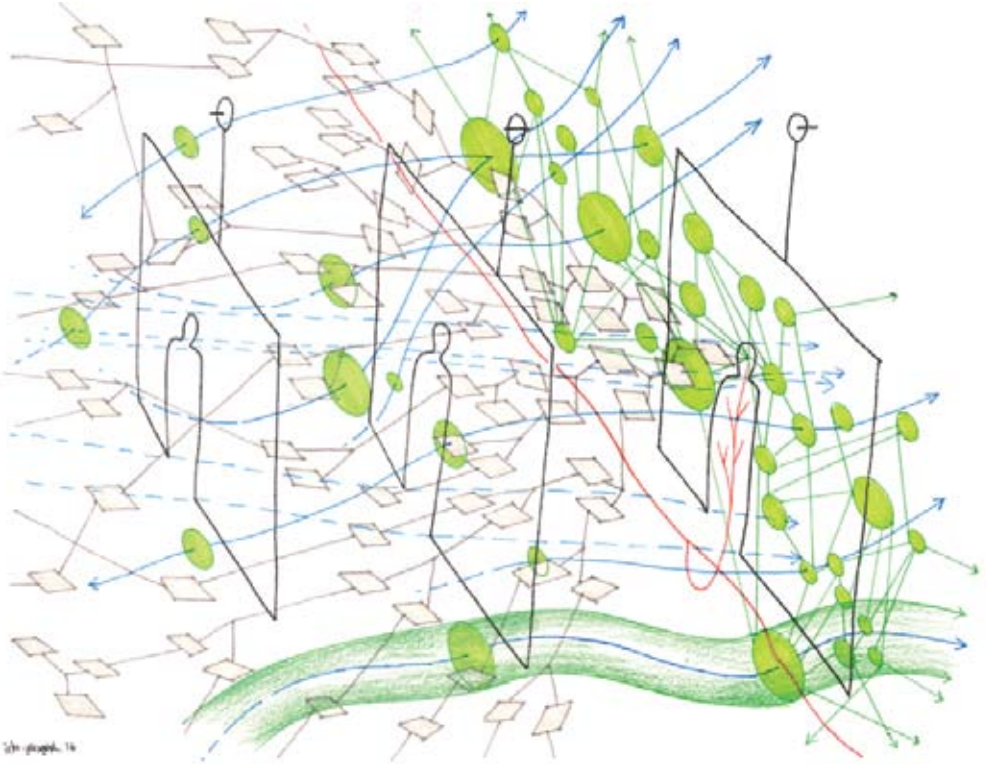


Serge
CARDINAL

Deleuze au cinéma



Deleuze au cinéma

Une introduction
à l'empirisme supérieur de l'image-temps

SERGE CARDINAL

Deleuze au cinéma

Une introduction
à l'empirisme supérieur de l'image-temps



**Presses de
l'Université Laval**

Les Presses de l'Université Laval reçoivent chaque année du Conseil des Arts du Canada et de la Société d'aide au développement des entreprises culturelles du Québec une aide financière pour l'ensemble de leur programme de publication.

Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada par l'entremise de son Programme d'aide au développement de l'industrie de l'édition (PADIÉ) pour nos activités d'édition.

Mise en pages : In Situ inc.

Maquette de couverture : Hélène Saillant

Révision linguistique et correction d'épreuves : Odette Provost

ISBN 978-2-7637-9113-5

PDF : 9782763711133

ePUB : 9782763711492

© Les Presses de l'Université Laval 2010

Tous droits réservés. Imprimé au Canada

Dépôt légal 4^e trimestre 2010

LES PRESSES DE L'UNIVERSITÉ LAVAL

Pavillon Maurice-Pollack, bureau 3103

2305, rue de l'Université

Université Laval, Québec

Canada, G1K 7P4

www.pulaval.com

Pour Audette

Table des matières

Abréviations	XI
Avant-propos.....	XIII
Lectures recommandées.....	XXI
CHAPITRE PREMIER	
CONCEPTUALISATION DE L'IMAGE.....	1
1. Les rapports de l'image et du concept.....	3
2. Le dédoublement du cinéaste et de son œuvre.....	9
La logique d'une pensée : ré-enchaînement des crises et répétition de l'idée	9
Le génie comique de l'auteur : ironie et humour	16
Les fins de la technique.....	18
Les implications de la vie spirituelle.....	20
Faire un concept avec un auteur : joie, admiration, passion	21
D'un auteur au cinéma tout entier.....	24
3. L'interférence entre pratiques	25
Les insuffisances de la détermination technique ou réflexive	26
Les insuffisances de la détermination appliquée	29
Les deux conditions d'une interférence productive : le problème commun, la circulation de caractères non spécifiques	32
4. La répétition créatrice du concept : dégager l'événement de l'image	36
Le concept : un double en vue de l'événement	38
« Les concepts du cinéma », une formule littérale	39
La littéralité de l'image et du concept	41
Concept littéral <i>versus</i> concept réflexif	44
5. La déduction transcendantale.....	51
La rencontre d'une singularité	51
La critique des fausses apparences	52
La recherche des conditions actuelles et virtuelles	53

La détermination réciproque des conditions actuelles et virtuelles	56
La détermination complète de l'image	59
6. La composition des concepts du cinéma.....	61
L'inséparabilité d'un nombre fini de composantes.....	61
Les relations du concept	62
La nature intensive des composantes du concept	63
Lectures recommandées.....	64
CHAPITRE II	
CLASSIFICATION DE L'IMAGE.....	67
1. Une taxinomie de la différence.....	69
Le renversement ironique de la taxinomie classique	70
Classer des principes d'individuation et des modes de répétition	72
2. La méthode de dramatisation	74
Une symptomatologie	75
Une typologie.....	76
Une généalogie.....	80
Une méthode sélective, intempestive, dramatique.....	82
3. Les critères de classification de la symptomatologie	87
Le degré d'intensité des matières.....	87
Les modes de composition des matières	88
Au-delà ou en deçà du sujet et de l'objet, le point de vue créateur.....	91
4. Les critères de classification de la typologie.....	93
Le degré de puissance des forces.....	93
Les facultés affectées	98
Le personnage incarnant l'exercice supérieur d'une faculté.....	101
5. Les critères de classification de la généalogie.....	105
Le problème	105
Une idée.....	107
Mode d'existence, style de vie, manière de vivre.....	109
Lectures recommandées.....	113

CHAPITRE III

CRISTALLISATION DE L'IMAGE.....	115
1. La cristallisation de l'histoire du cinéma	117
Entre l'image-mouvement et l'image-temps :	
capture, dissolution, relance, reprise	117
Mélange de fait et distinction de droit	119
La différence avec soi du cinéma : image-mouvement, image-temps, image-cerveau.....	123
2. L'image-temps : le renversement de l'image-mouvement.....	129
Le schème sensori-moteur et la composition organique des images	130
Que faut-il entendre par « rupture du schème sensori-moteur » ?.....	135
La valeur problématique de la rupture	141
3. Les quatre composantes de la situation optique et sonore pure	143
Des images optiques et sonores pures.....	143
Un espace quelconque	157
Une fonction de voyance	175
Un rapport direct des sens avec le temps, avec la pensée.....	183
4. Les six opérations de cristallisation	186
Scission et dédoublement	187
Échange et réversibilité	191
Répétition et amplification	193
Lectures recommandées.....	198

CHAPITRE IV

FABULATION DE L'IMAGE.....	201
1. La fabulation esthétique : un personnage pour l'image-temps	210
Le personnage comme présence intrinsèque à la sensibilité, à l'imagination, à la mémoire, à la pensée	210
Personnage esthétique et héros du récit.....	214
Le personnage esthétique comme condition de création des images	221
2. Méthode de dramatisation, histoire du cinéma et dramaturgie du personnage	223
Lectures recommandées.....	232

ABRÉVIATIONS

- ACE *L'Anti-Cédipe. Capitalisme et schizophrénie*. Coll. « Critique ». Paris : Minuit, 1972 (avec Félix Guattari).
- B *Le Bergsonisme*. Coll. « Le philosophe ». Paris : Presses universitaires de France, 1966.
- D *Dialogues*. Coll. « Dialogues ». Paris : Flammarion, 1977 (avec Claire Parnet).
- CC *Critique et Clinique*. Coll. « Paradoxe ». Paris : Minuit, 1993.
- DR *Différence et Répétition*. Coll. « Épiméthée ». Paris : Presses universitaires de France, 1968.
- DRF *Deux Régimes de fous. Textes et entretiens, 1975-1995*. Coll. « Paradoxe ». Paris : Minuit, 2003.
- E *L'Épuisé*. Paris : Minuit, 1992.
- F *Foucault*. Coll. « Critique ». Paris : Minuit, 1986.
- FB *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Coll. « La vue, le texte ». Paris : La Différence, 1981.
- ID *L'Île déserte et autres textes. Textes et entretiens, 1953-1974*. Coll. « Paradoxe ». Paris : Minuit, 2002.
- IM *Cinéma 1. L'image-mouvement*. Coll. « Critique ». Paris : Minuit, 1983.
- IT *Cinéma 2. L'image-temps*. Coll. « Critique ». Paris : Minuit, 1985.
- K *Kafka. Pour une littérature mineure*. Coll. « Critique ». Paris : Minuit, 1975 (avec Félix Guattari).
- LS *Logique du sens*. Coll. « Critique ». Paris : Minuit, 1969.
- MP *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*. Coll. « Critique ». Paris : Minuit, 1980 (avec Félix Guattari).
- N *Nietzsche*. Coll. « Philosophes ». Paris : Presses universitaires de France, 1965.
- NP *Nietzsche et la philosophie*. Coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine ». Paris : Presses universitaires de France, 1962.



- PCK *La Philosophie critique de Kant*. Coll. «Le philosophe». Paris: Presses universitaires de France, 1963.
- PP *Pourparlers*. Paris: Minuit, 1990.
- PS *Proust et les signes*. Coll. «Perspectives critiques». Paris: Presses universitaires de France, 1964.
- PSM *Présentation de Sacher-Masoch*. Coll. «Arguments». Paris: Minuit, 1967.
- QPH? *Qu'est-ce que la philosophie?* Coll. «Critique». Paris: Minuit, 1991 (avec Félix Guattari).
- SPE *Spinoza et le problème de l'expression*. Coll. «Arguments». Paris: Minuit, 1968.
- SPP *Spinoza. Philosophie pratique*. Paris: Minuit, 1981.

Avant-propos

Les livres de Gilles Deleuze sur le cinéma occupent une place importante en études cinématographiques. Cette importance se mesure à l'enthousiasme délirant qu'ils déclenchent, aux vocations durables qu'ils inaugurent, au nombre exponentiel de citations mutilées dont ils font l'objet, à la diversité des travaux de recherche qu'ils fondent, qu'ils accompagnent, qu'ils perdent parfois. Ceux et celles qui enseignent la philosophie deleuzienne du cinéma restent étonnés d'entendre encore, plus de vingt-cinq ans après leur parution, les rumeurs qui circulent sur *L'image-mouvement* et *L'image-temps*, rumeurs qui renseignent un peu sur la haine de certains étudiants et professeurs et sur les vaines polémiques qui semblent avoir cours. Mais ils sont aussi agréablement surpris par la présence vive et productive de certains concepts deleuziens dans des travaux qui gagnent efficacité et singularité de les reprendre, de les démonter, de les remonter, de les recréer. Qui a été témoin de la capacité des concepts deleuziens à faire voir des images, et plus encore à former un regard, ne peut que louer la vitalité de cette philosophie, en même temps qu'il peut comprendre la méfiance entretenue à son égard.

De nombreux concepts apparus dans l'un ou l'autre des deux livres font aujourd'hui partie de l'outillage fondamental de beaucoup d'étudiants et de chercheurs, de critiques et d'enseignants; de simples intuitions du philosophe sont devenues avec le temps objets de recherche ou de débat; certaines des thèses défendues par Deleuze ont dorénavant trouvé leur anti-thèse; et sur ces concepts, ces intuitions et ces thèses, il existe une vaste et riche littérature. Bref, la philosophie deleuzienne du cinéma a déjà beaucoup apporté aux études cinématographiques, et il est permis de douter qu'un nouveau commentaire ajoute beaucoup à la connaissance que l'on en a. Évidemment, nous n'adhérons pas complètement à cette vue. Certes, l'influence de Deleuze est indéniable, mais il nous semble que sa philosophie du cinéma n'a pas encore tout donné. Il nous semble qu'une part

importante de cette philosophie a été négligée, part d'autant plus productive pour les études cinématographiques qu'elle repousse toute forme de zélotisme : les concepts deleuziens ont pu donner lieu à des bégaiements stériles ; la méthode à l'origine de ces concepts ne peut produire que de la différence – elle rend impossible toute application ou toute réflexion, ce qui ne veut pas dire qu'elle soit sans efficacité. Ainsi, nous croyons que la méthode de Gilles Deleuze a été négligée, et que l'étude de cette méthode est propre à relancer certaines questions que les études cinématographiques ont le devoir de garder vivantes : En quel sens une image de cinéma est-elle un objet de connaissance ? À quel régime de vérité peut-elle appartenir ? Représentation, expression, mémoration, méditation ? Et en quel sens les formes de symbolisation qu'elle implique sont-elles liées à une évaluation esthétique et éthique ? Ou, pour reprendre ces questions depuis une perspective « pratique » : Que signifie décrire, ou interpréter, une image ? Que cherche-t-on à y voir et à y entendre, et dans quel but ? Que doit-on attendre d'une analyse de film, de l'étude d'un genre, d'une histoire des pratiques spectatorielles ou du dispositif de projection, sur les plans de la connaissance, de l'éthique et de l'esthétique ?

Le présent ouvrage ramène toutes ces questions à deux questions fondamentales : Quand Deleuze rencontre des images de cinéma, quels moyens met-il en œuvre pour conceptualiser ces images, pour en décrire les matières, pour en recouper les conditions ? Et comment la connaissance de cette méthode nous permet-elle de comprendre la logique, la physique et l'éthique qui font de la philosophie deleuzienne du cinéma un système ? L'idéal, ce serait que les réponses données à ces deux questions produisent ces deux effets pratiques : d'une part, rendre la philosophie deleuzienne du cinéma assez ordinaire pour que l'apprenti puisse l'explorer en toute confiance et assez vulnérable pour que l'éclairé puisse la détester en toute connaissance de cause ; d'autre part, permettre à chacun, au moment où il entame des études ou reprend une recherche, de revoir sa méthode de manière à relancer son travail sur des bases solides et taillées à la mesure du défi qu'il se donne. C'est le caractère singulier et systématique de la méthode deleuzienne qui la rend de prime abord difficile pour l'apprenti, immédiatement suspecte aux yeux de l'éclairé, et surtout assez originale pour entraîner chacun d'entre nous dans l'évaluation et la singularisation de son propre savoir-faire.

Notre projet paraîtra à certains de la plus grande perversité : à ceux que la lecture de *L'image-mouvement* et de *L'image-temps* a convaincus que Deleuze n'était qu'une moitié de cinéphile ayant compulsé tous les textes critiques français d'après 1950 sans jamais rien comprendre à la sémiotique de Charles S. Peirce parce que trop occupé à faire disparaître tous les films

cités dans son langage privé ; à ceux pour qui Deleuze est un grand philosophe précisément parce qu'il ne s'enferme pas dans une méthode, parce qu'il s'oppose à cette dernière figure de l'orthodoxie intellectuelle, lui préférant les réseaux de métaphores, le bricolage conceptuel, le montage de visions (en un sens très vaguement romantique). Or, Deleuze n'a jamais cessé de s'adonner à la méthodologie : les études qu'il a consacrées à Nietzsche (NP, 83 à 126), à Kant (PCK, 5 à 17) ou à Bergson (B, 1 à 28), par exemple, comprennent toutes un chapitre portant sur des questions méthodologiques, l'étude de la méthode représentant, dans la compréhension des systèmes nietzschéen, kantien ou bergsonien, une étape aussi importante que la découverte du problème. Dès lors, sera-t-on étonné d'apprendre que, pour trouver des réponses aux problèmes philosophiques auxquels il est destiné, Deleuze lui-même affirme devoir se donner une méthode ? L'empirisme supérieur ou transcendantal, tel est le nom de la méthode deleuzienne (ID, 49 ; NP, 57 ; B, 17 ; DR, 79-80 et 186-187). Ce sont les formes particulières que prend cette méthode dans les études de Deleuze sur le cinéma que nous voulons déterminer : les buts qu'elle veut remplir, les résultats qu'elle cherche à obtenir, les moyens qu'elle prend pour y parvenir, la nature précise des objets qu'elle traite, les présupposés explicites et implicites sur lesquels elle se fonde, la tâche de la philosophie à laquelle elle correspond.

Pour préparer à cette exploration méthodologique, il suffira de rappeler l'un des problèmes auxquels l'empirisme supérieur entend donner une réponse, celui du rapport entre concept et intuition. Pour une grande part de la philosophie de la connaissance, c'est la spontanéité ou l'activité de l'esprit ou de l'entendement qui donne son intelligibilité à ce qui est senti ou reçu passivement par la sensibilité : les catégories, les jugements ou les idées de l'esprit organisent, unifient ou totalisent les intuitions que la sensibilité n'a fait que fournir ; si l'on veut qu'il y ait quelque chose comme une expérience pour un sujet, il faut que certaines structures idéelles et universelles de l'esprit synthétisent en une forme conceptuelle la multiplicité des phénomènes sensibles. De Platon à Kant, la part agissante de l'esprit, le domaine idéal auquel elle peut aspirer ou appartenir, les moyens d'unification qu'elle peut mettre en œuvre vont changer, mais un même hylémorphisme va présider à la constitution de l'expérience. Mais chez Kant déjà, et plus encore chez certains acteurs du néo-kantisme ou de la phénoménologie, on trouve des tentatives d'échapper à cet hylémorphisme. Si chez Kant, par exemple, toutes les intuitions (ou les représentations d'objets) sont rapportées à l'unité synthétique de l'aperception et sont ainsi inscrites sous les catégories de l'entendement, il n'en demeure pas moins que les phénomènes sont donnés dans un espace et un temps antérieurs à tout jugement discursif, à tout concept réfléchi, à toute subsumption sous

une catégorie ; mais c'est précisément cette antériorité qui explique en partie pourquoi ce rapport entre intuition et concept pose problème : qu'est-ce qui, en dépit de leur nature radicalement différente, permet aux intuitions de se rassembler sous un concept ou à un concept de s'appliquer à des intuitions ? On connaît la réponse de Kant : c'est l'imagination productive qui va donner aux intuitions l'unité leur permettant de se réfléchir sous les catégories ; en leur donnant leur unité spatio-temporelle, l'imagination engendre du coup la conformité des intuitions aux catégories. Ce qui n'est pas sans réinjecter une dose d'hylémorphisme dans le processus de symbolisation : les intuitions ne nous sont données que dans la mesure où l'imagination les ordonne *a priori* aux catégories de l'entendement...

C'est cette non-productivité de la sensibilité, son manque d'intelligibilité propre, et cette structure duelle entre les intuitions données et les structures rationnelles des concepts purs, que l'empirisme supérieur veut surmonter : ne plus fonder l'esthétique sur ce qui peut être représenté dans le sensible ou sur ce qui peut être moulé par une catégorie de l'entendement, mais remonter jusqu'à la genèse du sensible, déterminer les conditions de la réceptivité même, découvrir l'intelligibilité de la sensibilité ou la logique des sensations, de sorte que la différence entre concept et intuition n'est plus une différence de nature, mais une différence de degré. En d'autres termes, rationaliser les intuitions elles-mêmes ; si bien que la différence entre concept et intuition n'est plus qu'une différence entre différents modes de synthèse. Comme d'autres méthodes philosophiques avant et après elle, la méthode deleuzienne pose deux questions au kantisme. Première question : si Kant pense le rapport de l'intuition et du concept dans le cadre d'une théorie de la connaissance, et plus précisément de la connaissance scientifique, n'est-il pas forcé de tailler les phénomènes, la sensibilité, l'imagination, les catégories et la logique du jugement conformément aux conditions légitimes d'exercice de la connaissance scientifique, et du coup de les tronquer, son entreprise pouvant par ailleurs laisser entendre qu'il fondait ainsi aussi toute expérience possible ? Deuxième question : est-ce que cette connaissance scientifique est la seule forme de symbolisation véritable ou la seule manière de donner consistance et sens au chaos des impressions et des idées (QPH?, 189-190) ? Si Kant n'a cherché qu'à fonder la légalité de la connaissance scientifique, et si cette connaissance n'est pas notre seul rapport symbolique au monde, alors la philosophie deleuzienne découvre l'une de ses tâches les plus hautes : non pas faire la virtuose promotion du sensualisme, mais décrire l'activité de synthèse de la sensibilité et de l'imagination propre au domaine de l'art, par exemple, tout en décrivant la logique non scientifique qui s'y découvre. Pour Deleuze, il ne s'agit évidemment pas de retrouver, libérées de la connaissance scientifique, la sensibilité et l'imagination comme des facultés

innées ou disponibles, avec leurs principes et leurs moyens invariables, mais de problématiser ces facultés esthétiques, en cherchant à voir, dans tel ou tel domaine de l'expérience humaine, quelle logique particulière elles constituent et quel sens singulier elles produisent. Aussi évite-t-il de faire de ces deux facultés des accès privilégiés à l'être, encore moins des répliques de l'entendement ou de la raison. De même, il ne s'agit pas pour lui de nier l'existence de structures idéelles de l'esprit, mais d'en redessiner la nature et les fonctions : en gagnant une capacité de synthèse propre, la sensibilité et l'imagination ne s'emparent pas du sens ; c'est maintenant chacune des facultés (sensibilité, imagination, mémoire, pensée, etc.) qui, en conquérant dans tel ou tel domaine d'expérience ses conditions transcendantes d'exercice, le produit, le répète en le différenciant.

L'un des buts de l'empirisme supérieur est donc de dégager les conditions d'intelligibilité esthétique, ce qui d'une part explique la grande place occupée par les matériaux artistiques dans la philosophie de Deleuze, et d'autre part n'est pas sans conséquences sur l'analyse, l'interprétation ou la théorie de l'image. Car s'il existe une intelligibilité de la sensibilité et de l'imagination, comment penser l'image ? Si les configurations esthétiques n'ont plus, pour gagner un sens, à s'ordonner sous les catégories de la connaissance scientifique, quoi faire de la théorie du cinéma ? Comment ré-enchaîner avec la logique des sensations ? Et pour atteindre à quoi ? Par quel chemin et suivant quelles étapes ? Ces questions ne font qu'indiquer quelques-uns des grands axes de la méthode de Deleuze, méthode que nous mettrons quatre chapitres à cartographier. Et déterminant cette méthode, on découvrira qu'elle a non seulement une valeur cognitive, mais aussi une valeur éthique : il paraît d'autant plus urgent d'explorer grâce à elle l'intelligibilité du sensible que cette exploration est l'une des réponses possibles à un autre problème, celui qui, selon Deleuze, définit notre époque : la croyance en ce monde-ci.

Chapitre premier : Conceptualisation de l'image. « 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 ». Par cette formule qui clôt *L'image-temps*, Gilles Deleuze en appelle à un nouveau rapport de la théorie avec le cinéma, à un nouvel exercice de conceptualisation de l'image. Il s'agit dans le premier chapitre d'expliquer en quoi consiste cet exercice. Nous en déterminons d'abord le but particulier : faire le concept d'une image, c'est en dégager l'événement. Qu'est-ce que cela signifie ? Et dans quel rapport à l'objet ce but engage-t-il le philosophe ? Un concept dégage l'événement d'une image quand il dégage de ses formes, de ses parties et de ses qualités, bref de ses éléments actuels, ce qui produit cette actualité, mais peut-être autre chose encore, encore à venir. Si bien que le philosophe ne décrit pas une image sans la transformer. Mais la valeur conceptuelle de

cette transformation exige un fondement, que nous trouvons dans le principe de littéralité si cher à Deleuze : s'il faut une connaissance des conditions de genèse et de transformation des images, c'est qu'il faut trouver une réponse adéquate au problème de la croyance en ce monde-ci ; si le concept devient une fonction transformationnelle, c'est que nos conditions historiques rendent inefficace toute encyclopédie du monde et demandent à la pensée de s'engager en faveur du nouveau, engagement inséparable de la redéfinition de ce qui peut tenir lieu de nouveau et de ce qu'on doit en attendre. Reste encore à découvrir les moyens d'atteindre ce but. Deux procédés retiennent l'attention. Le premier, c'est celui par lequel Deleuze construit le système d'un cinéaste comme une répétition de crises renvoyant toutes à un problème qui rejoue le cinéma tout entier. Le second, c'est celui par lequel Deleuze s'engage dans une pratique interdisciplinaire singulière, une pratique capable d'échapper à l'application ou à la réflexion, pour produire une interférence entre la philosophie, les sciences et le cinéma. Par ailleurs, la conceptualisation doit s'effectuer dans le respect d'un certain nombre d'étapes : nécessaire rencontre avec des seuils de mutation cinématographiques, critique des fausses apparences qui recouvrent ces mutations, recherche des conditions actuelles et virtuelles des mutations, détermination réciproque de ces conditions, détermination complète de l'image ; ce sont là les étapes d'une déduction transcendantale. Enfin, un concept ne peut dégager l'événement d'une image que s'il constitue lui-même un agencement ouvert de traits intensifs ; nous définissons ce type d'agencement en montrant, concrètement, comment le concept assure, par ses relations et sa consistance propres, le devenir de l'image.

Chapitre II : Classification de l'image. Par quels moyens pratiques créer de tels concepts ? Quelle sémiotique faut-il pratiquer pour atteindre à une telle conceptualisation de l'image ? Le deuxième chapitre définit ce que Deleuze entend par « taxinomie des images et des signes », et détermine les critères de classification auxquels il s'en remet. Nous découvrons d'abord que Deleuze ne classe pas des images constituées, mais des principes de constitution ou d'individuation des images. Nous découvrons ensuite que, pour classer ainsi des différences individuanes, Deleuze doit se donner de tout autres critères que ceux de la taxinomie classique : il ne peut s'en tenir à la forme des éléments, à leur quantité, à la manière dont ils se distribuent, à la grandeur relative de chacun, car ce sont précisément ces caractères formels qu'il s'agit pour lui d'expliquer. Nous découvrons encore que cette taxinomie repose sur une méthode aussi étonnante que rigoureuse : une méthode dite de dramatisation parce qu'elle consiste à monter un théâtre où la constitution de l'image va se répéter, c'est-à-dire se rejouer, s'expérimenter. Deleuze va recharger les dynamismes spatio-temporels qui ont créé les espaces et les temps de l'image, il va redéployer les forces et les rapports

de forces qui l'ont portée à telle ou telle puissance, il va rejouer les opérations qui ont présidé à la composition des forces et des matériaux, il va réinscrire dans l'image les sujets qui ont déclenché cette composition, il va remonter à l'idée qui s'y est actualisée. Nous découvrons enfin que cette méthode de dramatisation comprend trois moments ayant chacun son mode de description, son type de mise en scène, sa fonction d'intégration : une symptomatologie, qui trouve le sens d'une image dans les degrés d'intensité de sa matière et dans ses modes de composition ; une typologie, qui juge de la valeur d'une image à sa puissance de métamorphose et à sa capacité de porter chaque faculté à son exercice supérieur ; une généalogie qui, en remontant jusqu'à l'idée problématique et au mode d'existence exprimés par une image, trouve la raison de son sens et de sa valeur. C'est au moyen de cette méthode et de ces critères que Deleuze classe en vue de l'événement. C'est par cette dramatisation de l'image que se rassemblent et s'ordonnent les éléments de sa contre-effectuation conceptuelle.

Chapitre III : Cristallisation de l'image. Les deux premiers chapitres présentent l'essentiel de la méthode deleuzienne, présentation qui s'accompagne d'une découverte de la logique propre à la philosophie du cinéma de Deleuze. Dans le troisième chapitre, nous mettons à l'épreuve cette connaissance méthodologique en lui demandant de nous révéler les propriétés et les lois de cette nouvelle physique que constitue l'image-temps : les propriétés de la situation optique et sonore pure et les lois qui gouvernent les opérations de cristallisation de la description, de la narration et du récit. Nous partons donc à la recherche des composantes du concept de situation optique et sonore pure : nous faisons le compte des composantes, nous suivons la variation de chacune, nous en arpentons les zones de présupposition réciproque, nous indiquons leurs relations avec d'autres concepts. C'est la méthode de dramatisation qui nous permet de procéder à cette composition du concept : en étant attentif à la matière et à la composition de la matière, nous découvrons ce qu'est une image optique et sonore pure et ce qu'est un espace quelconque ; en étant attentif à la puissance de cette image, à la faculté qu'elle provoque et au personnage qui la subit, nous découvrons ce qu'est une fonction de voyance ; en étant attentif à l'idée problématique et au mode d'existence qu'exprime la situation optique et sonore pure, nous découvrons ce qu'est le rapport direct de la perception à la pensée et au temps. Notre exposé de la méthode deleuzienne nous a aussi appris qu'un concept trouve son sens dans un problème ; le schème sensori-moteur et sa rupture représentent ce problème dont la situation optique et sonore pure développe toutes les conséquences. Mais, nous montrant en quoi et comment l'image-temps est inséparable de l'image-mouvement, l'exploration de la physique n'est pas sans nous ramener à des questions méthodologiques : à la méthode de dramatisation nous

devons maintenant ajouter une dimension « historique », car ce que nous montre cette exploration de la physique, c'est que les six opérations de cristallisation, dont relèvent toutes les dimensions de l'image-temps, sont aussi les opérations par lesquelles l'histoire deleuzienne du cinéma se structure en une géologie des tendances.

Chapitre IV: Fabulation de l'image. L'étude des aspects méthodologiques de *L'image-temps* nous aura appris que le personnage, à titre de figure esthétique, participe à la création des images et à leur composition. Ce dernier chapitre veut donc montrer comment la méthode de dramatisation se complète d'une dramaturgie du personnage. Répertoriant les personnages esthétiques essentiels à l'image-temps, nous en dégageons les traits efficaces et montrons leur rôle exact dans la création d'une image optique pure, d'une nappe de passé, d'une pointe de présent, etc. Cette dramaturgie vient aussi compléter la part historique de la dramatisation : l'apparition d'un trait personnalistique peut signaler une mutation entre deux régimes de l'image ; par conséquent, l'histoire naturelle du cinéma, celle qui en étudie les mutations, doit passer par l'étude des personnages esthétiques, par l'étude de leurs mutations suivant différents plans de composition : image-mouvement, image-temps, image-cerveau. Cette dramaturgie nous permet enfin de découvrir l'éthique propre au régime cristallin des images.

Chaque chapitre se complète d'une liste de textes, dont nous recommandons fortement la lecture à qui voudra remonter aux sources de notre travail, et surtout à qui voudrait le poursuivre suivant une pente plus large et plus profonde. Tous ces textes ont servi à l'écriture du présent ouvrage, et certains d'entre eux ont joué un très grand rôle dans notre propre apprentissage de la philosophie deleuzienne du cinéma : on ne saurait calculer notre dette. Le lecteur sera peut-être d'autant plus étonné de ne pas trouver de renvois à quelques-uns de ces textes, notamment à certains commentaires ; la raison en est simple : nous avons pensé que les citations et les références trop précises risquaient de tronquer la logique interne de ces textes qui n'atteignent à leur pleine efficacité que dans la mesure où l'on en accompagne le rythme argumentatif jusque dans ses moindres inflexions. On ne peut donc que réitérer notre invitation à les lire de manière attentive, à les pratiquer.

L'ouvrage proposé ici s'est élaboré au fil des séminaires que nous avons animés entre 2002 et 2008. Y prenaient part des étudiants de second et de troisième cycles inscrits à un programme de cinéma ou d'histoire de l'art à l'Université de Montréal ou à l'Université d'Aix-Marseille-1. C'est en recueillant leurs questions et leurs commentaires, en vérifiant auprès d'eux l'efficacité de nos éclaircissements, que nous avons établi la version définitive de notre texte : c'est dire combien nous leur devons. Nous tenons aussi

à remercier les membres du jury du Conseil de recherche en sciences humaines du Canada, qui ont généreusement soutenu notre projet. Nous voulons enfin remercier notre collègue Silvestra Mariniello, qui a encouragé la publication de ce livre, et M. André Baril, qui en a assuré l'édition.

LECTURES RECOMMANDÉES

Sur L'image-mouvement et L'image-temps

Bogue, Ronald. *Deleuze on Cinema*. New York : Routledge, 2003.

Flaxman, Gregory (direction). *The Brain Is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2000.

Marrati, Paola. *Gilles Deleuze, cinéma et philosophie*. Coll. « Philosophies ». Paris : Presses universitaires de France, 2003.

Rodowick, D. N. *Gilles Deleuze's Time Machine*. Coll. « Post-Contemporary Interventions ». Durham : Duke University Press, 1997.

Sur l'empirisme supérieur

Deleuze, Gilles. « L'intuition comme méthode ». Chap. in *Le Bergsonisme*. Coll. « Le philosophe ». Paris : Presses universitaires de France (1966), p. 1-28.

Deleuze, Gilles. *Différence et Répétition*. Coll. « Épiméthée ». Paris : Presses universitaires de France, 1968.

Bryant, Levi R. *Difference and Givenness: Deleuze's Transcendental Empiricism and the Ontology of Immanence*. Coll. « Topics in Historical Philosophy ». Evanston : Northwestern University Press, 2008.

Zourabichvili, François. « Empirisme transcendantal », dans *Le Vocabulaire de Gilles Deleuze*. Coll. « Vocabulaire de... ». Paris : Ellipse (2003), p. 33-36.

Sur l'empirisme supérieur du cinéma

Zubunyan, Dork. *Gilles Deleuze. Voir, parler, penser au risque du cinéma*. Coll. « L'œil vivant ». Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2006.

Chapitre premier

CONCEPTUALISATION DE L'IMAGE

Un homme maigre et livide a prononcé la formule qui affole tout le monde.

«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» (IT, 366). C'est sur cette formule que Gilles Deleuze termine *L'image-temps*. Mais il n'achève pas l'ouvrage sans en faire bégayer le finale ; la formule ne clôt qu'à condition de déplacer la clôture : une « théorie du cinéma n'est pas sur le cinéma, mais sur les concepts que le cinéma suscite », une « théorie du cinéma ne porte pas sur le cinéma, mais sur les concepts du cinéma, qui ne sont pas moins pratiques, effectifs ou existants que le cinéma même », « aucune détermination technique, ni appliquée (psychanalyse, linguistique), ni réflexive, ne suffit à constituer les concepts du cinéma même » (IT, 365-366). À force de répétitions voilà que se forme une énonciation performative : lancer un appel. À force de déplacements, la formule rebondit chez le lecteur et attend une réponse : à lui maintenant de se la répéter, cette formule, comme pour se donner du courage avant de tout reprendre depuis le début.

Par cette formule Deleuze en appelle à un nouveau rapport de la théorie avec le cinéma. La nouveauté de ce rapport ne tient pas à une refonte radicale des études cinématographiques, mais à de légers décalages, à de petites différences propres à nous entraîner dans le mouvement d'une reprise suivant une nouvelle perspective. Le philosophe, comme bien souvent, use d'une stratégie comique : il rappelle simplement quelques précautions méthodologiques à l'intention des apprentis qui l'ont suivi jusqu'au bout, mais qui, adoptant bien sagement cette attitude de prudence qu'on leur recommande, se trouveront bientôt dangereusement entraînés dans un

mouvement aberrant. Toutes les répétitions de la formule apparaissent pourtant à l'apprenti comme de simples règles de l'art à méditer : la théorie n'est pas un ensemble de fonctions, de notions ou de concepts donnés d'avance (fonctions linguistiques, notions psychanalytiques, concepts philosophiques) qu'il suffirait d'appliquer au cinéma, à un film, à une image ; la théorie est quelque chose qui se fait, et les concepts philosophiques surgissent comme des événements, dans la rencontre de la philosophie avec tel cinéma, tel film, telle image ; à condition que le philosophe abandonne la position réflexive du législateur des autres pratiques de la pensée, profitant au contraire des interférences avec elles pour renouveler ses problématisations ou dessiller ses yeux ; à condition de reconnaître à la pratique des images et des signes, et aux grands auteurs de cinéma, une activité de pensée, certes différente de celle des philosophes, mais tout aussi valable. Ces précautions ont aujourd'hui un air d'évidence et de banalité, peut-être ! Mais n'est-ce pas la nature même de la différence, grande ou petite, de cacher ses mouvements de renversement sous les apparences d'une répétition statique ?

Cet appel à un nouveau rapport de la théorie avec le cinéma, Deleuze lui donne un espace et un temps ; il lui donne une scène et l'inscrit dans un drame. L'apprenti philosophe peut y reconnaître son milieu. Deleuze rappelle d'abord que notre époque intellectuelle met en doute l'utilité des livres théoriques sur le cinéma, attitude qui tient à une méprise : on se méprend sur la nature du concept et sur son rapport aux images ou au cinéma. Plus précisément, c'est parce qu'on se méprend sur la nature du concept et sur son rapport aux images qu'on exige de la théorie une utilité pratique qu'elle n'aura jamais vraiment, ou qu'elle ne pourra revendiquer qu'en abandonnant son efficacité propre. On aime à croire que la théorie est un ensemble de concepts qui préexistent tout faits « dans un ciel préfabriqué » avant de venir s'appliquer aux films (IT, 365). Las ! c'est alors tel ou tel film qui devient utile à la vérification d'une théorie, laquelle annexe ainsi un nouveau domaine d'application : le film devient représentation collective pour la sociologie ou représentation fantasmatique pour la psychanalyse. Avec pour conséquence qu'une fois vérifiée ou étendue à ce nouveau domaine la théorie retrouve une fâcheuse utilité en s'immisçant dans la pratique du cinéma ; elle doit maintenant servir aux cinéastes ; elle se fait principe de composition des images ou règle d'articulation du récit : les manuels d'écriture du scénario en viennent tous à proposer une psychanalyse du spectateur ; les stratégies commerciales reposent toutes sur une sémiologie de l'image (QPH?, 15). Notre époque intellectuelle méprise une théorie qu'elle s'est chargée de rendre inefficace, quand elle ne lui a pas donné le pouvoir de mépriser la singularité de l'image. Cette formule, « les concepts du cinéma », engage à un nouvel exercice de conceptualisation,

moyen d'arracher la théorie du cinéma à la basse utilité qu'on lui consent ; car il faut, n'est-ce pas, lui redonner sa plus haute efficacité.

1. LES RAPPORTS DE L'IMAGE ET DU CONCEPT

Pour Deleuze, une « théorie *du* cinéma, ce n'est pas une théorie "sur" le cinéma, mais *sur les concepts* que le cinéma *suscite* » (IT, 365 – nous soulignons). Notre premier chapitre veut éclairer certains aspects singuliers de ce rapport entre le cinéma, les concepts et la théorie. Une théorie du cinéma ne porte pas sur le cinéma ; elle ne porte pas directement sur lui, « mais sur les concepts que le cinéma suscite ». En quoi consiste cette petite différence ? Qu'une théorie ne porte pas sur le cinéma, cela signifie d'abord qu'elle n'a pas pour but de réguler la fabrication technique de l'image, ni de proposer des principes de composition, ni d'imposer un style adapté au goût ou à la sensibilité de notre époque. Sur ces matières et sur d'autres du même genre, les cinéastes savent très bien réfléchir tout seuls. Qu'une théorie ne porte pas sur le cinéma, cela signifie ensuite que la théorie n'a pas pour but d'interpréter les films, d'en chercher le sens autre part qu'en eux, dans un concept ou une procédure intellectuelle dont les films ne seraient que l'expression allégorique et auxquels la théorie aurait un accès privilégié. Que la théorie du cinéma ne porte pas sur le cinéma, cela signifie encore que « le » cinéma n'existe pas, que la théorie n'a pas pour objectif d'en constituer ou d'en reconstituer l'unité essentielle. Enfin, qu'une théorie du cinéma ne porte pas sur le cinéma, cela signifie que la théorie ne se présente pas définitivement constituée au-devant d'un film, avec ses concepts tout faits, avec sa méthode définitive, avec ses problèmes propres, indépassables, et leurs éternelles réponses, simplement à la recherche d'un exemple ou d'une épreuve.

Si une théorie du cinéma ne porte pas sur le cinéma, elle ne porte pas davantage sur des concepts que présenterait le cinéma, mais sur les concepts « que le cinéma suscite ». Qu'est-ce à dire ? Que le cinéma ne contient pas, pas même sous une forme allusive ou incomplète, des concepts qu'il suffirait simplement de découvrir ou de reconnaître. Ce ne sont pas toujours les maladresses de l'écriture ni les précipitations de la pensée qui donnent la désagréable impression que tel film fait de la narratologie, que tel autre défend le point de vue pragmatique, que tel autre encore philosophe comme Hegel – il s'agit quelquefois de l'inévitable distorsion provoquée par une pratique réflexive ou appliquée de la théorie. Les « concepts du cinéma ne sont pas donnés dans le cinéma » : le cinéma ne crée pas des concepts ; il n'est pas une pratique conceptuelle, mais une « nouvelle pratique des images et des signes » (IT, 366). Ce qui est donné dans le cinéma, ce ne sont pas des concepts, mais des images et des signes – et il n'y a que

les mauvais films pour soumettre leurs images à l'illustration d'un « concept », comme dans l'attente du sémiologue qui les anoblira de son analyse. Mais si le cinéma n'a pas de concepts, s'il n'en crée pas davantage, ses images et ses signes en suscitent : ses images font naître des concepts, ses signes en provoquent de manière nécessaire la création. Ses images et ses signes sont les causes ou les occasions déterminantes des concepts. Les concepts du cinéma ne sont pas donnés dans le cinéma ni créés par lui. « Et pourtant ce sont les concepts du cinéma », parce qu'il en est la cause déterminante.

Mais comment le cinéma peut-il susciter des concepts ? Et comment peut-il susciter des concepts qui ne vaudront que pour lui ? Le cinéma suscite des concepts parce qu'il pose des problèmes, et des concepts du cinéma parce qu'il pose des problèmes cinématographiques ! Un film pose un problème de cinéma à la première condition de montrer, de dire ou d'énoncer quelque chose de nouveau (DRF, 200), ce qui se produit quand l'unité, l'homogénéité et l'identité des êtres et des choses sont fracturées par la mise en relation de plans, de dimensions ou de perspectives hétérogènes, par un nouveau découpage et un nouveau recoupement. Un film pose un problème de cinéma à la seconde condition de faire surgir non seulement quelque chose de nouveau, mais du nouveau qui se met à exister par soi-même (DRF, 200) : il faut que le composé d'images tienne tout seul, par la seule possibilité cinématographique, laquelle ne se réduit pas à la possibilité physique ou mentale du spectateur ; si le composé d'images comprend le corps et les cognitions du spectateur, ce n'est pas sans les soumettre à des imperfections physiques, à des anomalies organiques, du point de vue des perceptions et des affections vécues (QPH?, 155). Par conséquent, un film pose un problème de cinéma à la troisième condition que l'existence nouvelle qu'il invente sache imposer la violence de ce qui échappe à la reconnaissance : des descriptions « qui imposent au spectateur tel usage de ses yeux et de ses oreilles » (DRF, 200) ; et des modes de narration et de subjectivation qui imposent telle expérimentation du temps, de l'histoire, de la pensée, etc. Le cinéma pose donc un problème quand il invente du visible et de l'audible, de l'imaginable, du mémorable et du pensable, quand il porte nos facultés à leur limite et vers un nouvel exercice. Pour Deleuze, une véritable image de cinéma n'est pas une association de représentations sensibles données, mais une construction du sensible, du mémorable, du pensable, et cette construction est nécessairement problématique : les problèmes de cinéma ne sont pas des *data* de la connaissance. Ce sont de tels problèmes cinématographiques que des développements philosophiques vont chercher à conceptualiser. Qu'est-ce que le cinéma va nous révéler de l'espace et du temps, par exemple, que les autres arts ne nous révèlent pas ?

Ce sont de telles fins esthétiques « qui constituent les concepts du cinéma » (PP, 83).

Voyons un premier exemple. Qu'est-ce que l'expressionnisme et l'abstraction lyrique ont révélé de l'espace qui a pu mener le philosophe à une re-conceptualisation du choix moral? Réponse: tous deux, par des sortes d'opérations de recouplement, ont problématisé l'espace physique en le révélant pourvu d'une dimension affective et d'une dimension spirituelle. L'espace expressionniste est affectif en ce qu'il fait des ténèbres et de la lumière deux puissances qui s'opposent et qui, s'opposant, donnent à l'espace des valeurs intensives: une forte profondeur, une perspective accusée et déformée, capables de dissoudre les contours ou l'individualité des choses et de potentialiser l'espace en le portant jusqu'à l'illimité (IM, 157). L'espace de l'abstraction lyrique est tout aussi affectif, qui fait du blanc une puissance de saturation du plan, si bien que ce dernier va se scinder en autant de niveaux intensifs qu'il y aura de rayons lumineux, de personnes et d'objets pour le pénétrer ou le stratifier (IM, 133-134). Ces deux espaces sont spirituels en ce que le rapport entre les puissances des ténèbres et celles de la lumière, ou entre l'ombre et le blanc, ne coïncide pas avec les connexions réelles qui déterminent la configuration physique d'un état de choses, ou avec la position des personnages sur une scène, mais correspond à des conjonctions virtuelles qui s'adressent directement à l'esprit: la projection d'une ombre, qui menace un corps en tombant sur lui, n'est pas mesurable physiquement, mais seulement pensable par l'esprit (IM, 158).

Cette problématisation cinématographique apprend deux choses au philosophe. D'une part, le choix moral comprend une dimension affective: il s'agit moins d'une lutte entre les valeurs idéales du Bien et du Mal que d'une lutte entre les distinctions de la lumière et la dissolution des ténèbres; il s'agit moins d'un choix entre des valeurs données qu'entre des points de vue d'évaluation, entre la terrifiante justice tonale du blanc ou les degrés indiscernables de l'ombre (IM, 160). D'autre part, le choix moral comprend un espace mental: les oppositions et les alternances affectives construisent un espace; la lutte et l'alternative morales sont des drames spatiaux, l'esprit se débat dans un espace; plus encore, le choix moral est en soi un espace de distribution et de sélection des affects et des modes d'existence que ces affects rendent possibles. Le cinéma expressionniste et le cinéma d'abstraction lyrique présentent les drames spatio-temporels de la lumière, des ténèbres, du blanc et de l'ombre; la philosophie en tire toutes les conséquences pour son propre compte: re-conceptualisation du choix moral suivant les dimensions affective et spatiale. Ce n'est pas que les oppositions entre les ténèbres et la lumière, ni les alternances entre les conjonctions virtuelles de l'ombre et les connexions réelles des corps,

recomposent le concept de choix moral ; mais ces oppositions plastiques et ces alternances modales font voir que la lutte et l'alternative morales comprennent des dimensions affective et spatiale. La lumière et l'ombre ne sont pas les composantes du concept, mais leur classification en prépare l'extraction : de leur opposition, on a extrait les composantes de l'affect et de l'espace, qui vont redéfinir la morale. Le choix moral est ainsi devenu affaire d'espace filmique, un espace affectif et spirituel (IM, 165). En cela, c'est un concept qui ne vaut que pour le cinéma ; c'est une morale cinématographique, entièrement définie comme un plan, un plan intensif à raccordements spirituels (ce qui ne l'empêche pas de redessiner concrètement nos vies) ; plus encore, c'est une morale expressionniste ou lyrique (le théâtre, et le théâtre shakespearien, susciterait un tout autre concept). Mais ce concept est pleinement et entièrement un concept philosophique parce que ses composantes sont différentes des données de l'image qui l'ont suscité : les caractères plastiques de l'image sont devenus des variations idéelles d'affect et d'espace – en quoi consistent les étapes de cette extraction et ce qui est extrait sous forme de composantes idéelles, nous le verrons plus loin.

Voyons un deuxième exemple qui prolonge le premier : le rôle joué par le cinéma de Dreyer, de Bresson et de Rohmer dans la conceptualisation de la croyance (IT, 230 à 232). Deleuze nous explique que, de Pascal à Kierkegaard, le problème n'a jamais été de choisir entre une chose et une autre, entre l'existence de Dieu ou la non-existence de Dieu, mais de choisir entre le mode d'existence de celui qui croit en Dieu et le mode d'existence de celui qui n'y croit pas. Or, même celui qui croit peut n'avoir pas choisi de croire, et considérer l'existence de Dieu comme un théorème. De même, celui qui ne croit pas en Dieu peut n'avoir pas choisi de ne pas croire, et être simplement resté incertain. Bref, le problème de la croyance se pose plus profondément entre le choix et le non-choix : seul celui qui choisit peut croire ; la connaissance ne suffit pas à garantir la croyance. Plus encore, la croyance n'est rien qu'un choix, mais le plus haut : le choix du mode d'existence où l'on choisit et réitère son choix ; la croyance, c'est la conscience de choisir.

Ce que le cinéma de Dreyer, de Bresson et de Rohmer apporte à cette conceptualisation, c'est que le mode d'existence choisi ne redonne pas Dieu comme garant du lien unissant le monde et le moi, mais fait de la croyance elle-même la seule garantie du lien : « c'est la forme-cinéma, selon ces auteurs, qui est apte à nous révéler cette plus haute détermination de la pensée, le choix, ce point plus profond que tout lien avec le monde » (IT, 232). Ce n'est plus la foi en Dieu qui redonne le monde et le moi, mais c'est la croyance elle-même qui est notre seul lien : on ne croit plus à un outre-monde qui assurerait la vérité et la réalité du nôtre ; on choisit de

croire en ce monde-ci. Par sa capacité d'envelopper les mouvements du monde dans ses propres mouvements, par sa capacité de le monter, de le démonter et de le remonter, le cinéma est une telle croyance, qui « filme, non pas le monde, mais la croyance à ce monde, notre seul lien » (IT, 223).

La croyance est devenue littéralement cinématographique en ce que ce lien qu'elle est devenue se découvre, trouve sa forme, dans une mutation du cinéma, dans un nouveau rapport de l'image de cinéma avec le monde et le sujet. Mais la croyance ne devient cinématographique que par l'effort de conceptualisation du philosophe : Deleuze doit extraire de l'image plane et coupée du monde de Dreyer, de l'image fragmentée et déconnectée de Bresson, de l'image miniaturisée de Rohmer (IT, 232), la notion de dehors comme dimension plus profonde que l'intériorité psychologique et plus lointaine que le monde extérieur ; de la fermeture de l'image sur elle-même, par aplatissement, fragmentation ou miniaturisation, il doit extraire une composante idéelle, le dehors, qui permet de re-conceptualiser la croyance suivant la logique d'une « insondable décision » (IT, 230). La croyance, ce sera désormais une décision qui prend appui sur un dehors insondable échappant à la chaîne des images (qui scénarise une prise de conscience) et à l'enchaînement des images (qui fabrique une logique rationnelle des faits) : dans *Le rideau cramoisi*, d'Alexandre Astruc, « qu'est-ce qui s'est passé pour que la jeune fille se donne, et que n'explique même pas la maladie de cœur dont elle meurt ? Il y a une décision dont tout dépend, plus profonde que toutes les explications qu'on peut en donner » (IT, 227). La croyance va surgir de « l'*interstice* entre images » (IT, 234), de la diversité, de la difformité et de l'altérité d'un discours indirect libre (IT, 239), d'une impuissance à penser le monde et à agir sur lui ou pour lui (IT, 221). Croyance cinématographique, parce qu'une mutation du cinéma la fonde ; mais croyance dont seule la philosophie peut fabriquer le concept, en extrayant des images une série de composantes idéelles (automate spirituel, choix, dehors, etc.), composantes qui ont certes une longue histoire philosophique (Spinoza, Pascal, Blanchot), mais qui sont aussi redéfinies par le cinéma. En cela, le cinéma fait partie de l'histoire de la pensée (IM, 8), et il donne à la philosophie l'occasion de reprendre un problème et un concept par ses moyens propres.

C'est dire que le philosophe rencontre dans un film non pas un produit, mais une production, une autre activité pensante. Cette petite différence a de grandes conséquences méthodologiques. Le philosophe rencontre les images, les compositions d'images par lesquelles le cinéma pense et pose des problèmes. Il n'applique pas des concepts tout faits à un objet filmique ; il les crée dans la rencontre de telle ou telle pensée cinématographique. La philosophie ne retrouve pas l'objet de son concept dans un



film ; elle rencontre un problème, posé de manière singulière par une pensée différente, et exigeant une réponse conceptuelle. Des concepts du cinéma, ce sont des concepts fabriqués ici-bas, dans cette rencontre entre deux pratiques de la pensée qui s'attaquent au même problème : le choix moral, problématisé avec de la lumière et de l'ombre ou conceptualisé avec les variations idéelles d'affect et d'espace ; la croyance, problématisée avec des images refermées sur elles-mêmes ou conceptualisée avec la notion de dehors. C'est dire aussi que les concepts du cinéma ont une double dimension. Le concept de choix moral, par exemple, prend grâce au cinéma une valeur spatiale et affective inédite, en même temps que cette valeur renvoie à la spécificité de la pensée cinématographique. De même, c'est bel et bien la « forme-cinéma » qui permet de repenser la croyance. Un concept du cinéma, c'est donc tel ou tel concept particulier inventé ou réinventé, et dont la nature témoigne de cette pratique de la pensée qu'est le cinéma. Les concepts de choix moral ou de croyance seront donc des concepts du cinéma en ce double sens : ils renouvellent ce qu'on sait du choix et de la croyance, mais ils nous apprennent également quelque chose de la pensée cinématographique. Faire une théorie philosophique du cinéma signifie aussi cela : faire la théorie de cette pensée cinématographique, en penser l'événement.

Mais on ne pense pas une pensée sans s'y mesurer. Ainsi la philosophie ne rencontre-t-elle pas le cinéma sans déboucher sur une nouvelle méthode de fabrication des concepts. Et elle ne rencontre pas le cinéma sans déboucher aussi sur de nouveaux problèmes et leurs questions. C'est pourquoi la pratique philosophique doit être jugée « en fonction des autres pratiques avec lesquelles elle interfère » (IT, 365). C'est pourquoi « il y a toujours une heure, midi-minuit, où il ne faut plus se demander "qu'est-ce que le cinéma ?", mais "qu'est-ce que la philosophie ?" » (IT, 366). Dans sa rencontre avec cette « nouvelle pratique des images et des signes », la philosophie trouve l'occasion de renouveler sa propre « pratique conceptuelle ». Midi-minuit, c'est l'heure où les deux aiguilles se rencontrent et se superposent en un point où elles donnent l'illusion subjective de se confondre, alors qu'elles sont objectivement distinctes mais indiscernables, dans la zone d'indiscernabilité des pratiques de la pensée, là où elles s'échangent des idées et des problèmes. Midi-minuit, c'est en même temps l'heure qui précède immédiatement leur séparation, moment où chacune reprendra le rythme de sa pensée avant qu'elles ne se retrouvent pour relancer un problème. Midi-minuit, c'est aussi l'heure où les deux aiguilles pointent dans la même direction, et cette direction, s'agissant de minuit, c'est celle du nouveau jour : une autre théorie, un autre rapport entre concept et image, un autre cinéma.

Cet autre rapport entre théorie et cinéma, la conclusion de *L'image-temps* nous indique qu'il sera différent sous trois aspects : pour faire la théorie du cinéma, le philosophe devra désormais dédoubler les grands auteurs et leur œuvre ; pour faire la théorie du cinéma, le philosophe devra en passer par un régime d'interférence entre sa pratique conceptuelle et d'autres pratiques de la pensée ; en dédoublant un auteur et son œuvre, en interférant avec d'autres pratiques de la pensée, il aura procédé à une répétition créatrice des images par les concepts.

2. LE DÉDOUBLEMENT DU CINÉASTE ET DE SON ŒUVRE

« Les grands auteurs de cinéma sont comme les grands peintres ou les grands musiciens : c'est eux qui parlent le mieux de ce qu'ils font » (IT, 366). De fait, personne n'a attendu les philosophes pour réfléchir sur l'art et sur le cinéma. Voilà qui impose concrètement un nouvel usage de l'œuvre et de la réflexion des auteurs dans l'activité la plus haute de la philosophie, la création de concepts. Comment situer ce qu'ils disent par rapport à ce qu'ils font voir ? Comment agencer le matériau réflexif avec les autres matériaux, tirés de l'histoire philosophique du concept et de ses rapports immédiats avec d'autres concepts ? Quelle valeur donner à ce qu'ils disent ? Les réflexions du cinéaste sont-elles l'origine ou la validation du concept ? Et comment tirer un concept du cinéma des films de tel ou tel auteur ? Comment passer de ses films au cinéma sans glisser vers la généralité ou tomber dans l'idiosyncrasie ? Dans un texte sur Jean-Jacques Rousseau, dans ses entretiens sur Foucault et ceux sur le cinéma, Deleuze ne cesse de rappeler quatre précautions à prendre à l'égard du travail d'un auteur et de ce que l'auteur dit sur son travail.

La logique d'une pensée : ré-enchaînement des crises et répétition de l'idée

Premièrement, il faut considérer la logique profonde ou le caractère systématique de l'œuvre (ID, 73). Recherchant cette logique ou ce système, on se gardera de prendre une cassure ou une bifurcation pour des marques d'incohérence. Car la logique d'une pensée, « c'est l'ensemble des crises qu'elle traverse, ça ressemble plus à une chaîne volcanique qu'à un système tranquille et proche de l'équilibre » (PP, 116). Ces crises, ces failles ou ces déserts, l'auteur les traverse tant dans ses réflexions que dans ses films ; il arrive même que l'entretien soit la seule forme possible d'exploration et de sortie d'une crise, quand ce n'est pas le silence qui est la seule voie à suivre. Ce qui fait donc système, de films en réflexions sur le cinéma, ce n'est pas la règle d'harmonie des parties constituées de l'œuvre (une organisation

formelle, une récurrence thématique) et sa rationalisation dans les entretiens de l'auteur. La logique d'une pensée, ce sont les passages, les poussées, les bifurcations par lesquelles elle passe chaque fois qu'elle pose un problème ou l'abandonne pour un autre. « C'est même ce qui donne aux penseurs une cohérence supérieure, cette faculté de briser la ligne, de changer l'orientation, de se retrouver en pleine mer, donc de découvrir, d'inventer » (PP, 142).

Cohérence supérieure ne signifie évidemment pas un degré plus élevé d'homogénéité ou d'harmonie, ni quelque chose de plus général qu'un thème ou un style. Si la cohérence est dite supérieure, c'est en vertu de cet empirisme qui nous intéresse, et donc précisément parce qu'elle ne se réduit pas à une forme de la généralité. Au contraire, cette cohérence est supérieure parce que ses conditions sont immanentes au matériau qu'elle organise : les conditions de la cohérence ne sont ni extérieures ni plus larges que ce qu'elles organisent. En d'autres termes, nulle fin extérieure ou catégorie plus large qui rassembleraient et unifieraient les crises et les ruptures d'un auteur ; mais une cohérence assurée par la reprise des éléments, des matériaux, des mouvements de la crise, reprise qui va provoquer des différences : telle reprise va maintenant tirer les conséquences narratives d'une limite qui ne concernait auparavant que le cadrage ; telle autre va transformer l'impossibilité de montrer l'infini en un nouveau procédé de montage, etc.

Quand Deleuze découvre la cohérence des derniers films de Godard, par exemple, ce n'est pas dans un thème qui les surplomberait, mais dans la façon qu'a le cinéaste de reprendre dans un film ce qui reste sans réponse dans un autre (Où est la croyance?), et ce, en recombinaison les mêmes éléments (les mots, le corps, la chair) pour leur faire produire une nouvelle question (Que peut la vie?) (IT, 224-225).

De même quand il cartographie l'œuvre d'Orson Welles. « Tout commence avec *Citizen Kane* » (IT, 145). On y trouve l'effort d'évocation de chaque témoin, effort qui correspond à la nappe de passé à laquelle est voué le personnage. Les efforts de tous les témoins coïncident avec le point fixe de la mort de Kane ; et c'est par rapport à ce point que les nappes de passé coexistent, enfance, jeunesse, âge adulte, vieillesse. Par l'effort d'évocation, chacune des nappes de passé en vient à incarner ses aspects dans des images-souvenir ; mais ce qu'on cherche, « Rosebud », aurait pu être n'importe quoi ; et quand « Rosebud » devient finalement quelque chose, cela n'intéresse personne, ce qui jette un soupçon sur toutes les évocations (IT, 146). « Dans *La splendeur des Amberson*, ce n'est plus un soupçon induit par la singularité "Rosebud", c'est une certitude qui frappe de plein fouet l'ensemble » (IT, 146-147). Si, comme dans *Citizen Kane*, les nappes de passé

sont encore évocables et évoquées, les images qu'on en tire ne servent plus à rien, et cette inutilité est d'emblée reconnue : première bifurcation. Deuxième bifurcation : il n'y a plus besoin d'une mort comme point de départ ; la mort s'est infiltrée partout (IT, 147). « Un troisième pas est franchi avec *La dame de Shanghai* » (IT, 147). Cette troisième bifurcation concerne maintenant le pouvoir d'évocation lui-même : les nappes de passé sont toujours là, mais on ne peut plus les imaginer ; au lieu d'images-souvenir, le passé lui-même surgit sous la forme de personnalités indépendantes, apparitions inexplicables au présent ; ce ne sont plus des souvenirs, mais des hallucinations (IT, 148). « Un quatrième pas sera franchi dans *M. Arkadin* » (IT, 148). Cette quatrième bifurcation pose une nouvelle question : Comment rendre inévocable son propre passé ? À cette question, le film donne sa réponse : feignant l'amnésie, le héros charge un enquêteur de retracer les personnalités larvaires de son passé, personnalités que le héros assassinera une à une (IT, 149). Que tout commence et se termine par la disparition d'Arkadin, comme pour *Citizen Kane*, cela n'empêche pas la production d'une différence : la mort n'est plus l'événement qui provoque l'apparition des nappes de passé et ce point autour duquel elles gravitent, mais le trou noir dans lequel elles doivent disparaître.

C'est cette différence, et toutes celles qui l'ont précédée, qui importe à Deleuze, avec lesquelles il fabrique non seulement le système de Welles, mais aussi le concept de nappe de passé, chacune des bifurcations signalant tantôt une composante du concept, tantôt la variation d'une composante : le caractère non psychologique des nappes de passé ; leur caractère intensif et non figuratif, qui les distingue des images-souvenir ; la nécessité d'une défaillance de la mémoire pour accéder à ce passé pur, etc. La cohérence supérieure du système de Welles est donc obtenue par un ré-enchaînement de questions (quelle est la valeur de ce souvenir ? à qui appartient-il ? comment oublier son propre passé ?) et de problématisations (rapport du passé à la mort, rapport de la mémoire à l'imagination, rapport de la remémoration à la vie), qui reprennent toujours le même matériau et lui font subir des transformations : ce sont les transformations s'opérant d'une bifurcation à l'autre qui établissent une communication transversale entre toutes les dimensions de l'œuvre (IT, 161-162). Et ce sont ces mêmes questions que le philosophe se répète pour lui-même, et ces mêmes problématisations qu'il dédouble, afin de fabriquer le concept de nappe de passé, afin d'en découvrir toutes les composantes. Pourquoi fallait-il être attentif au ré-enchaînement des bifurcations d'un auteur ? Parce que dans ce ré-enchaînement se déploie un problème de cinéma capable de relancer la conceptualisation philosophique. En un certain sens, pour Deleuze, le nom d'un auteur, c'est d'abord et avant tout le nom donné à l'événement d'un problème. Les bifurcations de Welles sont les coordonnées d'un problème