement »¹. Comprendre ce que sont de telles images-temps, directes, demande des analyses supplémentaires.

1. A. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, p. 14.

Qu'entend Deleuze par « cinéma de voyant » ? D'abord un cinéma qui brise le schéma sensori-moteur qui articulait les niveaux matériels de la subjectivité et divisait les images-mouvement en perceptions, actions et affections. Si on se rappelle que, pour Bergson, percevoir signifie soustraire de la chose tout ce qui ne nous intéresse pas ou, pour le dire autrement, que percevoir signifie reconnaître de la chose ce qui nous est utile du point de vue de l'action, on peut comprendre facilement pourquoi Deleuze peut affirmer qu'on voit d'autant mieux qu'on reconnaît moins¹. L'héroïne d'*Europe 51* ne reconnaît pas l'usine parce qu'elle ne veut plus ou ne peut plus en faire aucun usage, la ranger dans les marges de son monde comme le lieu nécessaire du travail ou un point de repère quelconque dans la géographie de la ville. Ce qui est brisé est la force de l'habitude qui fait reconnaître les choses et les êtres à condition qu'ils soient à la place qui leur est assignée. Mais c'est précisément quand cette reconnaissance fait défaut, qu'elle devient capable de voir à travers les clichés qui structurent aussi notre perception « naturelle ». Ou pour le dire avec Bazin – même si c'est dans un contexte différent : « Seule l'impassibilité de l'objectif, en dépouillant l'objet des habitudes et des préjugés, de toute la crasse spirituelle dont l'enrobait ma perception, pouvait le rendre vierge à mon attention et partant à mon amour². »

La perception, au lieu de s'enchaîner à l'action, ne cesse de revenir à l'objet³. Elle perd ainsi sa fonction pragmatique

1. Sur la reconnaissance comme faux modèle de la pensée, cf. *DR*, p. 176 sq., et chap. 6 ci-dessous.

2. A. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, p. 16. Ce propos de Bazin concerne la photographie, mais il est aussi valable pour son approche de la vocation réaliste du cinéma, comme pour ce qu'écrit Deleuze du regard dans le néo-réalisme italien.

3. On verra dans le chapitre 5 comment la théorie bergsonienne de la mémoire intervient de manière décisive sur ce point.

de préparer la réponse adéquate au milieu et à la situation. Et en effet, selon Deleuze, les personnages de Rossellini, Visconti, Fellini ou Antonioni n'agissent pas, en tout cas pas au sens du cinéma réaliste qui autour du schéma sensori-moteur construisait ses enchaînements d'images-mouvement. Dans l'ancien réalisme, même bâillonnés et ligotés, écrit Deleuze, les personnages réagissent aux situations, maintenant même quand ils courent et s'agitent ils n'ont plus prise sur le monde qui les entoure et qui leur fait « voir et entendre ce qui n'est plus justiciable en droit d'une réponse ou d'une action » (C2, p. 9). À la place des liaisons sensori-motrices apparaissent d'autres liaisons entre les images, les images-action et même les images-mouvement tendent à disparaître ou en tout cas à être subordonnées à ce que Deleuze appelle des « situations optiques et sonores pures » dont la « montée » est ce qui définit, à proprement parler, le néo-réalisme¹.

À quoi donnent-elles lieu, ces situations sonores et optiques pures, si elles ne se prolongent plus en action ? Elles ne sont pas simplement des images-affection, ne viennent remplir aucun écart entre une perception qui reconnaît et une action qui répond : si elles sont *pures*, c'est qu'elles ne font que donner à voir et à entendre. Mais quoi, au juste ? Alors que pour Bergson la perception sensori-motrice était au service des besoins – légitimes – du vivant, pour Deleuze il s'agit beaucoup moins des exigences de la vie que d'un système de valeurs qui colle à la perception même des choses et risque toujours de faire glisser la pensée dans le conformisme de la *doxa* et les affects dans des schémas préétablis². C'est parce que, quelle que soit la violence

1. Ou, au Japon, le cinéma de Ozu.

2. Sur ce point Deleuze n'a jamais varié : de *NPh* à *CC*, la continuité est absolue, et la philosophie comme l'art ne trouvent leur naissance et ne sauvent leur honneur que dans la lutte incessamment reprise contre le pouvoir des opinions établies.

de situations sensori-motrices, tout devient tolérable à partir du moment où tout est pris dans un système d'actions et des réactions :

Nous voyons, nous subissons plus ou moins une puissante organisation de la misère et de l'oppression. Et justement nous ne manquons pas de schèmes sensori-moteurs pour reconnaître de telles choses, les supporter ou les approuver, nous comporter en conséquence, compte tenu de notre situation, de nos capacités, de nos goûts. Nous avons des schèmes pour nous détourner quand c'est trop déplaisant, nous inspirer la résignation quand c'est horrible, nous faire assimiler quand c'est trop beau¹.

Les situation optiques et sonores pures, au contraire, surgissent quand les liens des actions se sont défaits et nous livrent, avec le personnage, à ce qu'il y a à voir, de trop beau, ou d'insupportable y compris loin des situations extrêmes, dans les plus petits fragments de la vie quotidienne. C'est un cinéma du devenir visionnaire qui produit des images où la critique est inséparable de la compassion (C2, p. 30). L'image-action se décompose selon des lignes de fractures multiples. On a déjà vu que le lien sensori-moteur se brise ou se détend à tel point que les réponses ne sont plus pragmatiquement ajustées. En même temps que la situation globale laisse la place à une réalité dispersive où les événements ne s'enchaînent plus les uns aux autres dans « une ligne d'univers ». Entre les personnages comme entre les événements les liaisons deviennent faibles, régies par aucune autre nécessité que le hasard de rencontres. L'espace lui-même est affecté : les lieux bien définis et reconnaissables disparaissent à la faveur de ce que Deleuze appelle des « espaces quelconques et déconnectés » qui ne sont plus le décor approprié d'une action ou d'une situation déterminée². Les vil-

1. C2, p. 32-33.

2. Cf. C1, p. 168 sq. Sur l'importance du concept d'espace quelconque dans la philosophie du cinéma de Deleuze, cf. R. Bensmaïa, « L'espace quelconque comme personnage conceptuel », in *Iris*, n° 23, p. 25-36.

les démolies ou en reconstruction de l'après-guerre fournissent par elles-mêmes de tels espaces, mais leur apparition n'est pas contingente et ils ne disparaîtront pas avec les traces de la guerre. Certains cinéastes en feront un élément central de leurs films : dans *L'éclipse* (1961), Antonioni fait disparaître personnages et événements pour laisser sur l'écran un espace de plus en plus vide.

Mais que s'est-il passé pour que le cinéma change ainsi ? Pour que des tendances qui, isolées, ont toujours été présentes dans le cinéma se précipitent après la guerre dans une crise irréversible de l'image-action et l'émergence d'un nouveau type d'images ? Pour Deleuze il ne fait aucun doute que ce qui est arrivé au cinéma est sans retour. Il est conscient, bien sûr, que toutes sortes de films d'action continuent et continueront à être tournés, mais « l'âme du cinéma ne passe plus par là » (C1, p. 278). Or, ce qui est arrivé ce sont beaucoup de choses d'ordres différents, mais qui toutes convergent vers le même résultat. Il y a, d'une part, des raisons internes à l'art, et en particulier à la littérature et au cinéma¹, mais il y a aussi des raisons sociales, politiques et morales. La guerre et ses suites ont ébranlé le rêve américain et la puissance du cinéma comme art de masse a montré un sinistre visage, arme de propagande au service des pires pouvoirs (C2, p. 214). Pour ne rien dire de l'inflation des images « dans le monde extérieur et dans la tête des gens ». Si c'est un lieu commun d'affirmer que nous vivons dans une civilisation de l'image, il serait bien plus correct, selon Deleuze, de préciser que, en fait, c'est une civilisation du *cliché*. Par quoi il entend une « image sensori-motrice de la chose », au sens strictement bergsonien : jamais l'image entière, toujours un peu moins et seulement ce qui nous intéresse. D'où la nécessité vitale, et la difficulté pour le cinéma de produire des images qui ne soient pas des clichés ou qui ne le redeviennent pas trop

1. Notamment la littérature américaine et le Nouveau roman français.

vite. C'est de cette manière que Deleuze comprend la célèbre phrase de Godard : « Pas d'image juste, juste une image » ; une image, si on arrivait à en créer une, devrait suffire à restituer la chose en elle-même, dans « son excès de beauté ou d'horreur » et libérer ainsi un voir dont nous ignorons encore toute la puissance. Mais les images optiques et sonores pures ne donnent pas à elles seules de garanties suffisantes. Souvent, pour défaire l'image-action, elles semblent compter sur un arrêt du mouvement et redécouvrir la puissance du plan fixe : les natures mortes des films d'Ozu ou les cadrages obsédants¹ et les espaces vides d'Antonioni sont parmi les plus beaux exemples de cela. Mais si ces images ne sont pas des clichés, c'est qu'elles ne se limitent pas à perturber les liaisons sensori-motrices : elles créent au contraire d'autres liaisons, avec d'autres forces, forces du temps et de la pensée, qui ouvrent les images à d'autres dimensions « au-delà du mouvement » (C2, p. 32 sq.) Dans le prochain chapitre on essaiera de clarifier ce qu'il faut comprendre par cet « au-delà du mouvement » et quel nouveau type de liens entre images est établi par un cinéma du temps. Mais, auparavant, il nous reste encore à préciser un point important de la crise de l'après-guerre.

Comment est-il possible qu'un mode d'agencement des images-mouvement – le montage organique – qui avait fait, aux yeux mêmes de Deleuze, la grandeur du cinéma « classique » entre non seulement en crise, mais devienne le paradigme même de la misère morale et esthétique ? Pour le dire autrement, qu'est-ce qui ne va plus avec les schémas sensori-moteurs et l'image-action, pourquoi sont-ils devenus des « clichés » ? Si Deleuze ne pose pas explicitement cette question, sa réponse est néanmoins claire. Ce qui soutenait la grandeur de la

1. C'est Pasolini qui a introduit le terme pour décrire le cadrage chez Antonioni. Cf. P.-P. Pasolini, « Le cinéma de poésie », in *L'expérience hérétique*, p. 27-29.

représentation organique, chez Griffith, Eisenstein et bien d'autres, était la foi en l'action humaine, individuelle et collective, autrement dit, comme nous l'avons déjà vu, la foi dans l'histoire. La guerre, comme nom de toute la constellation d'événements qui l'ont formée, mais aussi précédée et suivie, a déchiré la confiance en l'agir humain : nous ne croyons plus qu'une action puisse avoir prise sur une situation globale ou en dévoiler, même en partie, le sens, nous ne croyons plus dans un devenir humain du monde. Ce sont les « illusions les plus saines » et les plus nécessaires qui viennent à faire défaut. C'est alors, et alors seulement, que ce qui avait fait la grandeur et l'honneur du cinéma classique ne peut plus être répété sinon comme une forme creuse. C'est alors, et alors seulement, que les schèmes sensori-moteurs deviennent des clichés, au cinéma comme dans la vie. Nous les appliquons d'autant plus que nous n'y croyons pas. Dorénavant, selon Deleuze, le cinéma cherchera dans une autre direction :

L'âme du cinéma exige de plus en plus de pensée, même si la pensée commence par défaire le système des actions, des perceptions et des affections, dont le cinéma s'était nourri jusqu'alors¹.

Le termes de *temps*, *pensée* et même *esprit* sont revenus souvent à propos du changement intervenu dans les images cinématographiques. Nous les analyserons dans le prochain chapitre, mais il faut néanmoins préciser dès maintenant qu'il ne s'agit pas pour Deleuze de souscrire à un quelconque dualisme. Bien au contraire. La pensée et l'esprit dont le cinéma a besoin (et nous avec lui) sont des puissances immanentes de vie dont l'espoir et la tâche sont de créer de nouveaux liens, sans transcendence, entre l'homme et ce monde².

1. C1, p. 278.

2. C2, p. 53-54 et p. 225 sq.

On a souvent remarqué, et encore récemment¹, une « contradiction » entre le projet de Deleuze, qui déclare d'entrée de jeu – c'est la première ligne de l'Avant-propos de *C1* : « Cette étude n'est pas une histoire du cinéma. C'est une taxinomie, un essai de classification des images et des signes », et le rôle de césure qu'il accorde ensuite à l'après-guerre. Il semble bien que c'est un événement historique qui fait basculer du régime de l'image-mouvement à celui de l'image-temps, qui intervient donc puissamment comme principe de classification dans ce qui se voudrait une « histoire naturelle des images ». Si la recherche des « contradictions » n'est pas nécessairement une bonne méthode en histoire de la philosophie, la tension dont il s'agit ici est tellement évidente qu'il paraît difficile qu'elle soit passée inaperçue, même aux yeux de Deleuze. Ce qu'on voudrait suggérer, c'est qu'il n'y a pas de contradiction mais une véritable proposition philosophique. On se souviendra que contre les moqueries trop hâtives adressées à la conception de l'histoire d'Hollywood, Deleuze rétorquait, en convoquant Nietzsche, qu'il s'agissait au contraire d'une vision puissante et cohérente de l'Histoire. Celle du XIX^e siècle. Ce que la Deuxième Guerre ébranle, avec les schémas sensori-moteurs de l'action-réponse adéquate, c'est aussi cette conception de l'histoire universelle. Mais pour Deleuze, qui n'a jamais caché sa méfiance par rapport aux catégories historiques, ce qui entre en crise définitivement c'est le concept d'Histoire tout court. Il n'y aura pas d'histoire du XX^e siècle. Certes pas au sens hégélien de la fin de l'histoire : tout discours qui annonce la fin, de l'histoire, de la philosophie, de la modernité ou de quoi que ce soit d'autre, est profondément étranger à la pensée de Deleuze². Mais au sens où le

1. Cf. J. Rancière, « D'une image à l'autre ? Deleuze et les âges du cinéma », in *La fable cinématographique*, p. 145-163.

2. Tout comme, cela va sans dire, lui sont étrangères les prophéties sur l'avenir heureux du capitalisme triomphant.

XX^e siècle commence avec l'après-guerre, les anciennes conceptions de l'histoire laissant la place à d'autres concepts temporels comme le devenir et l'événement¹. Au fond, si le projet même d'une classification des images au sens de l'histoire naturelle est possible pour Deleuze, ce n'est que dans l'après-coup du cinéma du temps et de la crise de l'image-action. Ce n'est qu'à partir d'une conception brisée de l'histoire universelle que la taxinomie deleuzienne des images devient pensable. Le temps se présente en personne là où l'histoire a disparu.

1. Sur le concept d'événement, cf. aussi *LS*, en particulier les séries 21, 23 et 24, et *LB*, en particulier le chap. VI.

L'image-temps

Aussi, si elle m'était laissée assez longtemps pour accomplir mon œuvre, ne manquerais-je pas d'abord d'y décrire les hommes, cela dût-il les faire ressembler à des êtres monstrueux, comme occupant une place si considérable, à côté de celle si restreinte qui leur est réservée dans l'espace, une place au contraire prolongée sans mesure puisqu'ils touchent simultanément, comme des géants plongés dans les années à des époques, vécues par eux si distantes, entre lesquelles tant de jours sont venus se placer – dans le Temps.

Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*.

Pour qu'au cinéma le temps se présente en personne, il faut que l'apparence la plus assurée soit ébranlée : l'image n'est pas toujours au présent. C'est parce qu'on a présupposé que les images-mouvement sont au présent qu'on a accordé au montage la fonction de constituer l'image indirecte du temps et d'exprimer, à lui seul, le « tout qui change » du film. Les différentes pratiques, et théories, du montage s'articulent toujours à des conceptions du temps. Eisenstein expliquait que le montage ne pouvait se limiter à être une simple juxtaposition de parties puisque le temps n'est pas juxtaposition d'instants. Et Pasolini accordait au montage le pouvoir d'accomplir le temps en rendant « le présent passé », tout comme « la mort accomplit un fulgurant montage de notre vie »¹. Pourtant, il faut bien qu'il y ait déjà dans les images-mouvement, dans les plans, un caractère temporel, autrement on ne comprendrait pas comment leur synthèse pourrait produire l'image du tout. La réflexion

1. Cité par Deleuze dans *C2*, p. 51.

classique sur le cinéma tourne ainsi, selon Deleuze, dans cette alternative entre montage et plan. La philosophie avait rencontré un problème semblable quand elle pensait le temps comme « le nombre du mouvement ». Ou bien le nombre est une instance indépendante, ou bien il dépend de ce qu'il mesure. Mais plutôt qu'être devant une véritable alternative, nous avons ici les deux faces de la même représentation indirecte du temps que Deleuze résume ainsi : « (...) le temps dépend du mouvement, mais par l'intermédiaire du montage ; il découle du montage, mais comme subordonné au mouvement (...) » (C2, p. 52).

En somme, l'alternative sans cesse reconduite dans les théories cinématographiques entre montage et plan dépendrait de la présupposition que les images sont au présent, et celle-ci, à son tour, d'une conception du temps comme mesure du mouvement. Mais pour que le mouvement puisse se subordonner le temps comme ce qui le mesure, il faut qu'il soit normal. Par mouvement « normal », Deleuze entend tout mouvement qui peut être rapporté à un centre : qu'il s'agisse du centre de révolution, du centre d'observation pour un spectateur ou de gravité des mobiles, c'est la possibilité d'être centré qui rend le mouvement mesurable parce que sujet aux rapports de nombre et par là « normal ». Du même coup, tout mouvement acentré n'est plus justiciable d'une mesure et il devient « anormal » ou « aberrant ». Un tel mouvement, selon Deleuze, loin de briser le temps, le libère de sa subordination, lui laisse la chance de surgir directement. Il s'ensuit qu'une présentation directe du temps n'a pas besoin d'arrêter, de figer l'image, ce qui serait bien difficile au cinéma, art des images mouvantes, mais en revanche qu'elle est solidaire du mouvement aberrant (C2, p. 50 sq.)

Or, l'image-mouvement, on s'en souvient, est elle-même selon Deleuze par nature un mouvement acentré, aberrant. Epstein, déjà, remarquait toutes les anormalités du mouvement auxquelles étaient confrontés les spectateurs : un homme court autant qu'il peut, mais il est toujours devant nous, les inver-

sions du mouvement, ses accélérations, ralentis, changements d'échelle, etc.¹ Ce qui se dégage de ces mouvements irréductibles à nos expériences motrices, c'est une *perception* du temps.

Ce que le mouvement aberrant révèle, c'est le temps comme tout, comme « ouverture infinie », comme antériorité sur tout mouvement normal défini par la motricité : il faut que le temps soit antérieur au déroulement réglé de toute action (...) Si le mouvement normal se subordonne le temps dont il nous donne une représentation indirecte, le mouvement aberrant témoigne pour une antériorité du temps qu'il nous présente directement, du fond de la disproportion des échelles, de la dissipation des centres, du faux raccord des images elles-mêmes².

L'image n'est jamais seulement au présent, elle a toujours une densité temporelle : elle est habitée par un passé et un futur qui la hantent et qui ne coïncident nullement avec les images actuelles qui la précèdent et la suivent. Il y a donc un « avant » et un « après » propres à l'image qui coexistent avec son présent. Mais ce n'est pas tout, le présent lui-même n'est souvent que la limite insaisissable d'une image qui bascule dans le passé ou dans le futur. Comme dans une des séquences célèbres de *Citizen Kane* (1941) d'Orson Welles, où Kane marche vers son ami journaliste pour consommer la rupture, et se déplace, selon Deleuze, dans le temps plutôt que dans l'espace. C'est un cinéma véritablement proustien, où les êtres occupent une place dans le temps qui est incommensurable avec celle où ils se tiennent dans l'espace³. S'il en est ainsi, c'est que le temps ne se

1. Cf. Epstein, *Écrits*, p. 184 sq., cité in C2, p. 53. Dans le même contexte, Deleuze se réfère aussi au livre de Jean-Louis Schefer, *L'homme ordinaire du cinéma*, où l'auteur insiste sur les mouvements aberrants propres au cinéma et à leur capacité de donner une perception directe du temps.

2. C2, p. 54.

3. C2, p. 55. Sur ce point, comme sur d'autres, Deleuze s'inscrit dans l'héritage de Bazin qui créditait Welles d'avoir créé, avec *Citizen Kane*, un véritable « condensé temporel ». Cf. *Qu'est-ce que le cinéma ?*, p. 76. Mais la valorisa-

réduit pas à sa dimension chronologique où les instants se succèdent les uns aux autres. Le mouvement anormal ne peut même pas en apparence être reconduit à l'espace parcouru et comme il donne à voir un mouvement pur, extrait du mobile, il libère aussi la possibilité pour le temps d'être perçu directement, sans qu'on puisse le rabattre sur la trajectoire d'un mobile. Dans la lecture de Deleuze, le vœu bergsonien d'extraire du mouvement « la mobilité qui en est l'essence » est strictement solidaire du vœu proustien d'atteindre « un peu de temps à l'état pur ». Le cinéma, capable depuis ses débuts de restituer au mouvement sa pureté, a été aussi depuis toujours capable de présenter le temps. Ce qui change du « cinéma classique » au « cinéma moderne » est que le temps devient un enjeu explicite et que des nouveaux agencements d'images sont créés¹. La représentation organique se défait, l'*image cristalline* la remplace.

tion d'un cinéma du temps ne prend pas chez Deleuze la forme d'une alternative entre plan et montage. Selon Bazin le plan, et en particulier le plan séquence, peuvent restituer à même les images la force du temps, alors que le montage a une tendance à découper logiquement la suite des images et à donner ainsi une présentation analytique des événements où le temps est réduit à une fonction purement logique. Cf. « Montage interdit » et « L'évolution du langage cinématographique », in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, p. 48-61 et 63-80. À cet argument, qui ressemble à la critique bergsonienne du cinéma, Deleuze ne peut pas souscrire pour toutes les raisons déjà vues. L'alternative plan/montage est de surface et, du point de vue de la théorie cinématographique, Deleuze est beaucoup plus proche de Tarkovski qui fait du rythme temporel la nature même du cinéma et qui, tout en refusant comme Bazin de faire du montage l'opération fondamentale, considère que le poids du temps fixé dans les plans est ensuite agencé par le montage. Plutôt que d'opposer le montage au plan, il s'agira alors de créer un montage qui est lui-même fait de rythmes temporels. Cf. Andreï Tarkovski, « De l'image au cinéma », in *Le temps scellé*, p. 99-148, et C2, p. 60-61.

1. Comme les images sont capables de montrer directement le temps, le montage moderne ne les enchaîne plus selon la logique chronologique de l'avant et de l'après. En suivant toujours une indication de Tarkovski, Deleuze

On a vu ce qui caractérise, selon Deleuze, les images optiques et sonores pures, mais nous n'avons pas encore analysé à quels autres types d'images elles s'enchaînent, quels nouveaux liens remplacent la perception sensori-motrice défaillante. C'est ici que Bergson intervient à nouveau : le « bergsonisme » du cinéma ne se limite pas à l'image-mouvement, il concerne aussi, puissamment, l'image-temps¹. Dans le deuxième chapitre de *MM*, Bergson distingue deux formes différentes d'effort intellectuel : la perception habituelle ou automatique et la perception attentive². La première forme de perception, que nous connaissons déjà, se prolonge en mouvements structurés par l'habitude, c'est une reconnaissance qui se fait en nous sans autre effort que celui de la répétition. « Je reconnais mon ami Pierre comme la vache reconnaît l'herbe », écrit Deleuze, et comme « la vache passe d'une touffe d'herbe à une autre, avec mon ami Pierre je passe d'un sujet de conversation à un autre »³. Puisque le propre de cette perception habituelle est de

voit dans le montage « moderne » l'effort d'articuler des rapports de temps, des rythmes temporels différents. De même la conception de l'intervalle entre les images change. Dès lors qu'il ne s'agit plus de faire suivre une image par une autre de manière organique, l'intervalle n'est plus un moment négatif qu'il faut seulement franchir, mais il prend une valeur en lui-même, comme dans le cinéma de Godard, cf. *C2*, p. 277-279.

1. Dans un des meilleurs livres consacrés à la philosophie du cinéma de Deleuze, *Gilles Deleuze's Time Machine*, D. N. Rodowick accorde à Bergson un rôle central dans *C1*, alors qu'il considère que *C2* est davantage sous le signe de Nietzsche et que l'image-temps se développe sur le fond d'une « crise de la vérité » et du surgissement des « puissance du faux », cf. 121 sq. Cf. aussi, du même auteur, « La critique ou la vérité en crise », *Iris*, n° 23, p. 7-24. Si ces thèmes sont en effet très importants, il me semble néanmoins que les thèses de Bergson sur le temps jouent dans *C2* le même rôle structurant que celles sur le mouvement dans *C1* et que leur articulation est décisive pour l'ensemble du projet de Deleuze.

2. Cf. *MM*, p. 114 sq., et *ES*, p. 136 sq.

3. *C2*, p. 62, et *DR*, p. 96 sq.

suivre un mouvement horizontal : on passe d'un objet à un autre, en restant toujours sur le même plan. Alors que pour Bergson, le fonctionnement de la perception attentive est bien différent, et ce n'est qu'une conception associationniste du psychisme qui peut croire que des éléments nouveaux s'ajoutent aux anciens sans exiger une transformation de l'ensemble du système. Dans ce deuxième cas, on ne reste pas sur un même plan horizontal, on ne glisse pas d'un objet à un autre : la perception, au contraire, ne cesse de faire retour à l'objet en formant avec celui-ci un *circuit*. La solidarité entre l'acte de l'esprit et l'objet perçu est telle que chaque approfondissement de l'attention ou de la concentration forme un nouveau circuit plus large, qui enveloppe le premier, mais qui ne partage avec celui-ci que l'objet perçu. Au fait la solidarité va encore plus loin, puisqu'il s'agit plus précisément d'un double système de circuits qui se correspondent, ceux de la mémoire et ceux de la réalité, dont Bergson propose un schéma célèbre (voir p. 92).

Le cercle A ne contient que l'objet et il est le plus proche d'une perception immédiate qui pour autant n'est pas pure puisque la mémoire, selon Bergson, vient toujours se mêler à la perception. Les cercles B, C, D représentent les degrés de plus en plus larges de la mémoire auxquels correspondent, un à un, les cercles B', C', D' qui représentent en revanche les couches de plus en plus profondes de l'objet. La perception attentive qui revient sans cesse sur l'objet provoque ainsi une expansion simultanée de la mémoire *et* de la connaissance de la réalité, de la matière *et* de l'esprit :

On voit que le progrès de l'attention a pour effet de créer à nouveau, non seulement l'objet aperçu, mais les systèmes de plus en plus vastes auxquels il peut se rattacher ; de sorte qu'à mesure que les cercles B, C, D représentent une plus haute expansion de la mémoire, leur réflexion atteint en B', C', D' des couches plus profondes de la réalité¹.

1. *MM*, p. 115.

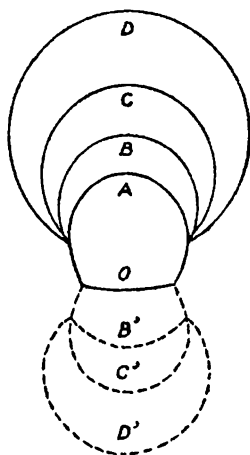


Fig. 1¹

Traduite en termes de cinéma, cette proposition nous met en présence de deux sortes d'images différentes : sensori-motrices, d'une part, et optiques et sonores, d'autre part. Pour Deleuze, ce n'est qu'en apparence que les premières sont plus riches et plus concrètes. Elles se prolongent en mouvement et semblent nous donner la chose même dans la mesure où nous pouvons nous en servir. Mais la « chose même », en tant qu'utile, perd toute spécificité et n'est qu'une abstraction : après tout, la vache est intéressée à l'herbe en général et certes pas à cette touffe-ci en particulier. Alors que les images optiques et sonores, qui se donnent d'abord comme abstraites et « subjectives » – dans la mesure où elles semblent nous confronter à des descriptions, à des points de vue sur la chose, plus qu'à la chose même –, se révèlent être bien plus riches. Deleuze établit ici une connexion

1. *MM*, p. 115.

étroite entre la théorie bergsonienne de la perception attentive et celle des descriptions qu'Alain Robbe-Grillet met au centre de la poétique du nouveau roman¹. Pour ce dernier, la description doit tendre à « gommer » l'objet concret, à l'effacer pour en retenir seulement quelques traits singuliers, quitte à ce que d'autres descriptions viennent s'ajouter à la première pour mettre en avant des aspects différents de l'objet, dans un processus ouvert où chaque description est à la fois provisoire et remplaçable, et absolument singulière. Et c'est précisément cette singularité qui donne à l'image optique sa richesse : elle ne retient qu'un aspect, parfois une simple ligne ou point, mais c'est ainsi qu'elle porte la chose à « une essentielle singularité »². La complicité établie entre le nouveau roman et la nouvelle vague est bien connue. Non seulement Robbe-Grillet, lui-même cinéaste, a signé avec Alain Resnais un des films manifestes du nouveau cinéma français, *L'année dernière à Marienbad* (1961), mais la technique des plans-descriptions a joué un rôle important dans la méthode de Jean-Luc Godard (C2, p. 63).

Rossellini, déjà, donnait un exemple cinématographique saisissant d'un même objet pouvant passer par des circuits de plus en plus larges, qui sont des approfondissements dans la connaissance de l'objet autant que dans l'exploration de la pensée. Dans *Stromboli, terra di Dio* (1950), l'île est décrite par des circuits en expansion : les abords de l'île, la pêche au thon, l'orage, etc., qui culminent avec l'éruption du volcan. En même temps, l'étrangère passe par des circuits de pensée et d'expérience spirituelle de plus en plus profonds :

Il n'y a plus d'images sensori-motrices avec leur prolongements, mais des liens circulaires beaucoup plus complexes entre des images

1. Cf. A. Robbe-Grillet, « Temps et description dans le récit d'aujourd'hui », in *Pour un nouveau roman*, p. 123-134.

2. C2, p. 64.

optiques et sonores pures, d'une part, d'autre part, des images venues du temps ou de la pensée, sur des plans qui coexistent tous en droit, constituant l'âme et le corps de l'île¹.

Chaque circuit est par principe indépendant et crée toujours une nouvelle image, ou une nouvelle description de l'objet : il peut ainsi reprendre ou bien contredire les autres circuits. Il n'en reste pas moins, selon Deleuze, que l'objet visé est toujours le même et que l'ensemble des circuits va constituer « les couches d'une seule et même réalité physique et les niveaux d'une seule et même réalité mentale, mémoire ou esprit » (C2, p. 65). L'image optique et sonore, la description de l'objet, n'est plus justiciable d'une réponse en termes d'action, elle fait appel en revanche à une autre dimension des images et de la subjectivité : l'image optique *actuelle* s'enchaîne à une image *virtuelle* et ensemble forment un circuit². On se souviendra que dans l'univers des images-mouvement la subjectivité surgit comme ce qui distend la matière, ce qui introduit un écart entre le mouvement reçu et le mouvement exécuté, l'action et la réaction. L'affection même appartient à ce premier moment de la subjec-

1. C2, p. 66.

2. Le concept de virtuel joue un rôle central dans la philosophie de Deleuze, comme dans celle de Bergson, et intervient dans des contextes divers. Remarquons d'emblée qu'il ne faut surtout pas le confondre avec celui de possible : le virtuel, comme déjà chez Bergson, s'oppose à l'actuel, mais il est, contrairement au possible, parfaitement réel. Le possible est pensé comme identique au réel, à la différence près qu'il lui manque l'existence. Le virtuel en revanche a sa réalité propre, mais il ne s'actualise qu'en produisant une ligne de différenciation. C'est pourquoi Bergson faisait du virtuel la réalité du temps comme durée, comme création constante du nouveau. Cf. parmi les nombreux textes à ce sujet, « Bergson, 1859-1941 », in *ID*, p. 37-42 (publié d'abord in *Les philosophes célèbres*, sous la dir. de M. Merleau-Ponty, Éd. d'Art Lucien Mazenod, 1956), *B*, p. 50 sq., *C2*, p. 59, *DR*, p. 272 sq., *D*, 179-185, et, plus spécifiquement à propos du cinéma, *P*, p. 93-95. Sur le concept de virtuel chez Bergson, cf. K. A. Pearson, *Philosophy and the Adventure of the Virtual. Bergson and the Time of Life*.

tivité puisqu'elle aussi vit de l'écart de la matière, écart entre la perception et l'action, où elle se loge sans le remplir. Ce premier niveau de la subjectivité est donc littéralement matériel parce que celle-ci n'est ici que matière distendue, écartée, intervalle du mouvement. Mais ici, avec les images virtuelles qui viennent du temps et de la pensée, nous sommes devant une autre dimension de la subjectivité qui ne s'oppose pas à la première, bien au contraire, mais s'ouvre à une autre perspective :

Elle profite de l'écart, elle le suppose, puisqu'elle s'y insère, mais elle est d'une autre nature. La subjectivité prend donc un nouveau sens, qui n'est plus moteur ou matériel, mais temporel ou spirituel : ce qui « s'ajoute » à la matière et non plus ce qui la distend¹.

Cette nouvelle dimension, mentale ou spirituelle, de la subjectivité n'est pas plus que sa contrepartie matérielle une instance autonome. L'image vivante, nous l'avons longuement vu, ne surplombe pas les autres images, elle se tient dans le même plan d'immanence, ce qui fait dire à Bergson, suivi par Deleuze, que nous percevons *dans* les choses et que la perception consciente n'est nullement un miroir qui réfléchit et redouble le monde. De même, la mémoire et la pensée ne sont pas des réalités seulement psychologiques : elles se prolongent dans le temps, dans lequel nous sommes au lieu qu'il soit en nous, et c'est vers la nature ontologique du temps que nous devons maintenant nous tourner.

En effet, si les images optiques et sonores s'enchaînent dans des circuits de plus en plus vastes avec des images-souvenirs, des images-rêves ou des images-mondes, celles-ci supposent comme leur condition de possibilité le circuit le plus petit et le plus interne, cette « pointe extrême » où l'image actuelle se contracte dans la rencontre avec sa propre image virtuelle. Ensemble elles cristallisent, en nous donnant la raison des autres

1. C2, p. 67.

circuits qui se révèlent être des éclats de l'image-cristal, des « cristaux de temps ». Pour qu'il y ait image-cristal, il faut que l'actuel et le virtuel deviennent indiscernables, que les deux faces de l'image deviennent inassignables sans que pour autant leur distinction soit remise en cause. Le miroir est un moyen classique de produire des images-cristal où l'actuel et le virtuel échangent leur place. *La dame de Shanghai* de Welles en donne un exemple célèbre dans la scène du palais des glaces : l'omniprésence des miroirs fait proliférer les images virtuelles au point que celles-ci semblent avoir absorbé toute l'actualité du personnage, devenu une « virtualité » parmi les autres. Il s'agit, pour Deleuze, d'une image-cristal à l'état pur puisque l'actuel et le virtuel, sans se confondre, sont néanmoins devenu indiscernables. La seule manière que les deux personnages auront de regagner leur actualité sera de briser tous les miroirs : ils pourront alors se retrouver (et se tuer l'un l'autre) (C2, p. 95).

Mais qu'est-ce qu'une image virtuelle, au juste ? Et que signifie sa coalescence avec l'image actuelle dans le cristal ? Deleuze crédite Bergson de n'avoir cessé de poser cette question et d'en avoir cherché la réponse « dans l'abîme du temps. » L'actuel est simple à définir, il n'a qu'un mode temporel : le présent. Tout ce qui est présent est actuel, et inversement. Mais le statut du présent même est, selon Bergson, moins simple qu'il n'y paraît : on dit constamment que le présent change ou passe, qu'il devient passé quand un nouveau présent le remplace, sans voir que c'est précisément là le problème, et que c'est le fondement du devenir-passé en tant que tel qu'il faut comprendre. La réponse de Bergson est apparemment paradoxale : si le présent passe, c'est que le passé ne lui succède pas mais lui est contemporain. C'est le thèse de la coexistence du passé et du présent. Au lieu d'imaginer un présent qui serait graduellement repoussé dans le passé par la « venue » d'un présent successif, ou même, à la manière de Husserl, un « maintenant élargi » qui contiendrait en lui-même

une double orientation vers le passé et l'avenir¹, Bergson avance le postulat de la pure coexistence entre le présent et *son propre* passé. Le présent ne s'écarte pas en lui-même et le passé ne doit pas attendre pour lui succéder : ils sont strictement contemporains. Ce qui les sépare et le distingue n'est pas un axe temporel, mais les différentes modalités de l'actuel et du virtuel : le présent est actuel, alors que son passé contemporain est virtuel². Le présent se dédouble ainsi dans le souvenir du présent et leur coexistence se révèle à Bergson comme le véritable fondement du devenir-passé. C'est elle qui explique que le présent passe, qu'il cède la place à un présent successif : pour Bergson du moins, comme on ne fait pas du mouvement avec des immobilités, on ne peut non plus « faire » du passé avec du présent.

Si Deleuze parle à ce propos d'un présent qui est image actuelle et d'un passé qui est image virtuelle, ce n'est pas sans justification par rapport à *MM* où ce dédoublement du temps vient correspondre à celui entre perception actuelle et souvenir virtuel. Bergson appelle l'image virtuelle du présent « souvenir pur » pour la distinguer des images mentales, rêves ou souvenirs, avec lesquelles on pourrait la confondre : ces dernières sont bien des images virtuelles, mais actualisées, et actualisées nécessairement par rapport à un présent différent de celui qu'elles ont été. Alors que le souvenir pur est l'image virtuelle qui forme avec sa propre image actuelle, son propre présent, le circuit le plus court, le cristal qui donne à voir la genèse du temps. Si le présupposé que les images cinématographiques

1. Cf. E. Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, Première partie, Deuxième section, p. 31-93.

2. « Le passé ne succède pas au présent qu'il n'est plus, il coexiste avec le présent qu'il a été. Le présent, c'est l'image actuelle et son passé contemporain, c'est l'image virtuelle, l'image en miroir » (*C2*, p. 106). Cf. aussi *B*, p. 54 sq., et l'article de 1956, « Bergson 1859-1941 », in *ID*, p. 28-42.

sont toujours au présent est faux, selon Deleuze, c'est que l'image présente elle-même se double de son passé pur :

Ce qui constitue l'image-cristal, c'est l'opération la plus fondamentale du temps (...) Il faut que le temps se scinde en même temps qu'il se pose ou se déroule : il se scinde en deux jets dissymétriques dont l'un fait passer tout le présent, et dont l'autre conserve tout le passé. Le temps consiste dans cette scission, et c'est elle, c'est lui *qu'on voit dans le cristal*. (...) On voit dans le cristal la perpétuelle fondation du temps, le temps non chronologique, Cronos et non pas Chronos. C'est la puissante Vie non organique qui enserme le monde¹.

La coexistence du présent et du passé n'est pas la seule thèse paradoxale sur le temps défendue par Bergson : une deuxième vient la compléter. Si le présent passe, le passé, lui, ne passe pas : il se conserve en soi, doué d'une réalité virtuelle propre et distincte de toute existence psychologique. Pour représenter cette conception du temps, Bergson propose un autre schéma célèbre du cône renversé (voir p. 99).

Le point S est le présent actuel même si, comme le remarque Deleuze, il n'est pas un point au sens strict du terme étant donné qu'il est déjà doublé par l'image virtuelle de son passé. Les sections du cône AB, A'B', A''B'', etc., sont autant de circuits virtuels qui comprennent chacun le tout de notre passé, à des degrés différents de contraction. Mais « notre » passé n'est pas, selon Bergson, un état psychologique : ce n'est pas notre mémoire comme une faculté de l'âme qui constitue le passé, c'est au contraire *dans le passé pur* que nous pouvons nous créer une mémoire. C'est dans le passé comme tel que nous devons nous installer pour chercher nos souvenirs, et c'est seulement le passé en soi qui donne aux images-souvenirs cette profondeur temporelle qui les distingue des images-rêves ou d'autres images mentales :

L'image virtuelle (souvenir pur) n'est pas un état psychologique ou une conscience : elle existe hors de la conscience, dans le temps, et

1. C2, p. 108-109.

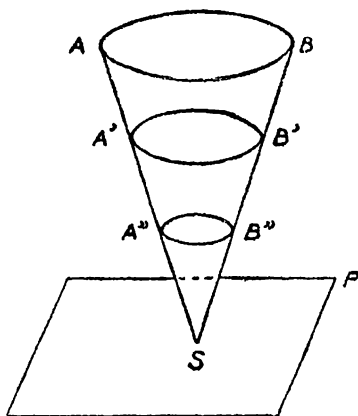


Fig. 2¹

nous ne devrions avoir plus de peine à admettre l'insistance virtuelle de souvenirs purs dans le temps que l'existence actuelle d'objets non perçus dans l'espace. (...) De même qu'on perçoit les choses là où elles sont, et qu'il faut s'installer dans les choses pour percevoir, de même nous allons chercher le souvenir là où il est, nous devons nous installer d'un saut dans le passé en général, dans ces images purement virtuelles qui n'ont pas cessé de se conserver le long du temps².

Le nouveau sens de la subjectivité, temporel ou spirituel, dont il a été question au début de ce chapitre, trouve maintenant sa consistance philosophique. Il ne s'agit nullement pour Deleuze de créditer on ne sait quel vague spiritualisme, pas plus que de réintroduire une transcendance. La nouvelle dimension, qui vient s'ajouter aux différents aspects de la subjectivité matérielle, est la subjectivité du temps lui-même. Si au début de son

1. *MM*, p. 181.

2. *C2*, p. 107.

parcours philosophique Bergson avait identifié la durée avec notre vie intérieure¹, il a ensuite renversé sa perspective. La durée cesse d'être pensée comme une catégorie psychologique pour devenir un champ ontologique en soi. Le temps n'est pas « dans » l'âme, il n'est pas non plus une forme *a priori* du sujet transcendantal, comme le voulait Kant. Le temps non chronologique, le temps saisi dans sa fondation, est la subjectivité même et, pour Deleuze sinon pour Bergson, la seule subjectivité. C'est le temps qui constitue l'intériorité dans laquelle nous vivons et changeons, ce qui permet à Deleuze de conclure : « La subjectivité n'est jamais la nôtre, c'est le temps c'est-à-dire l'âme ou l'esprit, le virtuel » (C2, p. 110-111).

La formule de Deleuze : « Le cinéma est bergsonien » acquiert désormais tout son sens (C2, p. 139). Il cinéma est bergsonien en tant qu'agencement d'images-mouvement et il l'est encore en tant qu'agencement d'images-temps. L'exploration de dimensions non chronologiques du temps est devenue la vocation du cinéma, d'un cinéma qui demande de plus en plus de pensée (C1, p. 278). *Citizen Kane* d'Orson Welles est pour Deleuze, comme pour Bazin, le premier grand film d'un cinéma du temps. La profondeur du champ n'est pas un simple acquis technique : elle a une fonction esthétique et ontologique, elle sert à chaque fois à explorer une région du passé, une « nappe de passé ». La succession des champs et contre-champs décrit les habitudes de Kane, les « temps morts » de sa vie, alors que les plans en profondeur marquent les moments où la vie de Kane bascule. L'image opère alors, selon Deleuze, un véritable saut dans le passé comme tel :

Le héros agit, marche et bouge ; mais c'est dans le passé qu'il s'enfoncé lui-même et se meut : le temps n'est plus subordonné au mou-

1. Cf. H. Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, chap. II, p. 56-104.

vement, mais le mouvement, au temps. Ainsi dans la grande scène où Kane rejoint en profondeur l'ami avec lequel il va rompre, c'est dans le passé qu'il se meut lui-même ; ce mouvement *ce fut* la rupture¹.

Welles n'est certes pas le seul cinéaste du temps, tout comme l'exploration de nappes de passé, de couches de la mémoire ontologique, n'est pas la seule voie où l'image-temps peut s'engager. Des cinéastes comme Resnais, Antonioni, Godard ou Tarkovski – et la liste n'est bien sûr pas exhaustive – ont suivi chacun une voie propre et donné aux images-temps des formes différentes. L'analyse, même schématique, de ces œuvres dépasse le cadre de cette étude. Dans les limites qui sont les siennes, il nous reste à formuler une question pour conclure.

Qu'est-il advenu de tous les espoirs révolutionnaires du cinéma, de sa foi dans la transformation du monde et des hommes ? L'espoir aussi s'est-il brisé, comme le fil qui rattachait les actions des hommes au monde et à l'univers ? Le temps qui surgit et se montre en personne, quel visage nous présente-t-il, à nous, les humains ?

1. C2, p. 139.

Images et immanence.

La question du monde

C'est quand l'histoire se brise que le temps se présente à *l'état pur* et déploie toute la puissance de ses dimensions non chronologiques. Certes Deleuze a toujours pensé, tout en essayant d'en produire les concepts, un temps insoumis à la succession simple et encore plus aux grilles téléologiques et dialectiques qui résorbaient dans l'histoire tout événement temporel¹. Mais le passage par le cinéma oblige Deleuze à poser le problème de la disjonction du temps et de l'histoire en tenant compte explicitement d'une configuration plus large. Il ne suffit pas que le temps se présente en personne pour qu'il soit *pensable* et *vivable*. Par le biais du cinéma, il le devient, mais en se donnant des amis inattendus : la croyance, la conversion immanente de la foi et des images – non dogmatiques – de la pensée.

Puisque si on peut facilement, selon Deleuze, se passer de la catégorie d'histoire, il n'en va pas de même de ce qu'elle rassemblait et permettait de penser d'une manière cohérente. La montée des images-temps dans le cinéma d'après guerre prend toute sa valeur, aux yeux de Deleuze, précisément parce qu'elle ne se limite pas à défaire les modèles du cinéma classique. La répétition ironique des clichés, la dénonciation, la parodie touchent vite à leurs limites (*C1*, p. 284). Et même les critères

1. Parmi les très nombreux textes à ce sujet, cf. *PS*, p. 58-60, *LS*, séries 21-25, *DR*, p. 96-128.

esthétiques sont insuffisants pour comprendre l'importance du nouveau cinéma : les films modernes ne sont ni plus ni moins beaux que les films classiques, la raison de l'importance que Deleuze leur accorde doit être cherchée ailleurs. La grandeur des cinéastes du temps est d'avoir su créer, à même les images, d'autres configurations *vivables* de la pensée, c'est en cela qu'ils ont atteint une force comparable à celle, désormais défailante, de l'image-action¹. La force de la représentation organique tenait à la forme proprement cinématographique qu'elle avait su donner aux « illusions les plus nécessaires à la vie ». Autour de l'action s'organisaient les rapports des humains entre eux et avec le milieu, le monde ou l'univers. Ces rapports n'étaient pas nécessairement heureux, parfois ils étaient même tragiques, mais il n'empêche qu'ils étaient toujours inscrits dans un horizon de sens possible. Le schéma sensori-moteur, le lien entre la perception et l'action – caractéristique selon Bergson déjà de toutes les formations vivantes, y compris les plus simples –, garantissait aux humains une prise possible sur les situations et les événements qui les concernaient : le monde, réglé ou déréglé, faisait alors sens. L'échec ou le succès étant de ce point de vue secondaires, un peu comme le vrai et le faux par

1. Deleuze affirme explicitement qu'entre les cinémas classique et moderne il n'y a aucune hiérarchie esthétique, cf. *C2*, p. 354. Mais le plus intéressant est qu'il ne peut pas y en avoir : d'une part, le choix a été fait d'emblée (ce que Deleuze appelle « cinéma » ce sont les grands films), d'autre part, et surtout, la fin de l'art n'est jamais en lui-même et, en ce sens, les évaluations esthétiques n'ont aucune importance. Pour le dire autrement, le seul partage qui compte est celui entre art et non-art, entre les œuvres qui sont des véritables actes de création et le reste, mais à l'intérieur du domaine des œuvres le jugement esthétique n'est plus pertinent puisque le but de l'art n'est pas l'art, mais la *vie* (cf. par ex. *D*, p. 59-63, et « La littérature et la vie », in *CC*, p. 11-17). L'affirmation insistante, parfois obsédante, de la valeur de la création chez Deleuze est parfaitement solidaire de sa « philosophie de la vie ». Créer, c'est toujours créer du nouveau, un nouveau qui à son tour n'est rien d'autre qu'une (nouvelle) possibilité de vie.

VS *esthétique*
selon Kantien.

rapport à un sens qui les précède et en distribue l'espace de possibilité (*DR*, p. 189 sq.).

Mais ce n'est pas tout. Le plus souvent, le lien entre les hommes était pensé sous une forme bien précise : celle d'un *peuple*. Tout comme le lien des peuples au monde était pensé sous la forme d'une transformation radicale : la *révolution*. Le cinéma « classique » inséparablement constitue et fait partie du rêve révolutionnaire des peuples. Eisenstein croyait au cinéma « coup de poing », à la violence d'images capables de créer un choc dans la pensée et de la réveiller ainsi à elle-même (*C2*, p. 203-204). Vertov, pour sa part, assignait au ciné-œil la tâche de porter la perception dans la matière afin d'« unir une perception non humaine au surhomme de l'avenir, la communauté matérielle et le communisme formel » (*C1*, p. 121). Ces espoirs n'étaient pas seulement ceux du jeune cinéma soviétique, le cinéma américain les partageait aussi. Le rêve d'Hollywood, Deleuze y insiste, n'était pas moins celui d'une transformation du monde et de la création d'une nation nouvelle, du peuple à venir de tous les immigrés¹. Né des nécessités de la vie, le schéma sensori-moteur permettait, dans la représentation organique, aux actions humaines de se prolonger vers l'espoir d'un nouveau peuple et d'un nouveau monde.

C'est pourquoi Deleuze peut affirmer que, dans ses meilleurs moments, le cinéma aura toujours été *révolutionnaire et catholique*. L'étrangeté d'un tel énoncé sous sa plume n'est qu'apparente.

1. Le discours de Chaplin à la fin du *Dictateur* (1940), appel à la liberté et à la solidarité de tous les peuples, en est un exemple célèbre, mais il est loin d'être un cas isolé. Hollywood s'inscrit dans la tradition anglo-américaine de l'empirisme et du pragmatisme comme champ ouvert d'expérimentation (ce qui ne l'empêche pas de tomber, le moment venu, dans les pires effets de propagande). Cf. *CC*, p. 14 sq., et *D*, p. 47 sq., et *QPh* ?, p. 99-101. Sur le rapport entre le pragmatisme et une conception de l'Amérique comme « toujours à venir », cf. R. Rorty, *Social Hope*, et S. Cavell, *Une nouvelle Amérique encore inapprochable*, en particulier le chap. « Pas à pas », consacré à Emerson, p. 79-117.

S'il y a dans le cinéma un « culte » qui prend le relais des cathédrales, comme l'écrivait Élie Faure, ce qui compte pour Deleuze est moins le culte que l'aspiration catholique à un devenir-monde¹. Le « catholicisme » du cinéma tient au fait que, à la différence du théâtre, celui-ci met nécessairement en jeu *le lien de l'homme et du monde*. C'est une des conséquences, et pas la moindre, d'un art qui a été d'emblée *art des masses*. L'articulation entre les masses et le monde est faite par l'*espoir*, espoir d'une transformation à la fois du dehors et du dedans. Grâce aux actions des humains le monde deviendra meilleur et en même temps s'ouvrira en eux-mêmes tout un monde spirituel à découvrir. La foi chrétienne et la foi révolutionnaire, loin de s'opposer, se relayaient l'une l'autre et convergent vers le nouveau à créer.

Certes, ces espoirs sont éteints depuis longtemps déjà. Ils restent dans la mémoire comme les documents d'archive d'une histoire qui n'est plus la nôtre. La violence des images est devenue celle « du sexe et du sang », d'un contenu « choquant » à la recherche d'une surenchère infinie, de plus en plus de sexe et de sang, de plus en plus d'horreur et de « sensations fortes » pour de moins en moins de pensée². Eisenstein ne s'y reconnaîtrait sans doute pas. Mais ce n'est pas la seule raison qui nous fait paraître si naïve la confiance du cinéma d'autrefois. Il y a pire que la médiocrité, ou l'ignominie, d'une quantité innombrable de films. Le pire ennemi du cinéma est le cinéma lui-même. C'est la puissance propre aux images-mouvement qui a montré très vite son double visage. On connaît l'importance accordée par le fascisme et l'hitlérisme à l'industrie cinématographique. La foi catholique et révolutionnaire a été prise de

1. Cf. C2, p. 222, et É. Faure, « Introduction à la mystique du cinéma », in *Fonction du cinéma*, p. 50. Sur le devenir-monde, cf. D. Guénoun, *Hypothèses sur l'Europe*, p. 293 sq.

2. La répétition presque rituelle des débats sur la violence à la télévision, au cinéma, dans les jeux vidéo, etc., semble, malheureusement, le confirmer.

court par l'assujettissement des masses, la propagande et la mise en scène d'État aux fins qu'on connaît. C'est l'« esthétisation de la politique », selon la formule célèbre de Benjamin, qui a fait voler en éclats la confiance dans le pouvoir de transformation des images¹. Que des artistes brillants, comme Leni Riefenstahl, y aient contribué a rendu impossible d'acquitter le cinéma en faisant appel à la distinction trop simple entre le « bon » et le « mauvais » cinéma, l'art noble et la basse propagande². L'ombre portée par les années 1930 n'a pas plus épargné l'art, les arts, que la culture dans son ensemble. Le cinéma du temps, aux yeux de Deleuze, était aussi la réponse des cinéastes au double visage des images-mouvement, la tentative de créer des images qu'on ne puisse pas détourner, ou pas si vite, d'elles-mêmes³.

Mais c'est ici que notre question de départ revient. Une fois brisée l'image-action, brisée la foi révolutionnaire dans un monde à venir, que nous donne à croire – et à vivre – le cinéma moderne ? La question a deux aspects, inséparables. Les pensées dialectiques ou téléologiques de l'histoire subordonnent le temps pur et ses différentes dimensions à une fin à venir, un *telos* à atteindre. Ceux-ci donnent une direction et un sens aux événements qui ponctuent l'histoire. L'idée de révolution en est un exemple typique : c'est le nouveau monde à venir qui règle les actions humaines et leur donne une véritable portée. Même dans ses versions les plus nobles, cette subordination du temps à l'histoire a pour Deleuze un défaut majeur. Elle ordonne les événements et la vie à une valeur transcendante. Que la trans-

1. Cf. W. Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (dernière version, 1939), in *Œuvres*, III, p. 316.

2. Cf. C2, p. 213 sq. et 343 sq. Cf. aussi S. Daney, *La rampe*, et S. Kracauer, *De Caligari à Hitler*.

3. Ce problème, commun à tout le cinéma d'après guerre, devient le thème presque unique de l'œuvre de cinéastes comme Syberberg et Straub. Cf. C2, p. 344 sq.

cendance en question soit sécularisée n'y change rien. Qu'il s'agisse du paradis ou du futur de la révolution, peu importe : ils fonctionnent de la même manière et entraînent les mêmes conséquences. La pensée de l'immanence implique le rejet de tout historicisme et de la subordination du temps à un parcours orienté que celui-ci, selon Deleuze, impliquerait nécessairement. C'est le premier aspect de la question. Mais ce refus de la catégorie de l'histoire, et de la transcendance temporelle qui la soutient, ne peut signifier l'acquiescement au présent tel qu'il est. Car confondre l'immanence avec le *oui* accordé à un état donné du monde serait non seulement un malentendu mais la pire des trahisons.

L'honneur de la pensée, dans l'art, la science ou la philosophie, est de reprendre sans cesse le combat contre les préjugés et les erreurs certes, mais encore plus et de manière plus décisive contre les opinions. Contre ces opinions que nous partageons tous, et qui règlent d'autant mieux notre vie et nos convictions qu'elles se laissent à peine apercevoir, protégées comme elles le sont par l'évidence dangereuse de tout ce qui « va de soi ». La philosophie a une responsabilité particulière à cet égard. Née de la volonté de Platon de se départager de toute *doxa*, elle ne cesse pas moins de reconduire la puissance des opinions, pire : elle la dépose au cœur même de la pensée en se laissant prendre au piège d'une véritable illusion transcendantale. C'est la force de cette illusion qui conduit la philosophie à dresser ce que Deleuze appelle *l'image dogmatique de la pensée*, par quoi il faut comprendre une série des postulats déterminant en droit sinon en fait quelle est la nature de la faculté et de l'acte de penser¹. S'il ne peut être question

1. Le thème de l'image dogmatique de la pensée apparaît d'abord dans *NPh* (p. 118-126), il est repris dans *PS* (p. 115-124), pour devenir ensuite l'objet d'un long et important chapitre de *DR* (chap. III : « L'image de la pensée », p. 169-217).

d'analyser ici dans tous ses aspects ce thème célèbre – et important – de l'œuvre de Deleuze, il faut néanmoins rappeler ceux qui nous concernent directement, d'autant plus qu'on verra sous peu comment *C1* et *2* ont fait évoluer sur un point décisif cette problématique.

En quoi consiste l'image de la pensée et pourquoi est-elle dogmatique ? Très schématiquement : la philosophie attribuée à la pensée une nature, elle en fait une faculté qui s'exerce spontanément, en harmonie préétablie pour ainsi dire avec la vérité qu'elle cherche. Ce qui éventuellement la distrait de son exercice naturel, et peut l'induire en erreur, ce sont des forces étrangères : le corps, les illusions des sens, les passions, les intérêts, etc. Cet accord naturel s'accompagne d'un modèle du savoir qui fait de toute connaissance un acte de reconnaissance, et de la pensée une forme de réognition. De ce modèle de ce que signifie penser résultent deux conséquences – au moins – que Deleuze juge très fâcheuses. Du point de vue du savoir, la réognition est « insignifiante » : bien sûr il y a sans cesse des actes de réognition, mais rien de ce qui se joue véritablement dans la pensée n'a lieu dans la « reconnaissance » d'un objet. En revanche, le modèle de la réognition cesse d'être insignifiant pour devenir dangereux dès lors qu'on considère « les fins qu'il sert ». Car si penser c'est reconnaître, ce qui est reconnu est à la fois et inséparablement un objet et les valeurs qui lui sont attribuées. C'est en ce sens que l'image de la pensée est dogmatique, voire orthodoxe : elle suspend toute *doxa* particulière, mais pour en garder l'essentiel, pour l'universaliser et en faire un modèle transcendantal (*DR*, p. 176). Son défaut est ainsi de neutraliser le sens et le temps. L'accord, supposé naturel, entre la pensée et la vérité cache ce fait essentiel qu'en dehors « d'une heure et d'un lieu » aucune vérité n'a de valeur. Au lieu d'attribuer à la pensée l'autonomie de son exercice, une force de déploiement purement intérieure qui rencontre sa limite dans des obstacles externes, Deleuze propose, en suivant

Nietzsche, de renverser le modèle. Ce n'est que sous la contrainte d'une nécessité qui lui vient du dehors que la pensée se met en mouvement, alors que ses ennemis véritables l'habitent du dedans. On ne pense pas par nature, mais par effraction : quand quelque chose du monde nous fait violence, et violence signifie dans ce contexte la force de ce que nous ne connaissons ni, encore moins, ne reconnaissons. Ce qui menace la pensée, ce ne sont pas les erreurs, mais les puissances de la bêtise, de la méchanceté, du non-sens, puissances d'autant plus redoutables qu'elles appartiennent à la pensée même¹.

L'image dogmatique de la pensée serait donc une trahison de la philosophie par elle-même ou, peut-être, un exemple de bêtise proprement philosophique. Quoi qu'il en soit, il faut remarquer que cette trahison se fait grâce à l'oubli de la force du temps. Comme le voulait Proust, qu'il n'est donc pas étonnant de retrouver à côté de Nietzsche dans l'élaboration de thème de l'image de la pensée, *toute vérité est vérité du temps*². Mais le premier acte de reconnaissance de la puissance du temps est un acte de résistance, de *résistance au présent*. Chaque fois que la philosophie renoue avec sa vocation platonicienne de lutter contre les opinions, chaque fois qu'elle redevient véritablement philosophie *critique*, elle se trouve, selon Deleuze, à côté de cette autre forme éminente de la pensée, l'art, dans une même opposition à l'état du monde tel qu'il est, à un *présent* qu'on veut nous faire croire sans appel, figé dans un état de choses immuable. C'est le lieu de rencontre des livres de philosophie et des œuvres, leur vocation partagée :

Ils ont en commun de résister, résister à la mort, à la servitude, à l'intolérable, à la honte, au présent³.

1. Cf., en particulier, *DR*, p. 194-198.

2. Cf. *PS*, p. 115.

3. *QPh* ?, p. 105. Deleuze traitait déjà du lien « mystérieux » entre création et résistance dans la conférence prononcée devant les élèves de la Femis le 17 mars 1987 : *Qu'est-ce que l'acte de création ?* (disponible en vidéo VHS, éd. Femis).

Mais comment concilier alors le refus absolu de toute transcendence temporelle, de tout projet de transformation qui serait jugé à l'aune de l'Histoire, avec l'opposition tout aussi tranchante au présent tel qu'il est ? Peut-on résister au présent sans faire appel à l'avenir ? Certes, il faut s'entendre sur le sens de ces termes : les concepts temporels, pas plus que les autres, ne sont univoques¹. Mais le problème ici n'est pas terminologique, il est de fond et concerne toute la philosophie de Deleuze, bien avant, et après, la rédaction de *CI* et 2. Dès *NPh*, dans la lecture qu'il propose de l'éternel retour, Deleuze essaye d'articuler de manière cohérente le caractère temporel de toute vérité et la notion de critique comme insoumission au présent, cette opération étant nécessaire à une pensée de l'immanence qui se définit dans l'élément de la valeur et du sens, en clair dans l'élément du choix éthique². Sans cesse repris et réarticulé, ce problème donne lieu à une configuration conceptuelle multiple qui sous-tend et anime toute l'œuvre de Deleuze³. Le *devenir* est un de ces concepts : véritable dimension immanente du temps, sans commencement ni fin assignables, il ne se mesure à aucun résultat accompli. La consistance ontologique et éthique du devenir tient à son opération propre, et s'il n'a pas lieu « ailleurs » que dans l'histoire, s'il y naît et y retombe toujours, il ne lui appartient pourtant pas⁴. Le devenir résout ainsi, du moins pour Deleuze, la question d'une dimension du temps à la fois

1. Deleuze et Guattari établissent un rapport étroit entre l'*intempestif* chez Nietzsche et l'*actuel* chez Foucault, cf. *QPh* ?, p. 106-108.

2. Sur la question de l'éthique dans la philosophie de Deleuze, cf. D. Smith, « The Place of Ethics in Deleuze's Philosophy : Three Questions of Immanence », in E. Kaufman et K. Heller (sous la dir.), *Deleuze and Guattari*, p. 251-269.

3. Dans cette configuration, un concept déterminant est celui d'*événement*. Pour une très bonne analyse du rôle de ce concept dans différents aspects de la pensée de Deleuze, cf. F. Zourabichvili, *Deleuze. Une philosophie de l'événement*, p. 19 et *passim*.

4. Cf. *QPh* ?, p. 106, et *P*, p. 230-231.

Images et immanence. La question du monde

« L'attente » le messianique et peut-être compatible avec D.

immanent et irréductible à l'histoire, et d'un *temps vivable en lui-même*, en dehors de toute attente messianique qui semble désormais, dans la philosophie comme dans certaines politiques, prendre la place de la révolution. Pourtant, même le devenir laisse ouvert et sans réponses le problème du monde. Pouvons-nous vivre sans espoir et sans prise sur les situations qui nous entourent ? Qu'est-ce qui peut remplacer les liens brisés de la représentation organique ? *La question du monde.*

Le cinéma moderne s'est constitué, selon Deleuze, comme un champ d'élaboration de cette question et a exploré dans des directions différentes des réponses possibles. En défaisant les liens sensori-moteurs de l'image-action pour prendre les chemins des images qui viennent du temps, il est remonté de la crise de l'image-action vers sa raison d'être : la rupture du lien de l'homme et du monde. Mais sa force, on l'a vu, est de ne pas s'arrêter au constat, ni même à la critique. Le cinéma moderne, et c'est là sa grandeur, a su créer d'autres liens. Le néo-réalisme italien signe l'apparition au cinéma des situations optiques et sonores pures, des personnages qui ne sont plus « acteurs » mais voyants, témoins d'un monde devenu impensable *parce que* intolérable. Intolérable dans ses injustices immenses comme dans sa banalité quotidienne. Les regards s'arrêtent, ils ne s'enchaînent plus à des « réponses adaptées », pourtant ils ne sont ni passifs ni résignés. Ils produisent, à leur manière, le choc qu'Eisenstein appelait de ses vœux. Rossellini, ici encore exemplaire pour Deleuze, ouvre la voie du cinéma moderne en assignant à l'art la tâche, face à un monde inhumain, de *croire et faire croire* au monde¹. Mais quelle différence alors avec le cinéma classique et la foi catholique et révolutionnaire qui l'animait ? On pourrait soupçonner Deleuze de substituer à une foi « ancienne » la même foi « moderne », à la différence près

1. Cf. C2, p. 222, *QPh* ?, p. 161, et Rossellini, in *La politique des auteurs*, p. 65 sq.

que cette deuxième aurait renoncé à transformer le monde... Pourtant, dans le passage d'une foi à l'autre, il y va d'un changement majeur :

C'est le lien de l'homme au monde qui se trouve rompu. Dès lors, c'est ce lien qui doit devenir objet de croyance : il est l'impossible qui ne peut être redonné que dans une foi. La croyance ne s'adresse plus à un monde autre, ou transformé. L'homme est dans le monde comme dans une situation optique et sonore pure. La réaction dont l'homme est dépossédé ne peut être remplacée que par la croyance. Seule la croyance au monde peut relier l'homme à ce qu'il voit et entend. Il faut que le cinéma filme, non pas le monde, mais la croyance à ce monde, notre seul lien. On s'est souvent interrogé sur la nature de l'illusion cinématographique. Nous redonner croyance au monde, tel est le pouvoir du cinéma moderne (quand il cesse d'être mauvais). Chrétiens ou athées, dans notre universelle schizophrénie nous avons besoin de raisons de croire dans ce monde¹.

De cette longue citation il faut retenir le thème d'une *conversion immanente* de la foi. Non seulement la foi ne concerne plus un au-delà céleste de la vie, mais elle ne concerne pas non plus le *projet* d'un monde meilleur à venir. L'objet de la foi n'est pas dans un au-delà temporel à atteindre, la croyance ne comble plus l'attente d'espoir en la rendant ainsi acceptable. La nouvelle foi investit le monde tel qu'il est, non pour en justifier l'intolérable, mais pour nous faire croire que si la forme organique du lien qui nous rattachait au monde est brisée, le lien lui-même ne l'est pas et d'autres formes sont à inventer. La croyance concerne nos possibilités de vie dans ce monde-ci, le seul que nous avons, et on comprend alors une autre des raisons qui font que Deleuze, malgré son admiration – et sa dette – à l'égard de Bazin, n'a jamais repris à son compte le thème de la vocation réaliste du cinéma. L'enjeu du cinéma – et de notre condition moderne – n'est pas la « réalité ». Nous ne

1. C2, p. 223.

doutons pas de la réalité extérieure ou de l'existence du monde, notre scepticisme n'est pas cognitif. Ce qui nous manque n'est ni le savoir, ni la certitude. Certes, Bazin n'attendait pas du réalisme comme forme esthétique privilégiée du cinéma qu'il nous donne un savoir plus certain. Il attendait plutôt un regard plus fidèle, débarrassé enfin de notre « crasse spirituelle », sur les êtres et les choses. L'exigence rossellinienne de croire « en l'amour et la vie » convergeait chez lui avec l'inspiration phénoménologique d'un retour vers les choses mêmes¹. Or Deleuze non seulement ne croit pas à un quelconque pouvoir de « représentation plus adéquate » de la réalité qui serait propre au cinéma, ou à n'importe quel autre *medium*, tout simplement parce que c'est la représentation même qui lui apparaît comme un mauvais concept ; mais en outre il ne croit pas non plus qu'un autre visage du monde puisse en lui-même nous restituer la confiance. Ou, pour être plus précis, la croyance est le préalable nécessaire de ce regard, du nôtre comme de celui des choses. Ce qui s'est brisé avec l'Histoire est notre *lien* au monde et la puissance du temps en personne ne nous conduira nulle part si ce lien n'est pas rétabli. Notre scepticisme est *éthique* et c'est pourquoi il ne peut être résolu que *dans* et *par* un acte de foi. C'est seulement la « foi » qui peut retisser le lien et nous redonner le monde².

Deleuze est conscient de la fausse naïveté de cette position et évoque « le rire des idiots » devant notre besoin « d'une éthique

1. Sur l'œuvre de Bazin, cf. F. Casetti, *Les théories du cinéma depuis 1945*, p. 35 sq.

2. « Car ce n'est pas au nom d'un monde meilleur ou plus vrai que l'on se sent intolérable dans ce monde-ci, c'est au contraire parce que ce monde est intolérable qu'elle ne peut plus penser un monde ni se penser elle-même. L'intolérable n'est plus une injustice majeure, mais l'état permanent d'une banalité quotidienne (...). Quelle est alors la subtile issue ? Croire non pas à un autre monde, mais au lien de l'homme et du monde, à l'amour ou à la vie, y croire comme à l'impossible, à l'impensable » (C2, p. 221).

ou d'une foi»¹. Pourtant, selon Deleuze, c'est bien cette croyance dans le monde que le cinéma s'est attaché à filmer, de Dreyer à Antonioni, de Rossellini à Godard, de Pasolini à Rohmer et à bien d'autres. Le cinéma poursuit ainsi à sa manière une conversion de la foi – et de la philosophie – qui vient de loin, mais c'est grâce à lui seul que Deleuze formule, pour la première fois, la question de la modernité en termes antithétiques à une certaine *doxa* nietzschéenne. Mais de quelle conversion s'agit-il ? Dans l'histoire de la philosophie, il s'agit de la substitution progressive du modèle de la croyance à celui du savoir². Pascal et Kierkegaard en sont les deux grands exemples : au lieu de la certitude du savoir, fût-elle la certitude minimale du cogito cartésien, ils misent sur la foi. La ligne de la connaissance et celle de la foi divergent, elles ne s'opposent pas comme « le rationnel et l'irrationnel », mais l'une ne pourra jamais être le fondement de l'autre. Aucun savoir de Dieu ou

1. C2, p. 225. Si les incompréhensions n'ont pas manqué, Deleuze, en revanche, trouve des « alliés » là où il n'aurait pas songé à les chercher. La philosophie du cinéma de Stanley Cavell est orientée par la tentative de penser le rapport essentiel du cinéma à la réalité et au monde, en poursuivant ainsi l'héritage de Bazin et Panofsky, sans pour autant le fonder sur une théorie de la représentation. Le cinéma ne représente rien, il nous donne en revanche à voir un monde dont nous sommes absents. En ce sens, le cinéma est une image du scepticisme, mais d'un scepticisme dont l'enjeu est moral plutôt que cognitif puisqu'il nous renvoie à la possibilité (ou à l'absence de possibilité) d'un rapport de participation au monde. Cf. *La projection du monde*, p. 42 sq., 249 sq. Pour une présentation en France de la philosophie du cinéma de S. Cavell, cf. S. Laugier et M. Cerisuelo (sous la dir.), *Stanley Cavell. Cinéma et philosophie*.

2. Malgré la généalogie partiellement différente qu'il en propose, c'est le même déplacement que Richard Rorty analyse, pour le soutenir, dans *L'espoir au lieu du savoir*. Au-delà de ce livre en particulier, c'est la question d'une convergence entre la tradition, multiple, du pragmatisme américain et certains aspects de la philosophie de Deleuze qui émerge et qu'il faudra étudier. Pour un des rares textes qui vont dans cette direction, cf. P. Patton, « Redescriptive philosophy : Deleuze and Guattari's critical pragmatism », in P. Pisters (sous la dir.), *Micropolitics of Media Culture*, p. 29-42.

du monde ne nous donnera la croyance, et le défaut des preuves ontologiques de l'existence de Dieu n'est pas d'être mal formulées ou logiquement intenables. Leur défaut est, pour ainsi dire, d'origine : elles se trompent de terrain puisque la foi n'est pas objet de savoir mais de choix. Ce thème bien connu du jansénisme et la Réforme est interprété par Deleuze comme une conversion de la pensée vers l'immanence. Le pari de Pascal ou la répétition de Kierkegaard sont, à ses yeux, un choix pour le monde. La foi dont ils se réclament et le choix qu'ils revendiquent portent sur une forme d'existence. Non pas celle de Dieu, mais celle de l'homme qui à travers la foi choisit de vivre autrement dans ce monde-ci. L'enjeu du pari n'est pas le salut à venir, mais la croyance en des possibilités de vie.

Dans *C1*, Deleuze consacre plusieurs pages aux « relations précieuses » que le cinéma et la philosophie ont su tisser autour de cette pensée d'un choix hyperbolique qui s'oppose à toute morale au nom d'une exigence éthique plus pure. L'Abraham de Kierkegaard trouve des frères et des sœurs dans les films de Dreyer et Rossellini, bien sûr, mais aussi dans *Les Contes moraux* de Rohmer ou chez Bresson. Ces films sont habités par des personnages saisis de la nécessité d'un choix moral et évoluent dans un « espace spirituel »¹. *C2* revient sur la question et en explicite la portée. La conversion du modèle du savoir à celui de la croyance ne concerne pas exclusivement la religion ou la théologie. Elle investit l'ensemble de la pensée. Dans l'histoire de la philosophie, elle est poursuivie tout aussi bien par des auteurs aux sentiments religieux que par des athées convaincus qui forment de « véritables couples » : Deleuze cite Pascal-Hume, Kant-Fichte, Kierkegaard-Nietzsche, Lequier-Renou-

1. Les espaces fragmentés de Bresson sont un grand exemple, selon Deleuze, de cinéma filmant le temps comme ouvert et dimension de l'esprit, cf. *C1*, p. 164-165.

vier¹. La raison en est double – et symétrique. Ceux qui sont encore « pieux » ont besoin de la foi pour s'assurer d'une possibilité de vie dans le monde ; ceux qui sont athées ne peuvent plus compter sur le savoir pour que le monde redevenue vivable. Dans les deux cas, la croyance est immanente, son seul objet et son seul enjeu sont les modes d'existence.

Cette conversion de la croyance est plus profonde et plus importante que les clivages convenus entre religion ou athéisme ou les débats sur la sécularisation. Elle définit même notre « condition moderne », pour autant qu'il y en ait une. Nous les « modernes » ne sommes pas, selon Deleuze, dans le deuil interminable de Dieu et du divin, notre incapacité n'est pas celle de savoir accepter la nouvelle de la mort de Dieu et encore moins de savoir attendre le « Dieu à venir », selon un certain style heideggérien. En d'autres termes, la modernité n'est pas *mélancolique*, elle n'est pas accompagnée par l'ombre d'un objet perdu ni partagée entre ceux qui, éclairés, pourraient au moins nommer et penser leur condition d'un deuil impossible et interminable et ceux qui, aveugles, seraient en proie à des triomphes maniaques². Ce qui nous fait défaut, et c'est tout autre chose, c'est le monde, nous l'avons « perdu », mais la modalité de cette perte n'est pas celle de la mort, de la disparition, de l'éloignement et des toutes les notions qui relèvent du registre du deuil. Le monde est bien là, ce qui manque désormais c'est l'espoir nécessaire pour y créer des nouvelles possibilités de vie. Le véritable problème moderne est donc celui d'une foi qui (nous) rend le monde à nouveau vivable et pensable :

(...) il se pourrait que le problème concerne maintenant l'existence de celui qui croit au monde, non pas même à l'existence du monde, mais à ses possibilités en mouvements et en intensités pour faire naître de nouveaux modes d'existence encore, plus proches des animaux et

1. Cf. C2, p. 224, n. 30.

2. Cf. S. Freud, *Deuil et mélancolie*, in *Œuvres complètes*, vol. XIII, p. 259-277.

des rochers. Il se peut que croire en ce monde, en cette vie, soit devenu notre tâche la plus difficile, ou la tâche d'un mode d'existence à découvrir sur notre plan d'immanence aujourd'hui¹.

Cette citation de *QPh* ? montre bien que le thème de la croyance dans le monde n'était pas de circonstance, destiné à une apparition furtive dans les livres sur le cinéma, hommage d'une foi à certains auteurs « catholiques »². D'autant plus qu'il

1. *QPh* ?, p. 72.

2. Il faut souligner à cet égard que Deleuze ne renonce pas non plus à cet autre élément essentiel de la vocation catholique et révolutionnaire du cinéma qu'était *le peuple*. Le concept de peuple, comme celui de monde, est réarticulé dans la nouvelle configuration et y joue un rôle tout aussi important que dans le cinéma classique. Si nous lui consacrons moins de place dans ce livre, c'est parce que *C1* et *2* sur la question du peuple reprennent pour l'essentiel les analyses déjà esquissées dans *K* et *MP*, qu'on retrouvera d'ailleurs à peu près identiques jusqu'à *CC* inclus. Le modèle classique de la prise de conscience du peuple, qui en présuppose l'unité, est marqué par un échec irréversible. Le cinéma moderne, même et surtout quand il se veut très politique et engagé, se constitue, selon Deleuze, à partir de cet échec, et à la conscience en devenir d'un peuple *im* et destiné à être victorieux, il substitue une multiplicité des peuples, fragmentés et minoritaires (cf. *C2*, p. 286 sq., à propos des films de Rocha). Prendre acte qu'il n'y a pas, ni en droit ni en fait, d'unité du peuple comme sujet du pouvoir, n'implique aucun renoncement politique, mais au contraire un changement de « problème », une manière différente de penser et agir politiquement. « *Le peuple manque* », c'était déjà le constat de Klee et de Kafka (cf. P. Klee, « Conférence d'Iéna » du 26 janvier 1924, in *Théorie de l'art moderne*, p. 33, et F. Kafka, *Journal*, p. 179 sq.) À plusieurs reprises, Deleuze le fait sien en insistant sur le fait que le peuple qui manque – et que la philosophie, comme les arts et la littérature ne peuvent qu'appeler de leur vœux – est un peuple éternellement *mineur* : « peuple bâtard, inférieur, dominé, toujours en devenir, toujours inachevé » (*CC*, p. 14). S'il faut changer de problème, ce n'est pas parce que le projet de constituer le peuple comme sujet du pouvoir se révèle impossible à réaliser, mais parce que le peuple un et souverain, comme le cinéma des images-mouvement, a montré son double visage. Aux yeux de Deleuze, nous ne pouvons plus départager le rêve révolutionnaire – américain ou communiste, peu importe – de ses accomplissements monstrueux, sauf à prendre acte de ce que toute politique qui vise à constituer l'identité d'un sujet du pouvoir, même quand elle prend comme point de

ne s'agit pas d'une simple reprise : *QPh* ? développe de manière significative le problème du monde et de la foi et l'articule aux préoccupations bien plus anciennes du plan d'immanence et de l'image de la pensée selon un mode inédit. Dans les toutes dernières lignes de *l'Image-temps*, Deleuze avouait que l'heure était peut-être venue où il ne fallait plus se demander « qu'est-ce que le cinéma ? », mais « qu'est-ce la philosophie ? »¹. Quelques années plus tard, le livre écrit avec Guattari tient la promesse et commence juste au point où *C2* s'achevait. Parmi toutes les questions qui y sont relancées, certaines proviennent du travail sur le cinéma, en sont l'héritage direct. Celle du monde, perdu parce que tombé hors de la représentation organique et qui ne peut être retrouvé qu'en devenant l'objet d'une foi, engage la question de l'immanence telle qu'elle se pose, aujourd'hui, sur le plan qui est le nôtre, celui d'une image moderne de la pensée. Mais pour qu'elle se pose ainsi, il aura fallu qu'un déplacement s'opère dans l'œuvre de Deleuze.

DR établissait le cadre ontologique de la philosophie de l'immanence comme celui de l'*univocité* de l'être. La condition

départ un « sujet opprimé », ne peut que reproduire les effets d'oppression de toute politique identitaire (cf. *C2*, p. 281 sq., et, sur les concepts de majorité, minorité et devenir-minoritaire, cf. *MP*, en particulier plateaux 4 et 10). Mineur, le peuple l'est ainsi nécessairement, et c'est en tant que tel qu'il ne peut cesser de devenir, de résister au présent, d'investir d'espoir ce monde-ci et d'y créer des nouvelles formes d'existence. Cette question engage toute la réflexion de Deleuze sur la politique et dépasse les limites de ce livre. Pour une analyse de la portée politique de la pensée de Deleuze, cf. P. Patton, *Deleuze and the Political*, E. Balibar, « Les trois concepts du politique », in *La crainte des masses*, en particulier p. 39-53, F. Zourabichvili, « Deleuze et le possible (de l'involontarisme en politique) », in E. Alliez (sous la dir.), *Gilles Deleuze. Une vie philosophique*, p. 355-357, P. Marrati, « Against the doxa : Politics of immanence and becoming-minoritarian », in P. Pisters (sous la dir.), *Micropolitics of Media Culture*, p. 205-220.

1. *C2*, p. 366. Sur les raisons du glissement d'une question à l'autre, cf. Conclusion ci-dessous.

nécessaire pour penser l'immanence est de concevoir l'être comme univoque et non pas comme analogique. L'opposition entre les deux approches est irréconciliable et tient à deux différences décisives. D'abord en ce qui concerne la distribution de l'être : les pensées de l'analogie conçoivent le rapport de l'être aux étants comme un partage de l'être lui-même, un partage du distribué. C'est le modèle aristotélicien des catégories où l'être se distribue en genres fixes qui entretiennent entre eux des rapports d'analogie. Dans les pensées de l'univocité, en revanche, le rapport de l'être aux étants est conçu comme une distribution des étants à même l'être. Ces conceptions opposées de la distribution impliquent deux conceptions tout aussi opposées de la hiérarchie. L'approche analogique mesure les étants en fonction de leur degré de proximité ou d'éloignement par rapport à un principe, alors que l'univocité considère les êtres du point de vue de leur puissance – au sens spinoziste du terme –, de leur pouvoir de franchir les limites données pour aller jusqu'au bout de « ce qu'ils peuvent ». Remarquons que l'essentiel de l'univocité tient non seulement au fait que l'être se dise en un seul et même sens de tout ce dont il se dit, mais au fait que ce dont il se dit diffère. L'être univoque se rapporte directement à la (aux) différence(s) et accomplit ainsi une opération nécessaire à la philosophie de Deleuze : faire coïncider immanence et différence¹. Dans l'histoire de la philosophie, l'univocité de l'être était scandée par trois noms : Duns Scot, Spinoza, Nietzsche, qui marquaient autant d'avancées dans l'élaboration d'une ontologie de l'immanence. La solidarité ainsi établie entre univocité de l'être et immanence restera à l'œuvre chez Deleuze, de même que le cadre ontologique éla-

1. Cf. *DR*, p. 53-61. Pour une analyse plus détaillée du statut de l'univocité de l'être chez Deleuze, cf. P. Marrati, « L'animal qui sait fuir. G. Deleuze : politique du devenir, ontologie de l'immanence », in M.-L. Mallet (sous la dir.), *L'animal autobiographique*, p. 197-214.

boré dans *DR* continuera à orienter son travail¹. Il n'empêche que *QPh* ? pose d'emblée le problème de l'immanence en de tout autres termes. Celle-ci est désormais pensée comme nécessaire et coextensive à l'exercice même de la philosophie.

Il y aurait de la philosophie chaque fois qu'il y a de l'immanence, et si la philosophie est née en Grèce, c'est parce que, comme le suggère Jean-Pierre Vernant dans *Les origines de la pensée grecque*, les Grecs auraient été les premiers à concevoir un ordre strictement immanent au cosmos. Plutôt que d'écrire la généalogie de rares penseurs de l'immanence, il s'agit maintenant d'envisager toute l'histoire de la philosophie du point de vue de l'instauration d'un plan d'immanence et de se demander pour quelles raisons, internes et externes à la pensée, celle-ci ne cesse de reproduire des illusions de transcendance (*QPh* ?, p. 46, 50). Le problème se pose donc tout autrement que par rapport à *DR*, et ce changement de perspective est une conséquence directe de *C1* et 2. Cette hypothèse un peu abrupte peut être étayée de manière convaincante – du moins je l'espère – si on prête attention à la façon de définir le plan d'immanence dans *QPh* ? Si la philosophie est une activité créatrice, un *constructivisme* comme le répètent souvent Deleuze et Guattari, elle a besoin dans son exercice de produire à la fois ses objets propres, les concepts, et un champ, un plan, un sol, une terre – selon une chaîne de termes qui revient constamment – qui les abrite, qui leur assure une existence autonome. La philosophie construit les concepts et trace le plan que ceux-ci vont peupler². Le plan d'immanence n'est par conséquent ni un concept ni la somme, ou l'ensemble, de tous les concepts, faute de quoi il perdrait son caractère essentiel d'ouverture. Le plan est *ouvert*. Autre différence essentielle par rapport aux concepts, le plan

1. Cf. par ex. *MP*, p. 311.

2. *QPh* ?, p. 12 et 39. Les concepts se distribuent sur le plan sans le partager, exactement selon le principe de la distribution univoque de l'être.

n'est ni pensé ni pensable, mais il est en revanche *l'image de la pensée*, par quoi il faut comprendre – comme déjà dans *DR* – l'attribution rigoureuse de ce qui revient à la pensée en droit, et non en fait. Le plan d'immanence en tant qu'image de la pensée revendique pour celle-ci *le mouvement infini*, sans coordonnées spatio-temporelles, sans horizon et, plus encore, sans mobiles déterminés. Le mouvement absolu coïncide avec l'image de la pensée, mais il est aussi, inséparablement, matière de l'être. Il s'ensuit que le plan d'immanence a deux faces complémentaires : Pensée et Nature (*QPh* ?, p. 40-41).

Si on se souvient maintenant du premier chapitre de *MM* et de l'analyse que Deleuze donne de l'univers bergsonien d'images-mouvement-matière-lumière en termes, précisément, de plan d'immanence, tous les traits que nous venons brièvement de décrire, le mouvement infini comme image de la pensée et matière de l'être, sonnent très familiers. Dans *C1*, Deleuze, pour la première fois, lisait Bergson, un certain Bergson, comme philosophe de l'immanence. Dans *QPh* ?, l'univers métacinématographique de *MM* donne au champ d'immanence en tant que tel ses aspects les plus significatifs. Absent de la lignée des penseurs de l'univocité de l'être dans *DR*, Bergson figure désormais à côté de Spinoza :

Spinoza, c'est le vertige de l'immanence auquel tant de philosophes tentent en vain d'échapper. Serons-nous jamais mûrs pour une inspiration spinoziste ? C'est arrivé à Bergson, une fois : le début de *Matière et mémoire* trace un plan qui coupe le chaos, à la fois mouvement infini d'une matière qui ne cesse de se propager et image d'une pensée qui ne cesse d'essaimer partout une pure conscience en droit¹.

Mais ce n'est pas tout. L'image même de la pensée a basculé dans l'immanence. *DR*, nous l'avons vu, dressait un constat impitoyable de l'image (dogmatique) de la pensée. La critique

1. *QPh* ?, p. 50.

de celle-ci s'accompagnait, de manière parfaitement symétrique, d'un appel à la philosophie pour qu'elle devienne, enfin, une « pensée sans image »¹. Certes dans *DR*, comme partout ailleurs, Deleuze accordait une grande importance aux arts. On y trouve aussi des références explicites au rôle que le théâtre et le nouveau cinéma peuvent jouer dans l'élaboration d'une nouvelle manière de faire – et d'écrire – la philosophie. Ce qui a changé grâce à *C1* et *2*, ce n'est ni la valeur accordée aux arts, ni la critique des postulats de l'image dogmatique de la pensée tels que Deleuze les avait analysés auparavant. C'est la conception des images et de leur statut ontologique : les images ont gagné toutes sortes de vitesses et de mouvements, et toutes sortes de profondeurs du temps. Il n'y a plus lieu, pour la philosophie, de désigner la tâche nécessaire de lutter contre ses propres illusions comme celle de se défaire de l'image². Mouvement infini et image sont devenus solidaires et inséparables, ils constituent le plan d'immanence que la philosophie trace comme « une coupe du chaos ». La philosophie a un besoin vital de tracer un tel plan, puisque son enjeu propre est de donner de la consistance, de soustraire un peu de consistance au chaos qui défait tout, sans pour autant renoncer à l'infini du mouvement et à ses vitesses. C'est même par rapport à cette lutte contre le chaos que *QPh* ? essaie de comprendre les illusions que la philosophie reconduit sans cesse, les effets de transcendance qui ponctuent toute son histoire. Il n'est pas facile de supporter les vitesses infinies, de donner consistance au chaos sans renoncer au mouvement absolu. Ce qui produit la transcendance, selon Deleuze

1. *DR*, p. 173, 217 et 354.

2. S'il y a une hésitation, chez Deleuze, entre l'appel à une « pensée sans image » (qu'on retrouve aussi dans *MP*, p. 467) et le vœu de créer une « nouvelle image de la pensée » (qui apparaît d'abord dans *NPh* et *PS*), ce qui est décisif dans *QPh* ?, c'est que les images de la pensée se multiplient et sont désormais douées de la même mobilité et profondeur du temps que celles du cinéma.

et Guattari, c'est l'arrêt du mouvement. Non pas, non plus, l'image, qui est en elle-même mouvement, mais *l'arrêt sur image*¹.

Et c'est aussi par rapport au chaos, que la question de l'unité ou de la pluralité du plan d'immanence est envisagée. S'il y a tant d'images distinctes de la pensée dans l'histoire de la philosophie, c'est que chacune « crible » le chaos autrement, que chacune sélectionne de manière différente ce qui revient en droit à la pensée. Il ne pourrait pas en aller autrement, puisque aucun plan ne peut embrasser le tout du chaos. Dès lors chaque plan recoupe différemment le chaos, ce qui n'empêche pas, mais au contraire permet que les concepts, voire les plans eux-mêmes se rencontrent, se distribuent, se regroupent autrement dans l'histoire de la philosophie selon une logique du temps qui n'est pas celle de l'historicisme. Le temps de la philosophie est un temps stratigraphique, tout comme *le* plan d'immanence est feuilleté (*QPh* ?, p. 51, 58). Inséparablement « image de la pensée » et « matière de l'être », composé de mouvements et vitesses infinis, le champ d'immanence ressemble à s'y méprendre à l'univers bergsonien. Deleuze qualifiait celui-ci de *métacinéma*, on peut se demander si ce n'était pas sa manière de faire du cinéma non seulement l'art du XX^e siècle, mais aussi une pièce nécessaire de la nouvelle image, moderne, de la pensée.

1. Qui, significativement, se réfère dans ce contexte à une étude cinématographique de Raymond Bellour, cf. *QPh* ?, p. 49.

Il faut, pour conclure, poser la question du statut de *C1* et 2, question qu'il ne faut pas confondre avec celle des effets produits par ces deux livres dans la philosophie ou dans les études cinématographiques, puisqu'elle concerne d'abord le rapport *entre* philosophie et cinéma. Les toutes dernières lignes de *C2* avancent, à ce propos, une thèse aussi péremptoire qu'énigmatique : « Les concepts du cinéma ne sont pas donnés dans le cinéma. Et pourtant ce sont les concepts du cinéma, non pas des théories sur le cinéma ». Cette affirmation est un raccourci de plusieurs thèses, certaines déjà avancées et élaborées, d'autres qui demanderont en certain temps encore avant de l'être. Explicitons-les.

1 / Le cinéma, comme tout autre art, est une forme de pensée et, en tant que telle, a son autonomie. Ce qui veut dire que la pensée singulière du cinéma s'exprime dans les images qu'il produit. À ce niveau, le cinéma n'a besoin de rien d'autre, en tout cas pas d'une théorie qui le prendrait comme objet pour lui appliquer des catégories venues d'ailleurs ou, encore moins, d'une vague forme de « réflexion ». Les cinéastes, les spectateurs, les critiques de cinéma réfléchissent par eux-mêmes, et pour le faire n'ont besoin ni de philosophie, ni de « théories ».

2 / La philosophie, comme exercice de la pensée, a aussi son autonomie propre. Ce qui signifie, pour Deleuze, que la philosophie produit des « objets » spécifiques, les concepts, et, à ce titre, partage avec les arts le fait d'être une forme de pensée et

un acte de création. Mais alors d'autres questions se posent. Qu'est-ce qui distingue toutes ces différentes formes de pensée/création, quels types de rapports peuvent se nouer entre elles et à quel niveau ? En fait, le problème concerne plus particulièrement la philosophie. Si on met en cause, comme Deleuze le fait, un certain partage habituel qui attribue aux arts le domaine de la création et à la philosophie celui de la réflexion, c'est bien le statut de cette dernière qui devient énigmatique. Il est moins difficile de reconnaître qu'il y a de la pensée dans les œuvres, que de déterminer le champ de création proprement philosophique. Surtout quand celui-ci n'est pas clos sur lui-même, mais au contraire nécessairement ouvert à son dehors. D'où la difficulté de la phrase citée plus haut. La *philosophie* du cinéma crée (si elle en est capable) ses objets propres, les concepts, qui sans elle n'existeraient pas, ni dans le ciel des idées, ni dans les images des films. C'est en cela qu'elle n'est pas une forme de réflexion qui s'applique à un objet préalablement donné. Néanmoins, la philosophie *du* cinéma produit, selon le vœu bergsonien, des concepts singuliers, en ce cas les concepts singuliers du cinéma, et de rien d'autre. S'il y a rencontre entre cinéma et philosophie, c'est alors au même niveau, au niveau de deux formes de la pensée/création. Mais c'est précisément ce niveau qui reste à expliciter.

Après *C1* et 2, on sait quels sont, pour Deleuze, ces concepts singuliers et quelle est la force de pensée des images, on devine peut-être même quelque chose de l'« âme » du cinéma. En revanche, la singularité de la philosophie reste dans l'ombre. Certes, Deleuze en dit beaucoup. Il dit qu'elle n'est ni une théorie, ni une réflexion qui s'exerce sur des objets préalablement donnés, qu'elle est une activité créatrice et qu'elle trouve en cela sa dignité propre. Mais la nature des objets produits par la philosophie, ces étranges objets nommés *concepts*, reste mystérieuse. C'est pour cette raison que Deleuze termine *C2* sur une question, en avouant que le moment est venu où il ne faut

plus se demander « qu'est-ce le cinéma ? », mais « qu'est-ce la philosophie ? ». Quelques années plus tard, le livre du même titre s'ouvrira au point exact où *C2* s'achève. *QPh* ? essaiera de répondre aux questions restées en suspens, de définir les différences entre les formes de pensée/création que sont les arts, les sciences et la philosophie, et leurs points de croisement. Mais, au centre du livre, il y aura surtout l'exercice de la philosophie, l'effort de penser quelle est son essence singulière, de cerner ses objets, son histoire et sa géographie propres. Deleuze a toujours fait de la *rencontre* un thème hautement philosophique, la condition transcendante de la pensée. Quel que soit le jugement qu'on porte sur *C1* et 2, il faut reconnaître que, dans son œuvre, une rencontre avec le cinéma a véritablement eu lieu, conduisant Deleuze dans des directions à bien des égards nouvelles.

Bibliographie

- Alliez E. (sous la dir.), *Gilles Deleuze. Une vie philosophique*, Les Empêcheurs de penser en rond, 1998.
- Aristote, *La physique*, Vrin, 1999.
- Balibar E., *La crainte des masses*, Galilée, 1997.
- Barbaras R., *Le tournant de l'expérience*, Vrin, 1998.
- Bazin A., *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Les Éditions du Cerf, 1985.
- Benjamin W., *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1939), *Œuvres III*, Gallimard, « Folio », 2002.
- Bonitzer P., *Décadrages*, Cahiers du Cinéma, 1995.
- Burch N., *Praxis du cinéma*, Gallimard, 1969.
- Casetti F., *Les théories du cinéma depuis 1945*, Nathan, 1999.
- Cavell S., *La projection du monde* (1971), Belin, 1999.
- *Une nouvelle Amérique encore inapprochable* (1989), L'Éclat, 1991.
- Faure É., *Fonction du cinéma*, Genève, Éditions Gonthier, 1963.
- Flaxman G. (sous la dir.), *The Brain is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000.
- Freud S., *Œuvres complètes*, vol. XIII, PUF, 1988.
- Godard J.-L., *Histoires du cinéma*, Gallimard, 1998.
- Guénoun D., *Hypothèses sur l'Europe*, Circé, 2000.
- Heidegger M., *Chemins qui ne mènent nulle part* (1950), Gallimard, 1986.
- *Nietzsche 1 et 2* (1961), Gallimard, 1971.
- *Acheminement vers la parole* (1959), Gallimard, 1976.
- Husserl E., *Méditations cartésiennes* (1931), Vrin, 1992.
- *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps* (1928), PUF, 1964.
- Kafka F., *Journal*, « Livre de Poche-Biblio », s.d.
- Kaufman E. et Heller K. (sous la dir.), *Deleuze and Guattari*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998.
- Klee P., *Théorie de l'art moderne* (1956), « Folio-Essais », 1998.
- Kuhn T. S., *La structure des révolutions scientifiques* (1961), Flammarion « Champs », 1983.
- Kracauer S., *De Caligari à Hitler* (1947), Lausanne, L'Âge d'homme, 1973.
- Jay M., *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought*, Berkeley, University of California Press, 1993.

Gilles Deleuze. Cinéma et philosophie

- La politique des auteurs. Entretiens avec J. Renoir, R. Rossellini, F. Lang et al.*, préface de S. Daney, Cahiers du cinéma, 2001.
- Laugier S. et Cerisuelo M. (sous la dir.), *Stanley Cavell. Cinéma et philosophie*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.
- Levinas E., *De l'existence à l'existant* (1947), Vrin, 1986.
- Mallet M. L. (sous la dir.), *L'animal autobiographique. Autour de Jacques Derrida*, Galilée, 1999.
- Merleau-Ponty M., *Sens et non-sens* (1966), Gallimard, 1996.
- Metz Ch., *Essais sur la signification au cinéma I* (1968), Klincksieck, 1983.
- Mitry J., *Esthétique et psychologie du cinéma*, Éditions universitaires, 1965.
- Nietzsche F., *Considérations inactuelles II* (1874), Gallimard, « Folio », 1990.
- Pasolini P.-P., *L'expérience hérétique* (1972), Payot, 1976.
- Patton P., *Deleuze and the Political*, London, Routledge, 2002.
- Petrosino S. (sous la dir.), *Il potere delle parole*, Roma, Bulzoni Editore, 2000.
- Pisters P. (sous la dir.), *Micropolitics of Media Culture*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2001.
- Pearson K. A., *Philosophy and the Adventure of the Virtual. Bergson and the Time of Life*, London, Routledge, 2002.
- Prigogine I. et Stengers I., *La nouvelle alliance*, Gallimard, « Folio », 1986.
- Rancière J., *La fable cinématographique*, Le Seuil, 2001.
- Robbe-Grillet A., *Pour un nouveau roman*, Minuit, 1961.
- Rodowick D. N., *Gilles Deleuze's Time Machine*, Durham et London, Duke University Press, 1997.
- Rorty R., *L'espoir au lieu du savoir*, Albin Michel, 1995.
- *Social Hope*, London, Penguin Books, 1999.
- Sartre J.-P., *L'imagination* (1936), PUF, 2000.
- Schefer J.-L., *L'homme ordinaire du cinéma*, Cahiers du cinéma, 1980.
- Tarkovski A., *Le temps scellé*, Cahiers du cinéma, 1989.
- Vertov D., *Articles, journaux, projets*, Cahiers du Cinéma, « 10/18 », 1972.
- Worms F., *Introduction à Matière et mémoire de Bergson*, PUF, 1997.
- Zourabichvili F., *Deleuze. Une philosophie de l'événement*, PUF, 1994.

Imprimé en France
par Vendôme Impressions
Groupe Landais
73, avenue Ronsard, 41100 Vendôme
Mai 2003 — N° 50 177