

## Le cinéma par la philosophie ou pensée-cinéma

André Roy

---

Number 81, Spring 1996

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/23452ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Roy, A. (1996). Le cinéma par la philosophie ou pensée-cinéma. *24 images*, (81), 60–61.

## LE CINÉMA PAR LA PHILOSOPHIE *ou la pensée-cinéma*

à Pauline Harvey qui le connut

PAR ANDRÉ ROY

C'était l'année de *L'enfant secret* de Garrel, de *Dans la ville blanche* de Tanner, de *L'argent* de Bresson, de *Furyo* d'Oshima, d'*À nos amours* de Pialat, de *Prénom Carmen* de Godard, de *Poussière d'empire* de Lê. C'était l'année 1983, celle de la publication d'un grand livre de philosophie, *L'image-mouvement*, de Gilles Deleuze qui est disparu en novembre dernier.

Un livre de *pensée-cinéma* (si je peux me permettre cette expression), qui sera suivi deux ans plus tard par *L'image-temps*<sup>1</sup>, dont les ondes de choc continuent tranquillement de nourrir notre savoir sur le cinéma. Lentement, comme ce philosophe animé d'un amour profond et intelligent du cinéma qui privilégiait la lenteur en tout, trop lentement à mon goût pour une étude universitaire encore embourbée dans une approche sémiolinguistique qui restreint la portée visionnaire du cinéma, sa capacité d'enregistrement du réel, sa logique fantasmatique et son réalisme ontologique. La critique a encore été elle aussi peu touchée et on compte sur les doigts de la main les références qu'elle a faites à l'œuvre de Gilles Deleuze (je dénombre ici et là un Daney, un Toubiana); peu de livres aussi (je citerais un récent ouvrage, *Pasolini. Portrait du poète en cinéaste*, de Hervé Joubert-Laurencin<sup>2</sup>). Ce n'est pas faute d'une approche exemplaire de l'auteur ni de la puissance opératoire des concepts qu'il élaborera, mais probablement de la difficulté même de ses livres (certains chapitres du deuxième tome de *Cinéma* sont passablement ardu) et des références et du champ auxquels ils se rapportent (le domaine philosophique de la Logique).

1983 est donc, avec *L'image-mouvement*, l'année d'un renversement dans la théorie du cinéma, théorie dans

laquelle le cinéma ne sert pas bêtement la philosophie, mais devient plutôt une pratique qui suscite des concepts proprement philosophiques. Ce qui d'ailleurs explique que dans son ouvrage Gilles Deleuze n'utilise pas (ou peu, et alors différemment) certaines notions, pourtant fort courantes depuis André Bazin, de regard, de visible, de réel.

Ce sont plutôt des termes comme «durée», «coupe», «mobilité», «lisibilité», «ouvert» qu'il emploie — sans parler du vocabulaire que le philosophe, avec Félix Guattari, avait mis à la mode précédemment (dans *L'anti-Œdipe*<sup>3</sup>), comme «conjonction», «connexion», «coupure», machine», «série», etc. Et puis, comme sa pensée en est une de raccordement — selon la figure emblématique qui a marqué sa démarche depuis dix ans, celle du rhizome, — sa théorie établit des rapprochements, crée des rapports avec d'autres pratiques de l'art (dont un avant-goût avait été donné avec son *Francis Bacon: Logique de la sensation*<sup>4</sup>). Même le terme de «mouvement» (employé *ad nauseam* quand on «parle» de cinéma) ne recouvre pas une réalité apparemment si inhérente au



Gilles Deleuze.

cinématographe. L'image-mouvement est plutôt une image-durée ou, plus précisément comme Deleuze l'a écrit lui-même, une image-écoulement (précisons ici que ce qui donne matière à l'image c'est la durée, et le plan est une coupe dans la durée).

Le cinéma n'était donc pas un champ de seconde main, un support temporaire pour l'élaboration d'une Logique à mettre en œuvre ou à poursuivre, mais un territoire de recherche en tant que tel. Je veux dire que *L'image-mouvement* et *L'image-temps* prennent en charge

le cinéma pour faire rendre gorge à la philosophie, c'est-à-dire lui permettent de créer des concepts pour l'analyser. Gilles Deleuze proposait donc en 1983 une nouvelle histoire du cinéma (une histoire «naturelle», comme il le disait).

En effet, les deux tomes de *Cinéma* sont deux coupes dans cette histoire. *L'image-mouvement* s'attaque au cinéma classique (le cinéma narratif) et englobe des cinéastes comme Griffith, Gance, Eisenstein, Chaplin, Bergman, Kurosawa, Altman (mais pas seulement eux, il y a des chapitres sur Pasolini, Bresson, Rohmer, par exemple). *L'image-temps* part de la crise qu'ont provoquée le néoréalisme et la Nouvelle Vague et de leur remise en cause des critères formels esthétiques pour aborder le cinéma de la modernité, de Welles à Godard en passant par Renoir, Visconti, Bresson, Garrel, Straub, Duras entre autres. Et toute la réflexion de l'auteur (qui est dans les faits une proposition philosophique) s'appuie sur une intuition aussi pertinente que généreuse — qui est rarement prise en compte dans la (misérable) critique habituelle: que les cinéastes, au même titre d'ailleurs que les peintres et les musiciens, sont des penseurs (ils pensent avec des images-mouvement et des images-temps, affirme-t-il très justement).

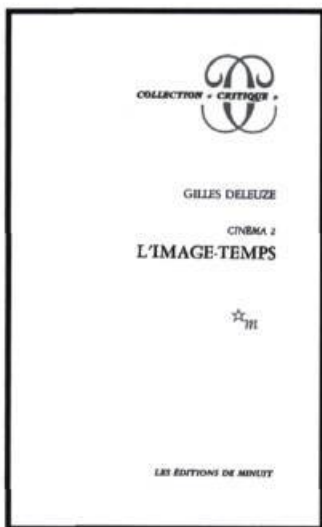
Comme toujours chez ce logicien, la *recomposition* qu'il effectue, ici sur l'histoire du cinéma, devient — en référence à Ambrose Pierce — une classification. Grand taxinomiste et fidèle à sa pensée rhizomatique (rigoureuse et productrice), Gilles Deleuze établit un ensemble de concepts avec divisions et subdivisions en partant de la découverte de Bergson, dans *Image et mémoire* de 1896, de l'image-mouvement et de l'image-temps. Il propose, par la relecture bergsonnienne, une nouvelle logique de la perception à travers les écoles, les mouvements et les réalisateurs du siècle. Son exploration — et comme un voyage, elle est faite d'arrêts et de passages, de redéparts et de sauts — l'amène à découvrir pour le cinéma d'autres catégories opératoires (fort puissantes, faut-il dire) dont, entre autres, celles de l'«image-perception» (le dicisigne, le reume, l'engramme ou photogramme), l'«image-affection» (l'icône, le qualisigne et le dividuel), l'«image-pulsion» (le symptôme et le fétiche), l'«image-action» (le synsigne, le binôme, l'empreinte, l'indice et le vecteur ou ligne d'univers), l'«image à trans-

formation» (la figure), l'«image-mentale» (la marque, le symbole, l'opsigne et le sonsigne). Ces notions vont permettre d'approfondir les courants cinématographiques et de formuler une dynamique de leur histoire et de leurs auteurs, dans un élan d'écriture d'où sont bannies toute sécheresse et toute distance.

*L'image-mouvement* et *L'image-temps* répondent à une exigence: la théorie doit faire du cinéma une pratique conceptuelle. Ce qui induit que la philosophie ne préexiste pas à cette théorie mais se fait en même temps qu'elle. Et ce qui explique — et les autres ouvrages de l'auteur le prouvent amplement — que cette pensée, transformée en pensée-cinéma, génère véritablement un style, une *manière de voir* qui se traduit par une écriture subtile, splendide dans la délicatesse qui y affleure parfois. Voici seulement un trop court exemple des liens entre le visage et le gros plan chez Bergman:

«Il n'y a pas de gros plan du visage. Le gros plan, c'est le visage, mais précisément le visage en tant qu'il défait sa triple fonction [note: la fonction d'individuant, de socialisant et de communicant]. Nudité du visage plus grande que celle des corps, inhumanité plus grande que celle des bêtes. Déjà le baiser témoigne de la nudité intégrale du visage et lui inspire les micro-mouvements que le reste du corps cache. Mais, plus encore, le gros plan fait du visage un fantôme, et le livre aux fantômes. Le visage est le vampire...»

Perception renouvelée du gros plan, comme on s'en aperçoit, que seule pouvait permettre une écriture neuve, aussi précise qu'elle est épelée dans les méandres qu'elle creuse et dans les échos qu'elle provoque, et qui devient petit à petit claire sous le feuillu des catégories du savoir et de l'analyse. Une écriture nomade qui marche du même pas que l'expérience sensible, qui se vérifie dans sa liberté de reprendre, de récapituler, de refaire la philosophie. Et qui, ici, nous fait apprendre lentement le cinéma. ■



1. Éditions de Minuit. Ces titres sont en fait deux volets d'un seul ouvrage intitulé simplement *Cinéma*.

2. Éditions Cahiers du cinéma, 1995.

3. Éditions de Minuit, 1972, premier volet lui aussi d'un ouvrage intitulé *Capitalisme et schizophrénie*, qui sera suivi de *Mille plateaux* en 1980.

4. Éditions de la Différence, 1981 (en deux tomes lui aussi).