

## La traduction de la pensée en images ou du lieu improbable d'une philosophie du cinéma

Gilles Deleuze, *Cinéma I. L'image-mouvement*, Paris, Minuit, coll. " Critique ", 1983, 298 p.

Jean-Claude Simard

Numéro 28, mai 1990

Le roman comme poétique

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/025595ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/025595ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Urgences

ISSN

0226-9554 (imprimé)

1927-3924 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Simard, J.-C. (1990). Compte rendu de [La traduction de la pensée en images ou du lieu improbable d'une philosophie du cinéma / Gilles Deleuze, *Cinéma I. L'image-mouvement*, Paris, Minuit, coll. " Critique ", 1983, 298 p.] *Urgences*, (28), 114–123. <https://doi.org/10.7202/025595ar>

## La traduction de la pensée en images ou du lieu improbable d'une philosophie du cinéma \*

Il existe malheureusement dans le domaine de la recherche une division excessive — c'est un euphémisme! — du travail intellectuel. Il s'agit là d'un lieu commun. De même y sévissent aussi des modes conceptuelles. La conjugaison de ces deux plaies de la pensée crée régulièrement des lieux aveugles de production théorique qui ont pour effet d'occulter systématiquement certains textes majeurs. Quand un travail ajoute à ces facteurs d'élimination un aspect rébarbatif ou un degré élevé de difficulté, il est assuré de se mériter par là même un incognito particulièrement compact. En retrait par rapport aux réseaux constitués, la somme cinématographique de Deleuze, abrupte, difficile et marginale, avait donc toutes les chances de passer inaperçue. La confrérie des théoriciens du Septième Art a reconnu la pertinence de l'étude, mais certains d'entre eux en ont boudé l'approche et plus encore le langage, à leurs yeux trop ésotérique (quand on est habitué à son propre jargon, celui des autres paraît toujours insupportable...). Quant aux philosophes, que n'effarouche pas en principe l'abstraction élevée, leur a déplu *a contrario* l'objet d'étude, ma foi trop peu sérieux. Le résultat? Cinq ans après la parution de son deuxième et dernier tome, cet ouvrage im-

pressionnant, qui parvient à offrir une synthèse absolument magistrale de l'acquis théorique actuel, tout en bouleversant de fond en comble toutes les idées reçues sur le cinéma, a été relégué dans le *no man's land* des cartographies mentales trop prévisibles. Façon comme une autre d'indiquer en creux, effet de repoussoir heureux, le non-lieu d'une philosophie du cinéma.

Il est vraiment impossible de rendre justice à une œuvre aussi dense et touffue en un espace aussi restreint. Aussi me contenterai-je d'offrir, en un premier temps, une idée aussi juste que possible du projet général de Deleuze. Chemin faisant, j'en profiterai pour donner en outre une idée de sa richesse et de son inépuisable fécondité. Ensuite et finalement, je tenterai d'en indiquer la portée tout en identifiant quelques-unes de ses limites.

Commençons par cerner quelque peu l'originalité du projet. Cette radioscopie du phénomène cinématographique se distingue en effet de toutes les analyses filmologiques des quarante dernières années. Et ce qui lui assure un net caractère d'originalité, c'est son persistant séjour hors des sentiers battus. Cette philosophie du Septième Art ne doit pas plus à l'habituelle psychologie du cinéma qu'à sa sociologie ou à sa grammaire. Elle écarte d'un seul mouvement trois avenues théoriques rabâchées. L'approche marxiste, qui donne habituellement naissance à des sociologies philosophisantes, parce qu'elle doit généralement s'appuyer sur une théorie des idéologies ou sur l'économie politique

(fût-ce celle du signe), masquant malgré elle la singularité du cinéma. La méthode psychanalytique également parce que, tendant pour sa part vers une psychologie philosophisante, elle identifiera trop volontiers à la subjectivité de la conscience le temps et donc la durée propre au déroulement du film. Pour Deleuze, qui continue d'opérer la décentration du sujet, le temps n'est pas d'abord dans l'esprit de l'observateur, mais, comme l'indique éloquemment le titre du second tome, dans l'image elle-même<sup>1</sup>. Et, de toute façon, est-il besoin de le rappeler, à cause justement des sévères limites inhérentes au découpage psychanalytique de la réalité, ce type d'approche doit se borner surtout à des considérations sur le personnage du film, ou sur le spectateur lui-même et sa relation aux personnages, par exemple via les processus de projection ou d'identification. Aussi lourdement grevée, on ne voit pas bien comment la psychanalyse pourrait échapper véritablement au psychologisme primaire, comme en font foi les analogies douteuses auxquelles elle se trouve parfois réduite, telles par exemple la comparaison entre cadrage et castration, le rapprochement du gros plan et de l'objet partiel, etc. Ce qui lui interdit *a priori* toute possibilité réelle de se prononcer sur l'essence même du film. Or, on le verra, c'est précisément là l'une des visées centrales du projet deleuzien.

Une troisième veine analytique, également écartée par Deleuze, est ce qu'il est convenu d'appeler l'approche linguistique<sup>2</sup>. Tout s'y ramène à du langage ou du lisible, à de la textualité ou des considérations sémiologiques. Or, croit Deleuze, coupant à la racine toute possibilité de confusion à ce propos, «le cinéma n'est pas langue,

universelle ou primitive, ni même langage» (II: 342). L'image est en fait «prélinguistique»<sup>3</sup>. Lorsqu'on rabat la trame filmique sur le syntagme, on réduit du même coup l'image à un simple énoncé, perdant prise sur sa réelle spécificité, sur ce qui la constitue précisément comme image cinématographique, c'est-à-dire son mouvement. C'est que «les types sensibles ne se laissent pas remplacer par des processus de langage». De sorte que — et Deleuze, tout à fait consciemment, heurte ici de plein fouet un dogme de l'exégèse filmologique récente — il «n'y a pas de narration (ou de description) qui soit une "donnée" des images» (II: 179).

Précisons. Chez Deleuze, le processus de spécification de l'objet d'étude «met à jour une matière intelligible» (II: 342). Celle-ci détermine l'angle d'attaque: le cinéma doit être vu comme «pratique conceptuelle» (II: 366). Elle appelle en outre des concepts propres au genre et qui ne se ramènent pas forcément aux procédés développés par la technique cinématographique durant son siècle d'existence. Ces notions permettent en retour la circonscription d'un domaine précis, la «psychomécanique», de même que l'obtention de résultats s'y rattachant: la caméra est un «automate spirituel»<sup>4</sup> et elle donne lieu à des «procès de pensée» (II: 342). Un bon exemple serait l'œuvre de Resnais. C'est là «un cinéma de pensée tout à fait nouveau dans l'histoire du cinéma, tout à fait vivant dans l'histoire de la philosophie». Il y a donc une «pensée dans l'image» (II: 227) et l'entreprise deleuzienne constitue précisément une tentative pour saisir le cinéma en soi — on serait tenté d'écrire, si cela ne sonnait pas si scolastique, en son essence<sup>5</sup> —, une volonté arrêtée d'en conceptualiser

les fondements, à la limite de le laisser circonvenir la pensée philosophique elle-même ! À preuve : « on dira du plan qu'il agit comme une conscience. Mais la seule conscience cinématographique, ce n'est pas nous, le spectateur, ni le héros, mais la caméra, tantôt humaine, tantôt inhumaine ou surhumaine » (I: 34). Durée en acte, le cinéma, à cause de son irréductible spécificité, permet de poser à nouveaux frais des problèmes philosophiques séculaires, les difficultés relatives au temps et au mouvement par exemple, permet en somme un authentique renouvellement philosophique<sup>6</sup>. Dont acte.

Deleuze ne se sert pas du cinéma pour prouver une thèse préexistante, qui s'astreindrait essentiellement à l'annexer à titre de simple domaine d'application parmi d'autres possibles, comme ont eu tendance à le faire avant lui psychanalystes, linguistes et marxistes. Habituellement, on va au cinéma pour voir une œuvre ; Deleuze, lui, va vers le cinéma pour se mettre à l'écoute du film, pour entendre *vraiment* ce qu'il a à nous dire.

Comment articuler dans le détail une telle approche de son objet, exigeante autant que respectueuse ? Il faut d'abord procéder à une analyse de l'image. Elle prendra la forme d'une sémiotique, sur le modèle de la classification proposée par Peirce au siècle dernier<sup>7</sup>. Prétendant se limiter à une taxonomie de l'image, Deleuze évoque à ce propos Linné et sa classification, faisant plaisamment allusion à une « histoire naturelle » du cinéma. En fait, notre auteur me semble bien succomber ici à un accès subit de modestie aiguë. Car, à mon sens, il faut plutôt voir dans sa tentative une volonté de réaménager de fond en comble l'économie générale du phénomène cinématographique.

Qu'il faille s'appuyer d'abord sur une classification préparatoire, la chose s'entend aisément. Mais c'est pour s'essayer à une réélaboration radicale du concept d'image — ce dont témoignent d'ailleurs éloquentement les titres des deux tomes — afin d'aboutir peut-être, en dernière analyse, comme il le dit lui-même ailleurs plus justement, à « une logique du cinéma »<sup>8</sup>. Méditation sur les signes, arrimée à une sémiotique de l'image. Est-on vraiment si loin d'une nouvelle *logique du sens* ?

Une philosophie du temps et du mouvement, donc. La chose est à ma connaissance sans équivalent dans l'histoire récente de la discipline. Car, au XX<sup>e</sup> siècle, malgré quelques incursions isolées (Benjamin, Malraux, Merleau-Ponty, Morin, Sontag, etc.), les philosophes et les essayistes à saveur philosophique ne se sont guère intéressés au cinéma, sans doute faute d'en percevoir suffisamment la singularité propre et la nouveauté radicale. Par exemple, comme le note avec justesse Deleuze, Sartre, qui écrit deux ouvrages marquants, l'un sur l'image, l'autre sur l'imaginaire, ne trouve pourtant rien de bien particulier à signaler en ce qui a trait à l'univers filmique (pour reprendre le beau titre d'un ouvrage de Souriau). Autre symptôme de non-lieu théorique ? En fait, et assez curieusement, le seul penseur attiré auquel Deleuze se réfère constamment est Bergson. Je dis curieusement parce que celui-ci a mal compris l'essence du cinéma dont il fait le paradigme même de la pensée statique<sup>9</sup>, alors que Deleuze veut à l'inverse montrer que le mouvement est le « propre du cinéma » (I: 41). C'est tout le sens du premier tome sur l'*image-mouvement*. Bergson est, en fait, l'exemple-type de l'occasion

manquée. Il a dû résoudre, à l'époque de l'apparition du cinéma — ce n'est pas un hasard —, des problèmes similaires à ceux qui préoccupaient cet art naissant: comment penser le mouvement? l'image? le temps? Et comment formaliser leurs rapports réciproques? Ainsi, on trouve dans ses premières œuvres une façon originale de rajeunir ces interrogations, mais une telle nouveauté n'a pas été appréciée à sa juste valeur, y compris par l'auteur lui-même. De sorte que la possibilité d'un dialogue fructueux entre philosophie et cinéma ne s'est jamais vraiment matérialisée. Pourtant, les problèmes à résoudre sont en partie les mêmes et il n'est pas du tout insensé de «chercher des réponses dans le cinéma»<sup>10</sup>.

C'est ce que, approfondissant son étude de 1966 (*Le bergsonisme*), Deleuze va s'employer à faire, s'appuyant sur les concepts élaborés par son prédécesseur. Distinguant d'abord l'ensemble, toujours fermé, de la totalité, en prise sur l'apparition du nouveau, il dégage le concept d'Ouvert (qui rappelle le *Novum* de Bloch), lequel a partie liée avec la durée. Ce qui lui permet d'arriver à la notion d'image-mouvement, que Bergson avait déjà esquissée dans le premier chapitre de *Matière et mémoire*, et de poser en outre les prémices d'une liaison temps-mouvement, dont on trouvera le déploiement théorique dans le second tome sur l'image-temps. À la lumière de ce nouvel éclairage, le lexique cinématographique fait alors l'objet d'un remaniement conceptuel qui en modifie profondément le sens. Par exemple, le cadrage devient une coupe immobile de la durée, tandis que le plan en serait plutôt la coupe mobile (on songe ici à la célèbre définition platonicienne du temps, «image

mobile de l'éternité»). Ainsi en va-t-il de tout le champ empirique du cinéma et, en particulier, de ses techniques clé (montage, profondeur de champ, etc.), lesquelles sont schématisées en fonction de cette problématique.

Le premier tome dégage sur cette lancée trois types d'image-mouvement. Ce sont respectivement l'image-perception, l'image-affection et l'image-action. De même, le second tome aboutira à trois types d'image-temps: l'image-souvenir, l'image-rêve et l'image-cristal. Entre ces tomes, qui correspondent aussi à des époques, la transition, historique autant que théorique, pourrait s'exprimer à peu près ainsi. Dans la période de l'image-mouvement, le temps est déduit ou abstrait de la composition des images, par exemple via la technique du montage. Par contre, dans la période de l'image-temps, il est perçu directement, de manière pure en quelque sorte, et c'est alors le mouvement qui doit être reconstitué. Le montage, dit Deleuze, reprenant un trait de Lapoujade qui a fait fortune, devient alors un «montrage». En d'autres termes, au moment où domine l'image-mouvement, ce qui prime, c'est le schème sensori-moteur, c'est-à-dire la façon dont un personnage réagit à une situation donnée, donnant de ce fait naissance à une histoire. Dans la période où triomphe l'image-temps, ce seront plutôt les mouvements sans finalité, le devenir à l'état brut<sup>11</sup>. Y seront exploitées des «pures situations optiques et sonores», ce que Deleuze appelle des opsignes et des sonsignes<sup>12</sup>. «Les personnages cessent d'éprouver et d'agir, pour entrer en fuite, en balade, en va-et-vient, vaguement indifférents à ce qui leur arrive, indécis sur ce qu'ils veulent faire» (II: 356). Dans cette seconde

phase, le « temps n'est plus subordonné au mouvement, mais le mouvement au temps » (II: 139). Et, comme le montre par exemple avec beaucoup de force l'œuvre d'un Resnais, ce temps est « non chronologique » (II: 162).

Il faut noter au passage que la filiation des deux périodes ne s'exprime nullement en termes de hiérarchie<sup>13</sup>, mais d'altérité. Faisant songer à l'incommensurabilité des épistémès chez Foucault, dont il se montre décidément assez proche, Deleuze écrit que le deuxième type d'image est tout bonnement, par rapport au premier, « quelque chose d'autre » (II: 58). Ainsi, peut-il conclure, « les kinostructures et les chronogénèses sont les deux moments successifs d'une sémiotique pure » (II: 343).

C'est d'abord dans le néo-réalisme que l'on peut identifier le moment charnière d'une telle partition. Avec en Italie De Sica, Antonioni et Rossellini, mais aussi Ray aux États-Unis et, plus tard en France, Godard, Bresson et Rivette, le « cinéma moderne rompt avec la narration »<sup>14</sup>. Le film d'avant-guerre exposait essentiellement des situations sensori-motrices. Ce lien est à présent rompu<sup>15</sup> et le personnage perd ses référents pour évoluer désormais dans une situation optique et sonore pure. « Le néo-réalisme [...] enregistre la faillite des schèmes sensori-moteurs » et ouvre du même coup « la possibilité de temporaliser l'image »<sup>16</sup>. Le cinéma procédait jusqu'à présent d'un auto-mouvement de l'image. On assistera dès lors à son auto-temporalisation<sup>17</sup>.

Cette régénération en quelque sorte épistémologique exploite trois registres principaux de signification. D'abord les chronosignes, qui, sans intermédiaire, s'inscri-

vent à même le tissu du temps. Ensuite le lectosigne. Car le cinéma, art du spectacle, s'étant mué, selon le mot célèbre de Bresson, en écriture — ne parle-t-on pas couramment de la caméra-stylo? —, il devient justiciable d'un processus de lecture. Enfin, l'image s'avère dorénavant apte à saisir les mécanismes autrefois réservés à la pensée. C'est le noosigne. Et Deleuze de conclure: « l'image-temps directe est le fantôme qui a toujours hanté le cinéma, il fallait le cinéma moderne pour donner corps à ce fantôme » (II: 59).

Ces réflexions sur le temps et le mouvement impliquent indirectement une théorie de la perception<sup>18</sup>. À nouveau, il y aurait lieu d'évoquer Merleau-Ponty. Deleuze aboutit ainsi à l'idée d'une forme de temporalité qui, grâce à la magie du cinéma, cette poésie rythmique de la lumière, fertilise de manière inédite les relations passé-présent-avenir, leur prodiguant une fécondité prometteuse. Ce faisant, il égratigne au passage un autre dogme de la critique filmologique: pour lui, il ne va pas de soi que l'image cinématographique soit donnée au présent. Bien sûr, la chose vaut forcément pour ce dont l'image tient lieu, pour le représenté, mais s'ensuit-il pour autant que l'image elle-même se meuve dans le présent? Pas nécessairement. En fait, croit-il, il serait plus juste d'affirmer qu'elle constitue plutôt une variation continue des rapports de temps et a, en conséquence, partie liée avec l'Ouverture du tout. L'on renoue ainsi avec la problématique de départ: le Temps est précisément l'Ouverture de tous les possibles. C'est pourquoi il importe tant de ne pas réduire le cinéma à des schèmes préétablis si l'on veut pouvoir moduler les vieilles questions selon de nouvelles gammes.

Sans doute, par souci de complétude, faudrait-il encore évoquer la façon dont Deleuze cheville au matérialisme de la caméra<sup>19</sup> la spiritualité propre au cinéma (Dreyer, Rohmer, Bresson même), ou comment il établit la relation de l'image au cerveau, comment encore il joue avec virtuosité des puissances conjuguées du vrai et du faux, entre autres à propos du cinéma-vérité<sup>20</sup>. Mais les limites de ce compte rendu ne le permettent guère. Et, de toute façon, on aura à présent une idée assez juste, je l'espère, du sens général de l'entreprise, de sa richesse et de son importance, ce qui est le premier but ici visé. En particulier, on aura mesuré à sa juste valeur le tour de force de l'ouvrage: tout en opérant une synthèse magistrale de l'acquis critique antérieur<sup>21</sup>, enchâsser un souci constant de retour aux œuvres elles-mêmes dans un dépassement théorique qui est à mon sens décisif. Les analyses pointues d'œuvres cinématographiques mémorables ou des écoles essentielles éclatent en effet à chaque page et plusieurs sont de véritables morceaux d'anthologie. Parmi les nombreux exemples particulièrement réussis, citons entre autres les variations brillantes sur les quatre écoles nationales de montage (russe, allemande, américaine et française), l'introduction de la notion d'image-cristal, avec ses quatre facettes principales (Ophüls, Renoir, Fellini, Visconti) et leur rapport respectif au temps, de même que la magnifique dissection des types de lumière cinématographique, particulièrement dans l'école française.

On n'en conclura pas pour autant que l'ouvrage est au-dessus de tout reproche. Ainsi, on eût aimé que Deleuze, qui, approfondissant ceux déjà existants,

élabore tant de concepts nouveaux, prenne en outre la peine de s'interroger sur certaines «évidences» hexagonales, très hexagonales. La territorialisation d'un penseur n'est guère propice à la déterritorialisation de la pensée. Je songe à la fameuse politique des auteurs, que les *Cahiers du cinéma* ont tant contribué à accréditer, et qui, acceptée implicitement, n'est jamais ici interrogée, encore moins mise en cause. Ainsi Deleuze se réfère souvent à l'œuvre entière d'un cinéaste comme exemple à l'appui ou comme matière à démonstration d'une thèse particulière. Ne trouve-t-on pas chez Seghers une collection entière d'ouvrages traitant les «auteurs» de cinéma et reposant directement, et sans restriction aucune, sur ce postulat implicite? Dans une telle perspective, qu'en est-il au juste des scénaristes, des producteurs, des opérateurs, des acteurs, et de tous ceux et celles qui contribuent à la réalisation d'un film? N'est-il pas éminemment curieux qu'un philosophe qui a contribué avec bien d'autres à la réévaluation de la notion d'auteur reste en rade quand il s'agit de la paternité de l'œuvre cinématographique? Au fond, peut-être cette limitation est-elle inhérente au genre d'approche qu'il a choisi de privilégier. Si l'on est d'accord pour reconnaître que Deleuze évalue correctement son travail lorsqu'il prétend avoir développé des concepts propres au cinéma, on s'accordera par la même occasion sur le caractère nécessaire, rafraîchissant et suggestif d'une telle approche. Mais elle a aussi ses lacunes.

En visant comme il le fait le développement d'une théorie cinématographique purement indigène, y compris dans ses aspects plus philosophiques, Deleuze ne se rend-il pas difficile, sinon impos-

sible la prise en compte de tous les facteurs extrinsèques justement aux aspects esthétiques ou techniques de la fabrication d'un film? Car le Septième Art diffère fondamentalement de tous les autres. Sans doute le cinéma est-il un art véritable et le film une œuvre (dont le statut n'est pas parfaitement clair). Mais n'est-il pas aussi un produit de masse, avec ses lois de distribution et de consommation mettant en cause toute une industrie, voire une institution ou même une civilisation<sup>22</sup>? N'implique-t-il pas de constants perfectionnements technologiques, un star-system développé<sup>23</sup>, un processus complexe de production qu'éventuellement une approche diversifiée serait mieux à même d'explorer? Car le film est à la fois pratique artistique — ce que Deleuze d'ailleurs privilégie (II: 349) — et, à ce titre, il est redevable d'une esthétique générale ou particulière, comme il est encore découverte scientifique et application technologique, ou même objet de consommation. Deleuze parvient à hybrider efficacement taxonomie de l'image, épistémologie de la temporalité et matérialisme spirituel de la caméra. C'est énorme, déjà. Est-ce pour autant suffisant?

La question du nationalisme surgit encore sous un autre aspect dont il faut aussi toucher mot. Deleuze, nous l'avons vu, refuse le discours historiciste bavard (à la Sadoul). Mais, en acceptant le principe des écoles nationales dans le champ du cinéma, ne fait-il pas la part trop belle à l'un de ses pré-supposés implicites les plus pernicious? Et cela, malgré le caractère admirable de certaines des analyses que ce principe lui inspire?

Enfin — et ce sera ma dernière remarque — que penser de la périodisation ici privilégiée? Deleuze choisit d'entériner la thèse, si chère

encore aux *Cahiers*, voulant que la cassure introduite par la Deuxième Guerre soit reflétée dans les œuvres du néo-réalisme, surtout italien, mais aussi — on s'en sera douté — dans celles de la nouvelle vague qui a suivi. Il la réaménage en fonction des deux types d'image, lesquels constituent, nous l'avons vu, la matière de ses deux tomes. Du même coup se trouve rejetée la partition fréquente qui situe plutôt la coupure entre le muet et le parlant, plus précisément en 1927. La chose provient sans doute de ce que l'auteur donne le pas à une logique de la signification sur l'histoire des transformations technologiques. Fort bien. Mais pourquoi alors a-t-on parfois la désagréable impression que c'est la périodisation préalable qui a déterminé les deux régimes historico-théoriques de l'image, plutôt que l'inverse?

\*\*\*

Comme la plupart des autres disciplines, la philosophie ne progresse pas seulement par l'approfondissement de ses questionnements propres, mais aussi par l'extension de ses champs de signification ou le quadrillage de domaines inexplorés. Ainsi Althusser faisait à juste titre remarquer que Marx avait «ouvert le continent-histoire». Deleuze balise pour sa part une nouvelle contrée et constitue le cinéma en objet propre, en faisant un nouveau chantier pour une philosophie soucieuse de modernité. Après sa *Présentation de Sacher-Masoch* (1967), son apologie de la «littérature mineure» (*Kafka*, 1975), ses variations brillantes sur la littérature enfantine (Lewis Carroll dans *Logique du sens*), Deleuze continue de brouiller les référents culturels et poursuit sa réhabilitation de la culture dite populaire.

Dès le début de son histoire, Platon, avec son mythe de la



caverne, a confronté la philosophie à la question des salles obscures. Socrate, son porte-parole, nous enjoignait de sortir de l'obscurité de la caverne, ce lieu clos. Deleuze, au contraire, nous invite à y pénétrer avec un regard neuf, dessillé. Car les salles obscures pourraient bien être aujourd'hui l'endroit où d'illusoires non-lieux philosophiques trouvent leur niche la plus intime. Grâce à la caméra, cet appareil à simulacre, se nouent de nouvelles relations entre temps, mouvement et image. Que cache au juste cet œil mécanique? Lorsque défile sur l'écran ce ballet de figures fantomatiques, qui regarde? et qui est regardé? Oui, les salles obscures pourraient bien être aujourd'hui l'endroit où d'appareils non-lieux de la pensée projettent leurs questions les plus secrètes. Le lieu, retrouvé, où se joue, au fond, la perception même de cette figure fantomatique entre toutes: l'homme.

Jean-Claude Simard

\* Gilles Deleuze, *Cinéma I. L'image-mouvement & Cinéma II. L'image-temps*, coll. « Critique », Paris, Minuit, 1983 & 1985, 298 & 379 p. Les simples renvois à l'ouvrage seront intégrés comme suit au corps du texte: d'abord, en chiffres romains, la tomaisaison puis, en chiffres arabes, la pagination. Ainsi, II: 203 signifiera la p. 203 du second tome.

1 Cette thèse élimine en même temps toutes les velléités phénoménologiques dont affecte parfois de se teinter le psychanalyste: pour l'auteur, ce n'est pas la conscience qui éclaire son objet, mais « les choses qui sont lumineuses par elles-mêmes ».

2 Particulièrement florissante en France depuis une vingtaine d'années, dans la foulée des travaux inspirés des recherches de Metz, elle a été renouvelée récemment par les essais sur le récit filmique, adoptant comme problématique la question de la narrativité (à partir, entre autres, du monumental *Temps et récit* de Ricoeur).

3 « Ce n'est pas comme langage, c'est comme matière signalétique qu'il faut comprendre le cinéma » (« Le cerveau, c'est l'écran. Entretien avec Gilles Deleuze », *Cahiers du cinéma*, n° 380, février 1986, p. 28).

4 Comme la critique de la psychanalyse évoquait irrésistiblement *L'anti-Œdipe*, de même le concept d'automate spirituel rappelle celui de « machine désirante ». Dans un entretien accordé peu après la sortie de son premier tome (« La photographie est déjà tirée dans les choses », *Cahiers du cinéma*, n° 352, octobre 1983, p. 39), Deleuze affirmait, de manière assez similaire: « L'œil, ce n'est pas la caméra, c'est l'écran. Quant à la caméra, avec toutes ses fonctions propositionnelles, c'est plutôt un troisième œil, l'œil de l'esprit ». Qualifiant autrefois la philosophie de son ami Foucault, Deleuze avait emprunté une formule de Foucault lui-même, la « pensée du dehors ». Il la reprend ici au bénéfice du cinéma (II: 227 sq.). Cela étant, l'on conçoit mieux alors ce qu'ont à ses yeux de profondément futile les théories psychologiques engoncées dans leurs catégories mentalistes. L'on comprendra aussi que, sartor resartus, Deleuze poursuit à nouveau, dans un autre registre, un même questionnement, celui qui le préoccupe depuis qu'il est entré dans cette salle obscure qu'est la philosophie: la déterritorialisation de la pensée.

5 Deleuze utilise effectivement le terme à propos de son objet d'étude, faisant clairement allusion à « sa propre essence » (I: 12), ce qui lui permet d'ailleurs de proposer une définition du cinéma, ce « système qui reproduit le mouvement en le rapportant à l'instaurant quelconque » (I: 16). Signalons cependant qu'il ne vise évidemment pas une essence au sens habituel du terme, laquelle demeurerait forcément toujours abstraite, mais « un nouveau concept qui se présente comme événement » (« Le cerveau, c'est l'écran », *op. cit.*). En ce sens précis, on le verra, la taxonomie de l'image demeure une étape. Obligée et nécessaire sans doute, mais une étape malgré tout.

6 Platon excluait le poète de sa cité idéale, posant le premier jalon d'une liaison difficile entre art et philosophie, laquelle culmine dans les thèses hegelienues sur la mort de l'art. Deleuze, on le voit, rend pour sa part hommage au cinéma. S'il fallait évoquer à ce propos une philosophie particulière, ce serait sans doute celle de Merleau-Ponty chez qui la pein-

- ture, pour reprendre une formule célèbre de Ricoeur, « donne à penser ». De même en va-t-il ici de la plasticité cinématographique. Au-delà d'une possible esthétique régionale, ou même d'une épistémologie locale, une telle pratique conceptuelle, comme les œuvres philosophiques des siècles passés, peut être l'occasion d'un dialogue fructueux qui n'a pas été jusqu'ici sérieusement amorcé, comme on le constatera tout à l'heure à propos de Bergson. « Si bien qu'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?" » (II: 366).
- 7 Il y a lieu de distinguer soigneusement la sémiotique au sens peircien du terme et la sémiologie au sens plus habituel. Deleuze, qui tient à préserver l'autonomie de l'image, se méfie de l'impérialisme sémiologique dont l'inspiration purement linguistique tend selon lui « à fermer sur soi le "signifiant", et à couper le langage des images et des signes qui en constituent la matière première » (II: 342). C'est pourquoi il préfère référer plutôt à cette sémiotique (consulter aussi, à ce propos, la note 12).
- 8 « La photographie est déjà tirée dans les choses », *op. cit.*, p. 36. Voir encore, dans la même veine, les allusions à la « logique propre » du cinéma (II: 342).
- 9 Voir, dans *L'évolution créatrice*, le chapitre sur « le mécanisme cinématographique de la pensée ».
- 10 « Le cerveau, c'est l'écran », *op. cit.*, p. 28. L'œil de la caméra traduit la pensée en images. Faire une philosophie du cinéma, ne serait-ce pas renverser le processus pour retrouver dans l'image, traduction de la traduction, la pensée incarnée ?
- 11 On rejoint par ce biais une thématique chère à Deleuze, et qu'il a déjà explorée de multiples façons, celle des devenir non orientés, de la pensée rhizomatique.
- 12 Je faisais au tout début allusion à l'aspect possiblement rébarbatif de l'ouvrage, qui abonde en concepts neufs et difficiles. On en a ici un exemple, mais il est loin d'être isolé. Outre l'automate spirituel et l'image-cristal, déjà signalés, citons encore les notions que Deleuze introduit directement ou qu'il adapte simplement de Peirce: engramme, qualisigne, dividuel, décisigne, reume, etc. Plus qu'une constellation baroque de néologismes gratuits, il faut y voir un procès discursif qui, mis à l'épreuve du seul art qu'ait enfanté le XX<sup>e</sup> siècle, est disposé à affronter dans toute son exigeante ampleur le défi de la nouveauté radicale. Ce n'est pas, on l'aura deviné, le moindre attrait de l'ouvrage.
- 13 Ce qui serait une forme de finalité ou d'historicisme étrangère à son projet, comme Deleuze le note d'ailleurs lui-même (I: 7). Parler de son essai en termes d'histoire naturelle et l'opposer à l'histoire historique ou à l'historicisme (« La photographie est déjà tirée dans les choses », *op. cit.*, p. 37) ne relève donc pas de la boutade, comme on aurait pu le croire au premier abord. Car même si elle réalise, dans le cours de ses quelque 700 pages, une traversée complète de tout son champ historique, l'étude de Deleuze n'est pas comme telle une histoire du cinéma. Bien sûr, son plan général reflète vaguement l'ordre chronologique, mais l'histoire elle-même sert ici de référent sans pour cela constituer le matériau de l'ouvrage.
- 14 « La photographie est déjà tirée dans les choses », *op. cit.*, p. 38.
- 15 La coupure est peut-être moins franche qu'il n'y paraît à première vue. Car, en fait, admet Deleuze, une telle révolution avait été en quelque sorte préparée avant la guerre par Ozu et Welles.
- 16 « Le philosophe et le cinéma. Entretien de Gilles Deleuze avec Gilbert Cabasso », *Cinéma*, Paris, n° 334, 14 au 24/12/1985, p. 2.
- 17 « Le philosophe et le cinéma », p. 2.
- 18 Deux ans à peine avant *L'image-mouvement*, Deleuze produit son *Francis Bacon: logique de la sensation*. Comment circule-t-on de la peinture au cinéma ? Et que nous apprend la logique de la première sur le second ? Est-ce, coquetterie d'auteur, un nouvel avatar de la traduction ? À ma connaissance, l'étude de la relation exacte entre ces deux monuments d'érudition reste à faire.
- 19 C'est, on l'aura deviné, l'un des sens premiers de l'automate spirituel...
- 20 Le présent travail n'est que la première partie d'un compte rendu plus complet. J'espère faire paraître bientôt une deuxième section, portant de manière plus spécifique sur la problématique du cinéma-vérité, et en particulier sur la perception deleuzienne de l'œuvre de Ferrault.
- 21 Deleuze s'autorise souvent des avancées spéculatives de ses devanciers, cinéastes majeurs — au fil des pages, tous les grands sont appelés à comparaître — autant que critiques mar-

quants, aux œuvres desquels il n'a cessé de se référer, empruntant à chacun ce qu'il estime utile.

- 22 Comme l'a vu avec beaucoup d'à-propos Benjamin. Deleuze fait bien allusion au rôle de l'argent (II: 109), mais c'est dans une perspective incidente et de manière toute épisodique. Peut-être y a-t-il lieu de rappeler ici une interrogation pertinente de Mity: le cinéma n'a-t-il pas été promu au rang d'art *parce qu'il* était devenu une industrie?
- 23 Et l'obscur clarté des étoiles a elle aussi ses règles, comme l'a montré Morin (*Les stars*).