

Université de Montréal

**Philosophie du point de vue au cinéma :
Gilles Deleuze et le renversement des notions d'objectivité et de subjectivité**

**par
Clyde Paquin**

**Département de philosophie en codirection avec le
Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences**

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de Maître ès Arts (M. A.) en philosophie
Enseignement de la philosophie au collégial

Mai 2017

© Clyde Paquin, 2017

RÉSUMÉ

Ce mémoire aborde la question du point de vue dans la philosophie du cinéma de Gilles Deleuze. Dans *Cinéma 1 : L'image-mouvement*, en reprenant les définitions de l'objectivité et de la subjectivité de Bergson, Deleuze effectue comme une espèce de « renversement » de ce qu'on entend communément au cinéma en ces termes. Cette étude vise à comprendre ce renversement. Nous voyons d'abord que Deleuze rejette les conceptions narratives du point de vue puisqu'elles ne donnent pas à l'image la primauté ontologique. Nous exposons de quelle façon Deleuze retourne Bergson contre lui-même en accordant à la perception cinématographique un degré d'objectivité supérieur à la perception naturelle, et nous demandons ensuite comment Deleuze pourrait concevoir l'expérience du spectateur. En adressant les notions d'objectivité et de subjectivité du 5^e chapitre de *L'image-mouvement*, nous décrivons le processus à travers lequel Deleuze en arrive à reprendre les définitions de Bergson, puis de quelle façon se produit le renversement explicite. Nous découvrons à ce stade que, suivant l'influence de Vertov, c'est par un « œil non-humain » que s'effectue le renversement. Cela nous mène au passage entre l'image-mouvement et l'image-temps, où nous trouvons que la notion de point de vue a subi une sorte de « réflexion ». Dans un engrenage composite avec les mouvements aberrants, le point de vue se révèle être un élément important de la transition entre les deux régimes d'images. Nous rejoignons ensuite l'absolu de Bergson, la « durée » de l'image-temps, qui vient à signifier le dépassement même de la notion de point de vue. Nous remarquons plus généralement que nos conclusions ont en commun une entreprise sous-jacente de désobjectivation, qui traverse une grande partie de la philosophie deleuzienne. Nous en venons enfin au constat selon lequel le point de vue chez Deleuze est un élément crucial de son propre dépassement.

MOTS-CLÉS : Bergson, cinéma, Deleuze, objectivité, perception, philosophie, point de vue, subjectivité.

ABSTRACT

This thesis addresses the question of the point of view in the philosophy of the cinema of Gilles Deleuze. In *Cinema 1: The Movement-Image*, taking Bergson's definitions of objectivity and subjectivity, Deleuze performs a kind of "reversal" of what is commonly understood in cinema in these terms. This study aims to understand this reversal. We first see that Deleuze rejects the narrative conceptions of the point of view since they do not give the image ontological primacy. We show how Deleuze turns Bergson against himself by attributing cinematographic perception a degree of objectivity superior to natural perception, and then see how Deleuze could conceive the spectator's experience. In discussing the notions of objectivity and subjectivity of the 5th chapter of *The Movement-Image*, we describe the process through which Deleuze arrives at Bergson's definitions, and then how the explicit reversal takes place. We discover at this stage that, following the influence of Vertov, it is through a "non-human eye" that the reversal occurs. This leads us to the transition from the movement-image to the time-image, where we find that the notion of point of view has undergone a kind of "reflection". In a composite assembly with aberrant movements, the point of view proves to be an important element of the transition between the two regimes of images. We then reach the absolute of Bergson, the "*durée*" of the time-image, which comes to signify the very surpassing of the notion of point of view. We observe more generally that our conclusions share an underlying process of desubjectivization, which appears across much of the Deleuzian philosophy. Finally, we come to the conclusion that, for Deleuze, the point of view is a crucial element of its own overcoming.

KEY-WORDS : Bergson, cinema, Deleuze, objectivity, perception, philosophy, point of view, subjectivity.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	II
ABSTRACT	III
LISTE DES ABRÉVIATIONS	VI
DÉDICACE.....	VII
AVANT-PROPOS	8
INTRODUCTION.....	10
I.1 Philosophie et cinéma	10
I.2 Bergson et le « cinématographe intérieur »	11
I.3 Gilles Deleuze : « Pur métaphysicien »	12
I.4 Les pôles inversés	13
I.5 Littérature.....	14
I.6 Questions centrales et structure.....	15
CHAPITRE 1 – LE POINT DE VUE CHEZ DELEUZE.....	17
1.1 Quel « point de vue »?.....	17
1.2 Le point de vue narratif.....	19
1.2.1 Peirce contre Saussure	21
1.2.2 Bergson : « Ennemi du langage »	24
1.2.3 Immanence radicale et empirisme supérieur.....	27
1.3 Perception cinématographique et perception naturelle	30
1.3.1 Première phase : Le cinéma primitif.....	30
1.3.2 Deuxième phase : L'état évolué du cinéma	32
1.3.3 Le spectateur	33
CHAPITRE 2 – OBJECTIVITÉ ET SUBJECTIVITÉ.....	39
2.1 L'image-mouvement	39
2.2 L'image-perception	40
2.2.1 Si tout est image(s).....	42
2.2.2 Forme et contenu.....	44
2.2.3 La « semi-subjective » de Mitry	45
2.2.4 Pasolini et la « subjective indirecte libre »	46
2.3 Via Bergson.....	50

CHAPITRE 3 – LE RENVERSEMENT	52
3.1 Solide – Liquide – Gazeux	52
3.1.1 Perception solide	52
3.1.2 Perception liquide	53
3.1.3 Perception gazeuse	55
3.2 Un œil non-humain.....	58
3.2.1 Le « ciné-œil »	58
3.2.2 Depuis la <i>camera obscura</i>	59
3.3 De l’image-mouvement à l’image-temps	61
3.3.1 Les mouvements aberrants.....	63
3.3.2 L’absolu, ou de la « durée ».....	66
3.3.3 Une vie sans soi	68
CONCLUSION	72
C.1 Renversement	72
C.2 Réflexion et dépassement	74
C.3 Création	76
BIBLIOGRAPHIE	77
Bibliographie principale	77
Autres documents consultés	81

LISTE DES ABRÉVIATIONS

ÉC : *L'évolution créatrice*, Henri Bergson, 1907.

EH : *L'expérience hérétique : Langue et cinéma*, Pier Paolo Pasolini, 1976.

IM : *Cinéma 1 : L'image-mouvement*, Gilles Deleuze, 1983.

IT : *Cinéma 2 : L'image-temps*, Gilles Deleuze, 1985.

MM : *Matière et mémoire : Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Henri Bergson, 1896.

PM : *La pensée et le mouvant : Essais et conférences*, Henri Bergson, 1934.

SIL : « Subjective indirecte libre ».

DÉDICACE

À mes parents

AVANT-PROPOS

« Être, c'est être perçu ou percevoir »

George Berkeley

L'élément déclencheur de ce mémoire fut ma lecture de *Cinéma 1 : L'image-mouvement* du philosophe Gilles Deleuze. J'avais déjà lu quelques pages au début de mes recherches, mais bien que je trouvais toutes ces questions passionnantes, je croyais qu'elles étaient beaucoup trop complexes pour moi. Le point de vue, la perception, l'objectivité et la subjectivité, le mouvement, le temps... ce serait de la folie! J'avais aussi lu quelque peu Bergson, et c'était le même constat; tout aussi passionnant, mais je n'avais pas les connaissances nécessaires pour m'y attaquer. On me les avait déconseillés, j'ai donc tout fait par la suite pour éviter Deleuze et Bergson.

Après avoir accompli un grand tour de la philosophie du cinéma et des études cinématographiques, j'ai dû me rendre à l'évidence; c'était vraiment dans les premiers chapitres de *L'image-mouvement* que je trouvais les sujets qui m'intéressaient le plus au cinéma. C'était en plus que Deleuze les abordait dans un style si explosif...

Ces premiers chapitres de *L'image-mouvement*, je les ai sans doute relus plus d'une centaine de fois. Je connais des phrases complètes par cœur, mais chaque relecture fait apparaître une ligne que je n'avais pas encore lue. C'est Deleuze... mais aussi paradoxal que cela puisse paraître, sous une écriture aux allures presque frivoles, il y a une grande rigueur et un souci d'exactitude peu commun. Ce n'est pas qu'il ne fixe rien, mais que ce qu'il fixe est toujours mouvant. Pour cette raison, le plus difficile a certainement été de tracer des lignes claires à l'intérieur desquelles il me fallait rester, d'identifier les endroits où je devais arrêter de le suivre. Parce qu'il va dans tous les sens : de Bergson à Peirce, des platoniciens à Bazin, de Wölfflin à Pasolini, à Mitry et puis Vertov... ce sont des dizaines et des dizaines d'auteurs et de cinéastes qu'il invite dans une véritable frénésie de visions multicolores. Je devais toujours garder à l'esprit que mon travail n'allait être, au mieux, qu'un minuscule grain de lumière dans l'infini du chaos deleuzien.

Je me suis donc retrouvé à faire un mémoire portant non seulement sur certaines des questions philosophiques les plus difficiles, mais en plus, à travers la pensée d'un philosophe redouté pour sa complexité et son excentricité. Toutefois, je peux dire aujourd'hui que je suis très heureux d'avoir fait ce choix; Deleuze est essoufflant, mais captivant.

J'aimerais à présent remercier sincèrement mon directeur de recherche Daniel Dumouchel et mon codirecteur Serge Cardinal pour leur grande gentillesse et leurs très précieux conseils.

Enfin, je tiens à exprimer toute ma gratitude à mes parents, qui m'ont transmis d'une façon bien particulière une passion pour les images et les sons. Plus encore, qui m'ont toujours encouragé à suivre cette passion, en m'exprimant leur fierté. Grâce à eux, j'ai aujourd'hui le sentiment qu'il n'y a rien dans cette vie d'inaccessible, que tout est possible.

INTRODUCTION

I.1 PHILOSOPHIE ET CINÉMA

La philosophie du cinéma peut être définie de différentes façons. Généralement, nous pouvons distinguer 4 grands courants d'étude¹. Le premier courant est celui qui s'intéresse à la nature même du cinéma en tant qu'art, à son esthétique ou ses opérations. Le deuxième courant s'intéresse plus à l'examen de certains films ou genres précis, aux films qui « contiennent » de la philosophie, qui sont « réflexifs » ou « profonds ». Le troisième courant porte son étude presque entièrement sur le spectateur, sa cognition, sa psychologie, son expérience dans les « salles obscures ». Un quatrième courant serait plus sociologique et analyserait le phénomène du cinéma en tant qu'art de masse.

À notre sens, la philosophie du cinéma pourrait être résumée en une seule question : qu'est-ce que le cinéma? Cette question est d'ailleurs le titre d'un ouvrage fondamental du critique André Bazin, l'un des fondateurs des *Cahiers du cinéma*, bien connu pour s'être intéressé au pouvoir d'objectivité, de réalisme du cinéma. Nous nous situons alors dans le premier courant, ontologique, la philosophie du cinéma porte selon nous sur la *nature* du cinéma, du médium, sur son esthétique, sa technique et sur les opérations particulières qui le constituent. Suivant cela, nos questions sur le point de vue et les réponses qu'apporte Deleuze impliquent certainement un type de formalisme; ce sera l'angle privilégié pour cette recherche.

Il est parfois difficile de faire la distinction entre la philosophie du cinéma et les études cinématographiques, les deux disciplines s'entrecroisent et s'influencent beaucoup. C'est sans doute le cas pour ce travail, mais quelques paragraphes suffiront à démontrer que le fond est absolument philosophique.

¹ Nous nous inspirons d'un article de Berys Gaut, mais en changeons quelques éléments. Gaut, Berys, « Analytic Philosophy of Film: History, Issues, Prospects », *Philosophical Books*, vol. 38, n° 3, juillet 1997, p. 145-156.

I.2 BERGSON ET LE « CINÉMATOGRAPHE INTÉRIEUR »

Bertrand Russell disait que toute atteinte de classifier la philosophie de Bergson était vouée à l'échec, puisqu'elle traversait toutes les divisions². Nous pouvons tout de même mentionner qu'il est généralement considéré comme un « spiritualiste », un « vitaliste », un métaphysicien très certainement. Henri Bergson (1859-1941) est un philosophe majeur de la première partie du 20^e siècle, il s'est intéressé particulièrement aux questions liées à l'esprit, au corps, au mouvement, au temps et à la perception. Véritable visionnaire, plusieurs nouvelles idées nous viennent de lui : la durée, l'intuition, l'Ouvert, le Nouveau... On dit que Bergson est facile à lire, mais difficile à comprendre. Pour lui, la philosophie devait être un effort pour dépasser la condition humaine.

La critique de Bergson sur le cinéma est assez connue, dans le dernier chapitre de *L'évolution créatrice* (1907), il se sert du mécanisme cinématographique pour expliquer l'illusion de la perception humaine : « Nous prenons des vues quasi instantanées sur la réalité qui passe, et, comme elles sont caractéristiques de cette réalité, il nous suffit de les enfilet le long d'un devenir abstrait, uniforme, invisible, situé au fond de l'appareil de la connaissance [...]. Perception, intellection, langage procèdent généralement ainsi. Qu'il s'agisse de penser le devenir, ou de l'exprimer, ou même de le percevoir, nous ne faisons guère autre chose qu'actionner une espèce de cinématographe intérieur.³ » Et ce n'est pas qu'une simple analogie de façade, pour Bergson, le cinématographe ne faisait *vraiment* que reproduire l'illusion de la perception humaine, il ne tenait donc pas ce nouveau médium en très haute estime.

Si l'influence de Bergson a été considérable sur plusieurs grands penseurs français du 20^e siècle (Merleau-Ponty, Sartre, Lévinas, Proust), il est généralement admis que c'est Gilles Deleuze qui contribua le plus à sa redécouverte, notamment avec ses deux livres sur le cinéma⁴.

² Lawlor, Leonard et Moulard Leonard, Valentine, « Henri Bergson », *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2013, <<http://plato.stanford.edu/archives/win2013/entries/bergson/>>.

³ Bergson, Henri, *L'évolution créatrice*, 27^e édition, Paris, Alcan, 1923 [1907], p. 331.

⁴ Lawlor et Moulard Leonard, « Henri Bergson ».

I.3 GILLES DELEUZE : « PUR MÉTAPHYSICIEN »

Philosophe français très influent de la deuxième partie du 20^e siècle, Gilles Deleuze (1925-1995) est reconnu pour s'être opposé fortement à Heidegger qui annonçait la fin de la métaphysique⁵. Tout comme Bergson, il est assez difficile de placer Deleuze dans un courant précis. D'abord historien de la philosophie, il tente ensuite de développer une métaphysique compatible avec les mathématiques et les sciences contemporaines. Il s'est identifié lui-même comme un « pur métaphysicien ». Pour Deleuze, la philosophie doit s'occuper de *créer des concepts*. Outre Bergson, il a plusieurs grandes influences : Nietzsche, Hume, Kant, Spinoza, sur lesquels il a d'ailleurs écrit ses premiers livres. On dit généralement que *L'image-mouvement* est bergsonien et que *L'image-temps* est nietzschéen, mais tout cela s'entremêle. Deleuze se plaît à détruire les dualités si chères à la philosophie occidentale : objet/sujet, dedans/dehors, esprit/nature, référent/image⁶. Ce en quoi il fait bien de la philosophie à travers *Cinéma 1 : L'image-mouvement* (1983) et *Cinéma 2 : L'image-temps* (1985), c'est qu'il démontre que le cinéma permet de voir d'une nouvelle façon de grandes questions philosophiques. Alors que les philosophes pensent avec des concepts, les cinéastes pensent avec des images-mouvements ou des images-temps.

Bien qu'il était un exemple de précision dans ses premiers écrits, Deleuze prend ensuite un style d'écriture plus difficile à saisir, où la poésie vient se mêler à la philosophie et aux sciences pures. Tout cela rend sa lecture complexe et même déstabilisante. Ce qui ajoute encore plus à la complexité, c'est qu'il redéfinit la plupart des termes utilisés dans les études cinématographiques. C'est que Deleuze ne considère pas les concepts comme des entités fixes, ceux-ci sont toujours en transformation; décontextualisation, reconceptualisation. Mais ce n'est pas de l'obscurantisme, c'est même inondé de lumières et de couleurs, ce serait plutôt comme de l'éblouissement; il faut prendre un moment pour s'habituer aux rayons avant d'y voir quelque chose. C'est pour toujours garder le lecteur sur le qui-vive. Avec la centaine d'auteurs qu'il appelle et toutes les connexions inusitées qu'il fait, on pourrait considérer qu'il est en quelque sorte « victime » de l'étendue de ses connaissances dans plusieurs domaines, mais nous y voyons plutôt une force étonnante qu'il

⁵ Smith, Daniel et Protevi, John, « Gilles Deleuze », *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2015, <<http://plato.stanford.edu/archives/win2015/entries/deleuze/>>.

⁶ Rodowick, David N., *Gilles Deleuze's Time Machine*, Duke, Duke University Press, 1997, p. 18-19.

possède de faire tomber les cloisons entre des disciplines que nous avons l'habitude de considérer comme bien délimitées (arts, sciences, philosophie). Ce qui apparaît surtout, c'est la compréhension exceptionnelle qu'il a des concepts « canoniques » de la philosophie. Il peut ainsi les manipuler avec une facilité déconcertante afin de déconstruire et reconstruire inlassablement différentes structures. Outre pour la philosophie et les études cinématographiques, l'influence de Deleuze s'étend également à plusieurs autres domaines de recherche : peinture, musicologie, études littéraires, architecture, urbanisme, géographie, anthropologie, etc.

Dans *Le mythe de Sisyphe*, Camus affirme qu'il n'y a qu'un seul vrai problème philosophique : le suicide⁷. Deleuze était atteint de troubles respiratoires graves depuis l'enfance et sa santé se détériorait rapidement, il s'est défenestré de son appartement parisien en novembre 1995, à 70 ans. La version officielle est celle du suicide, même si certains n'y ont jamais cru. Puisque c'est souvent le réflexe des personnes souffrant de problèmes respiratoires de se diriger vers les fenêtres afin d'y chercher de l'air lors des crises aiguës, Michel Serres, son « ami de vieillesse », croira davantage à un accident⁸. « Est-il mort à la façon d'Empédocle se jetant dans le volcan selon l'image de la philosophie qu'il peint dans *Logique du sens*, ou la mort lui est-elle arrivée du dehors, à la façon d'un accident spinoziste ?⁹ », demande Pigeard de Gurbert. Deleuze est certainement mort dans l'acte, dans une dernière « volonté de puissance », selon sa philosophie¹⁰.

I.4 LES PÔLES INVERSÉS

Nous pouvons tous nous faire une idée générale de ce que représente une image « objective » dans le cinéma de fiction. L'image objective serait celle qui ne fait que « montrer » les événements, de façon « neutre », d'un point de vue « extérieur » à la scène qui se joue. À l'autre pôle, une image subjective serait celle qui pose un point de vue sur la scène « de l'intérieur », prenant le regard d'un personnage qui en fait partie. Dans le langage cinématographique, on nomme « POV shot » ce type de plan qui prend le regard d'un personnage, il n'est pas rare de

⁷ Camus, Albert, *Le mythe de Sisyphe : Essai sur l'absurde*, Paris, Gallimard, 2003 [1942], p. 15.

⁸ Kunzru, Hari, « Michel Serres Interview (1995) », *Hari Kunzru*, 17 décembre 2008, <<http://www.harikunzru.com/michel-serres-interview-1995/>>.

⁹ Pigeard de Gurbert, Guillaume, « Hommage à Deleuze », *Club de Mediapart*, 20 octobre 2015, <<https://blogs.mediapart.fr/guillaume-pigeard-de-gurbert/blog/201015/hommage-deleuze>>.

¹⁰ Voir un très bel article de Janning, Finn, « Happy Death of Gilles Deleuze », *Tamara: Journal for Critical Organization Inquiry*, vol. 11, n° 1, mars 2013, p. 29-37.

rencontrer cette indication dans le découpage technique ou même déjà dans le scénario. Ces visions subjectives sont souvent utilisées pour des séquences où la perception d'un personnage devient trouble, lors d'hallucinations, de rêves, de souvenirs, dans des séquences où on a l'impression que l'on perd toute perspective. C'est même lorsqu'on voit ce genre d'images qu'on dira qu'elles sont le plus subjectives, comme si plus la perception était altérée ou anormale et plus elle était subjective. Mais pour des raisons qu'il faudra déterminer, ces définitions communes de l'objectif et du subjectif sont problématiques pour Deleuze. C'est en adoptant plutôt des définitions qui viennent de Bergson que se produit une espèce de « renversement ». Pour Deleuze, les images que l'on considère généralement comme *subjectives* sont celles qui sont le plus *objectives*. Dans *Deleuze on Cinema*, Ronald Bogue soulève le problème :

« This definition has the curious effect of reversing the standard sense of *subjective* and *objective*, in that what we usually think of as subjective shots and sequence – dreams, hallucinations, visions – are the classic cinema's most striking approximations of what Deleuze calls the objective “perception in things” ». ¹¹

Le but de ce mémoire est donc de clarifier la conception deleuzienne du point de vue au cinéma. Afin d'arriver au centre du « renversement » de l'objectif et du subjectif, il nous faut absolument y aller par étapes, car une des raisons pour lesquelles Deleuze ne se laisse pas saisir facilement est que les conceptions particulières qu'il adopte reposent souvent sur d'autres conceptions particulières, qui elles-mêmes reposent sur d'autres... ¹² Ainsi, puisque nous allons ratisser tout de même assez large, nous voulons aussi mettre en lumière certains rouages fondamentaux de la philosophie deleuzienne du cinéma, notamment là où ils s'articulent avec la pensée de Bergson. Nous espérons également démontrer au final que la notion de point de vue chez Deleuze est beaucoup plus importante qu'il n'y paraît.

I.5 LITTÉRATURE

Pour cette recherche, nous nous sommes référé aux commentaires *Deleuze on Cinema* de Ronald Bogue et *Deleuze's Time Machine* de David N. Rodowick. Les enregistrements sonores des cours

¹¹ Bogue, Ronald, *Deleuze on Cinema*, New York, Routledge, 2003, p. 73.

¹² Marion Froger écrit : « Expliquer un concept deleuzien c'est, comme Deleuze le dit si bien à propos de Leibniz, le “déplier”, se préparer à la rencontre de toutes les notions qu'il enveloppe et qui lui donnent sa consistance. » Froger, « Deleuze et la question de la narration », *Cinémas : Revue d'études cinématographiques*, vol. 10, n° 1, 1999, p. 143.

que Deleuze donnait à Vincennes, *La voix de Gilles Deleuze*, nous ont été particulièrement utiles, puisque c'est là où ses réflexions se développaient et où il devait les expliquer, les vulgariser. Afin de pouvoir situer sa conception du point de vue au cinéma, nous avons évidemment dû le confronter au départ avec les théories les plus courantes des études cinématographiques. Pour ce faire, les livres d'Edward Branigan (*Point of View in the Cinema*) et de François Jost (*L'œil-caméra*) ont été essentiels. Les articles *Le point de vue* de Jacques Aumont, *Deleuze et la question de la narration* de Marion Froger et *Deleuzian Spectatorship* de Richard Rushton nous ont ensuite permis d'approfondir considérablement notre travail. *Le vocabulaire de Gilles Deleuze* de Sasso et Villani a également été très important. La thèse de Dyrk Ashton *Using Deleuze* et le livre *Deleuze au cinéma* de Serge Cardinal sont aussi venus nous éclairer par endroits. Nous avons bien sûr étudié une grande partie de l'œuvre de Deleuze et de Bergson. Nous nous sommes aussi appuyé ponctuellement sur plusieurs autres sources (essais, articles, vidéos, etc.). Finalement, nous avons consulté une vingtaine d'autres documents auxquels nous ne nous sommes pas référé directement, mais qui ont tout de même enrichi notre réflexion; ils apparaissent à la suite de la bibliographie principale.

I.6 QUESTIONS CENTRALES ET STRUCTURE

Voici donc les questions centrales de notre recherche : comment Deleuze conçoit-il le point de vue au cinéma? Pourquoi le considère-t-il de cette façon? Quelle est l'origine du renversement de ce que l'on entend habituellement par « image objective » et « image subjective »? Comment l'opère-t-il? Et pourquoi? Enfin, que cherche-t-il à atteindre dans une perspective philosophique plus large?

Au 1^{er} chapitre, nous commençons par établir ce que l'on peut entendre par « point de vue » au cinéma. En commençant par explorer différentes définitions, nous voulons trouver précisément ce que signifie cette notion pour Deleuze. Ensuite, nous tenterons de voir pourquoi Deleuze s'écarte de la majorité des études portant sur le point de vue. Cela nous amène à clarifier certaines conceptions deleuziennes en ce qui a trait à la perception au cinéma, et nous permet d'aborder un moment crucial, celui où Deleuze retourne Bergson contre lui-même. Nous nous demandons ensuite quelle pourrait être la place du spectateur dans le schéma deleuzien.

Au 2^e chapitre, nous abordons directement les notions d'objectivité et de subjectivité en expliquant d'abord ce qu'est une « image-mouvement », et cela nous mène naturellement à présenter l'« image-perception ». C'est là où nous examinons de plus près les chapitres 4 et 5 de *L'image-mouvement*, tout en précisant certaines reconceptualisations particulières à Deleuze. Nous voyons tout le processus qu'il entreprend, de la « semi-subjective » de Mitry à la « subjective indirecte libre » de Pasolini, et terminons au moment où il arrive aux définitions de l'objectivité et de la subjectivité de Bergson.

Dans le 3^e chapitre, nous décrivons le renversement explicite qui s'effectue au 5^e chapitre de *L'image-mouvement*, alors que l'image-perception passe d'un état solide à un état gazeux. Nous regardons ensuite plus en détail le « ciné-œil » de Vertov, un œil « non-humain ». Suivant cela, nous arrivons au passage entre l'image-mouvement et l'image-temps, et voulons savoir ce qu'il advient de la notion de point de vue dans le nouveau régime d'images. Nous découvrons alors que le point de vue est lié aux mouvements aberrants et à l'« effondrement des centres » de l'image. Après une espèce de réflexion géométrique du point de vue, nous en venons à la notion d'« absolu » de Bergson. Enfin, nous faisons des liens entre nos conclusions et certaines idées que l'on peut retrouver à travers toute la philosophie deleuzienne.

CHAPITRE 1 – LE POINT DE VUE CHEZ DELEUZE

1.1 QUEL « POINT DE VUE »?

La notion de « point de vue », même restreinte au cinéma, comprend plusieurs dimensions.

Jacques Aumont distingue quatre façons de le considérer :

« 1. C'est d'abord le point, l'emplacement depuis lequel on regarde : donc, l'emplacement de la caméra relativement à l'objet regardé. Le cinéma apprend très tôt à multiplier, par le changement et l'enchaînement des plans, et à le démultiplier, par le mouvement d'appareil. La première caractéristique du cinéma de fiction est d'offrir un point de vue multiple et variable.

2. Corrélativement, c'est la vue elle-même, en tant que prise depuis un certain point de vue : le film est image, organisée par le jeu de la perspective centrée. Le problème majeur est ici celui du cadre, plus précisément de la contradiction entre l'effet de surface (occupation plastique de la surface du cadre) et l'illusion de profondeur.

3. Ce point de vue₂ est lui-même constamment référé au point de vue narratif : le cadre, par exemple, est toujours peu ou prou, dans le cinéma narratif, représentation d'un regard, celui de l'auteur ou celui du personnage, là encore, l'histoire du cinéma narratif est celle de l'acquisition et de la fixation des règles de correspondance entre un PDV₁, le PDV₂ qui en résulte, et ce point de vue narratif.

4. Le tout, enfin, est surdéterminé par une attitude mentale (intellectuelle, morale, politique, etc.) qui traduit le jugement du narrateur sur l'événement. Ce point de vue (nous le dirons "prédicatif") informe évidemment, avant tout, la fiction elle-même (jugements de l'"auteur" sur ses personnages, etc.) »¹³

Le point de vue comporte ainsi différentes dimensions avec lesquelles le cinéaste peut « jouer » pour créer ses films, mais selon Aumont, la plupart des analyses en théorie du cinéma ont porté sur les dimensions 3 et 4, sur la dimension *narrative* :

« Il n'y a qu'à relire la plupart des analyses ("textuelles" ou non) publiées, pour se convaincre que presque toutes, et indépendamment de leur qualité, se concentrent de façon "déséquilibrée" sur l'analyse de l'histoire, au détriment de la réflexion sur le niveau figuratif et représentatif, qu'on ne convoque que lorsqu'il apporte de l'eau au moulin narratologique. »¹⁴

¹³ Aumont, Jacques, « Le point de vue », *Communications*, vol. 38, 1983, p. 4-5.

¹⁴ *Ibid.*, p. 7.

Chez Deleuze, il semble justement y avoir un refus de considérer le point de vue selon la dimension narrative. Dans l'enregistrement sonore d'un de ses cours à l'université Paris 8, son sentiment concernant l'analyse narrative est d'ailleurs assez clair. Quand une étudiante lui demande si la caméra ne pourrait pas être considérée comme un narrateur, Deleuze répond :

« Comme un narrateur ?! Il faudrait pas ! [...] Je vais vous dire, pour moi, ça me paraîtrait très très fâcheux de dire ça [...] parce que c'est absolument pas un problème de narration. Au point où on en est, il y aura peut-être, j'en sais rien, si on en rencontrera jamais... mais où j'en suis, pour moi, c'est absolument pas un problème de *narration* puisque c'est un problème de *pure perception*. »¹⁵

Ainsi, le point de vue chez Deleuze pourrait être formé à partir des deux premières dimensions relevées par Aumont : 1) l'emplacement de la caméra, le « point » dans l'espace d'où est prise la « vue »; et 2) l'image elle-même, la « vue » en tant que prise d'un certain « point » dans l'espace.

Dans *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, Maurice Élie et Arnaud Villani définissent le concept de point de vue chez Deleuze, mais selon le sens particulier qu'il prend dans *Le Pli* (1988), un essai qu'il a écrit sur Leibniz. Même si la notion n'y est pas développée pour le cinéma, nous pouvons certainement y trouver de quoi préciser la définition que nous avons déjà :

« Notion mathématique correspondant au foyer de courbure, rappelant le statut de l'Idée qui contient virtuellement toutes ses actualisations, comme le sommet du cône renferme les coniques ».¹⁶

Si nous fusionnons les définitions retenues, « quitte à les corriger plus tard¹⁷ », pour Deleuze, le point de vue serait *l'emplacement de la caméra dans l'espace, un point mathématique (sommet du cône), et aussi l'image elle-même (les coniques), en tant que prise de cet emplacement.*

¹⁵ Deleuze, Gilles, « La voix de Gilles Deleuze : L'image-perception (Cours 6 [2]) », 12 janvier 1982.

¹⁶ Élie, Maurice et Villani, Arnaud, « Point de vue », in Sasso, Robert et Villani, Arnaud (éd.), *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, cahier n° 3, Nice, Centre de Recherches d'Histoire des Idées, 2003, p. 285. À ce sujet, nous trouvons également que derrière Leibniz il y a Blaise Pascal et son célèbre théorème, et aussi sa première publication : « Essay pour les coniques ». Voir Taton, René, *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications*, vol. 8, n° 1, 1955.

¹⁷ C'est ce que dit Deleuze avant de donner ses différentes conceptions du cadre. Deleuze, Gilles, *Cinéma 1 : L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983, p. 23.

Avec Aumont, nous trouvons que Deleuze fait ainsi comme une sorte de retour aux premières analyses du cinéma :

« Relisons (dans le livre magistral de Deslandes, par exemple) les premières annonces pour les séances du cinématographe Lumière (ou de ses concurrents) : les films y sont des “photographies animées”, des “scènes animées”, des “tableaux animés” ou, tout simplement et le plus souvent, des “vues”. Comment mieux dire ? Le film a d’abord été une image, un point de vue₁, celui de la caméra produisant un point de vue₂, incarné dans un cadrage. »¹⁸

Les deux premiers chapitres de *L’image-mouvement* nous le confirment également, avec les thèses de Bergson sur la perception du mouvement, et ensuite le chapitre sur le cadre et le plan, nous comprenons l’importance que prendra la perception visuelle pour Deleuze, ou la perception de la caméra en tant que système optique. Mais nous chercherons pour l’instant à savoir pourquoi il rejette l’analyse du point de vue au sens narratif alors que c’est celle qu’adopte la grande majorité des théoriciens du cinéma. Ainsi, nous pourrions mieux distinguer les éléments spécifiques à la conception deleuzienne.

1.2 LE POINT DE VUE NARRATIF

Dans *L’œil-caméra*, essai essentiel pour quiconque s’intéresse à la notion de point de vue au cinéma, François Jost apporte aussi des distinctions entre différentes dimensions du point de vue, notamment; la *focalisation* et l’*ocularisation*. Tirée de la narratologie, la focalisation tient compte de « qui *sait* », alors que l’ocularisation tient compte de « qui *voit* ». Il marque donc une distinction entre le *su* (focalisation) et le *vu* (ocularisation). Bien que nous pensions peut-être trouver dans l’ocularisation de quoi nous rapprocher de Deleuze (et déjà même considérant le titre de l’ouvrage), pour Jost, ce qui est vu doit tout de même toujours être « restitué dans le champ du récit [...] dans un contexte où l’on suppose quelqu’un qui raconte (un narrateur) et quelqu’un dont on raconte l’histoire (un personnage)¹⁹ ».

Une autre étude fondamentale est la thèse d’Edward Branigan, *Point of View in the Cinema*. Pour Branigan, le point de vue est avant tout la corrélation entre deux instances narratives : une

¹⁸ Aumont, « Le point de vue », p. 8.

¹⁹ Jost, François, *L’œil-caméra : Entre film et roman*, 2^e édition, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1989, p. 25-26.

énonciation (*narration*) et un énoncé (*narrative*). Ce système d'énonciation peut s'échelonner sur différents niveaux, il est hiérarchique :

« Narration is the activity of giving a narrative: It is the telling (énonciation) rather than what is told (énoncé). [...] when attention shifts to the relationship of telling and told, then point of view becomes a central issue. That relationship or difference between telling and told may be thought of as a distance which need to be fixed but may be manipulated throughout the text. [...] Any narration/narrative pair (or level) may, of course, become an object (a narrative, an énoncé) for some higher level narration. We say that the higher narration frames the lower. When this happens there is a second point of view to be analysed, namely, the relationship between the higher narration and the first narration/narrative pair. »²⁰

La conception du point de vue de Branigan fait manifestement partie des analyses narratives, mais on peut aussi retrouver dans son étude une multitude d'autres conceptions. Dans le dernier chapitre, il affirme que toutes les théories du point de vue peuvent être divisées selon que leur méthode sous-jacente est rationaliste ou empiriste :

« In rational theory, narration is always present whether its markers are explicit or implicit. The latter mode of narration is termed "effaced." [...] An empirical and language oriented account of point of view will acknowledge these processes but will assert that there exist narrative statements which do not contain shifters and are not embedded in a higher level of narration. These statements are a form of pure objectivity which escapes narration. In an empirical account, then, certain parts of the narrative do not depend in any way on an act of enunciation. »²¹

Malgré que Branigan se positionne du côté des rationalistes et soutienne que le point de vue est toujours une énonciation, nous constatons que la définition qu'il donne de la conception empiriste, d'une « objectivité pure », reflète bien ce que nous avons découvert jusqu'à maintenant sur Deleuze. Un peu plus loin, Branigan précise encore, il retire le « langage » de la conception empiriste et affirme : « In a strict empirical view the world may appear directly, without mediation, and thus linguistic shifters are not needed²² ». Deleuze est évidemment un empiriste, mais c'est un empirisme « supérieur » (ou « transcendantal »). Il faudra donc voir si cette

²⁰ Branigan, Edward, *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, Madison, University of Wisconsin-Madison, 1979, p. 356-357.

²¹ *Ibid.*, p. 338-339.

²² *Ibid.*, p. 345.

conception pourra rester pertinente. À ce stade, ce qui nous intéresse dans cette définition c'est que nous avons effectivement l'impression que Deleuze veut détruire tous les intermédiaires, qu'il veut aller directement « dans la matière ».

Les « shifters » chez Branigan sont comme des « mots » dans une phrase, le cinéma est donc pour lui un type de *langage*. Dans un article abordant le problème de la narration chez Deleuze, Marion Froger écrit :

« la narratologie filmique a beaucoup puisé chez Christian Metz pour définir le médium cinématographique. [...] il n'échappe à personne que le propos de Gilles Deleuze est justement d'émanciper complètement les études cinématographiques de la linguistique. Il rejette donc en bloc ce parcours théorique et développe pour sa part une sémiotique propre au cinéma ». ²³

Pour Deleuze, cette conception du cinéma comme un langage c'est « un cercle vicieux typiquement kantien : la syntagmatique s'applique parce que l'image est un énoncé, mais celle-ci est un énoncé parce qu'elle se soumet à la syntagmatique. ²⁴ » L'image pour Deleuze est plutôt comme une « masse plastique, une matière a-signifiante et a-syntaxique, une matière non linguistiquement formée [...]. C'est une condition, antérieure en droit à ce qu'elle conditionne. Ce n'est pas une énonciation, ce ne sont pas des énoncés. C'est un *énonçable*. ²⁵ »

1.2.1 PEIRCE CONTRE SAUSSURE

Avec *Cinéma et langage*, Christian Metz fondait la sémiologie du cinéma. Martin Lefebvre écrit :

« Avec Metz, il est vrai, l'idée que le cinéma soit un art ou encore un art en devenir qu'il importe de défendre face à ses détracteurs – idée maîtresse d'une certaine théorie dite "classique" du cinéma, qui va de Münsterberg à Jean Mitry, en passant par Freeburg, Arnheim, Balazs, Kracauer et de nombreux autres – cède le pas massivement à l'idée de *langage*. » ²⁶

²³ Froger, « Deleuze et la question de la narration », p. 133.

²⁴ Deleuze, Gilles, *Cinéma 2 : L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 39.

²⁵ *Ibid.*, p. 44.

²⁶ Lefebvre, Martin, « Christian Metz : Entre sémiologie et esthétique », *Recherches sémiotiques*, vol. 32, 2012, p. 247.

Que le cinéma soit un art pour Deleuze est une évidence²⁷. Plusieurs études décrivent toute une esthétique deleuzienne, le cinéma en fait partie, mais Deleuze a aussi écrit sur la peinture, la littérature, la musique... Nous voyons qu'en ce sens il rejoint clairement la théorie « classique » du cinéma.

Comme la plupart de ceux qui contribueront au courant structuraliste des années 60, Christian Metz reprend le modèle de Ferdinand de Saussure (1857-1913), fondateur de la linguistique moderne. L'idée de base est assez simple, c'est celle du « signifiant/signifié ». L'empreinte acoustique d'un mot dans l'esprit est le *signifiant*, l'image mentale à laquelle il rapporte est le *signifié*. Tout se passe donc dans l'esprit, tout est psychologique. Pour Saussure, sans les signes linguistiques nous serions incapables d'établir des distinctions claires entre nos idées²⁸. En fait, selon Russell Daylight, Saussure va encore plus loin; les idées pour lui n'existent tout simplement pas avant le langage, elles en sont les conséquences²⁹.

Il pourrait être pertinent ici de poser une distinction entre la « sémiologie » et la « sémiotique ». Alors que la sémiologie serait l'étude des signes *linguistiques*, la sémiotique demanderait une approche pragmatique, spécifique à chaque discipline. Pour le cinéma, les signes devraient être déduits des images elles-mêmes.

Les premières lignes de *L'image-mouvement* nous l'annoncent, le projet de Deleuze est de faire une « classification des images et des signes », une *sémiotique* du cinéma. Pour ce faire, il se servira des travaux de Charles Sanders Peirce (1839-1914), « parce qu'il a établi une classification des images et des signes, sans doute la plus complète et la plus variée.³⁰ » Pour Peirce, ce qui est crucial est la structure tripartite de tout signe : *representamen* (signe), *interpretant* (définition du signe dans une conscience), *object* (chose matérielle réelle,

²⁷ C'est d'ailleurs le sujet d'une conférence qu'il donne au FEMIS, en 1987. Deleuze, Gilles, « Qu'est-ce que l'acte de création ? », enregistrement vidéo, FEMIS, Paris, 17 mars 1987, <<https://www.youtube.com/watch?v=2OyuMJMrCRw>>.

²⁸ Hussein, Basel Al-Sheikh et Abushihab, Ibrahim, « A Critical Review of Ferdinand de Saussure's Linguistic Theory », *Studies in Literature and Language*, vol. 8, n° 1, mars 2014, p. 59.

²⁹ Daylight, Russell, « The Difference Between Semiotics and Semiology », *Gamma - Journal of Theory and Criticism*, vol. 20, 2012, p. 45.

³⁰ Deleuze, *IM*, p. 7.

« référent »). Daylight dit que la sémiotique est un système qui cherche à faire l'intermédiaire entre la nature et sa perception dans une conscience, tandis que la sémiologie se borne à la sphère mentale et linguistique, coupée du monde expérientiel par un monde de concepts³¹.

Alors que Saussure (sémiologie) ne prend pas en compte l'objet matériel réel dans sa théorie de la signification bipartite, Peirce (sémiotique) le fait explicitement avec sa structure tripartite. C'est donc l'importance accordée au « référent » qui distingue radicalement les deux conceptions. Saussure rejette toute théorisation du référent pour rester dans un système de conventions, puisque la compréhension des signes pour lui ne provient jamais de la chose matérielle, mais de la distinction entre les signes eux-mêmes³². Peirce, pour sa part, va jusqu'au référent, dans le monde « naturel ». Nous devinons à quel point ce système convient mieux à Deleuze, lui pour qui tout est matière... En quelque sorte, c'est Peirce contre Saussure.

Mais il y a aussi le souci pragmatique d'avoir une réflexion spécifique au cinéma, partir de celui-ci, et non lui appliquer des structures préexistantes, qui n'avaient pas été développées pour lui. Les analyses linguistiques de la sémiologie seraient venues « corrompre » les données pures et essentielles des images matérielles en apposant sur elles des étiquettes qui leur étaient étrangères. Pour Deleuze, en reprenant la structure linguistique, la sémiologie du cinéma présente une théorie de la signification trop restreinte, réductionniste. Comme le dit Marion Froger, Deleuze « commence par se débarrasser du bagage linguistique légué par Metz et la critique littéraire, pour revenir aux sources du récit filmique, à ces sortes de mouvements qui le font naître et qui lui déploient un monde³³ ».

Nous devons mentionner que certains auteurs ont soutenu que la narration chez Deleuze était « formaliste ». Par exemple, pour Dyrk Ashton :

« formal strategies of movement-image films essentially exhibit continuity, linearity, cause and effect, and closure, regulated by Deleuze's sensory-motor

³¹ Daylight, « The Difference Between Semiotics and Semiology », p. 38.

³² *Ibid.*, p. 45.

³³ Froger, « Deleuze et la question de la narration », p. 131.

schema. From these formal strategies narration “arises” (for Deleuze, narration flows from images and the linkage of images, and not the other way around). »³⁴

La narration serait donc un « effet » des images elles-mêmes, de ce qui se produit dans le cadre, le plan, le montage. Le fait que la narration « surgisse » des images, et ainsi qu’elle ne soit pas « première » semble être un élément important. Mais cette conception serait loin d’être nouvelle, toujours selon Ashton :

« Deleuze’s descriptions of the narrative of movement-image films is similar to descriptions of “classical” narrative developed by many film theorists since the Russian Formalists. His concerns with the temporal qualities of film, the importance of space, time and “style,” what film can do for thought, and that narration arises from formal strategies have been commonplace in studies of narrative for decades. »³⁵

Nous trouvons effectivement des similarités entre certaines parties de *L’image-mouvement* et les analyses de la théorie classique du cinéma, notamment chez Hugo Münsterberg avec *The Photoplay* (1916). Cela dit, ce qui est important pour nous n’est pas de chercher comment pourrait s’articuler la narration chez Deleuze, mais de savoir pourquoi il la rejette au départ.

1.2.2 BERGSON : « ENNEMI DU LANGAGE »

Nous savons qu’avec Deleuze, Bergson n’est jamais bien loin. Ronald Bogue le dit clairement, même si Deleuze reprend plusieurs termes de Peirce et que la théorie de la signification peircéenne lui convient certainement mieux que d’autres, c’est une inspiration plus générale que spécifique. La sémiotique de Deleuze dans ses deux livres sur le cinéma est beaucoup plus bergsonienne que peircéenne³⁶. Et ce qui occupe Bergson au départ c’est la matière, les images, la perception des images, du mouvement.

Dans *Matière et mémoire* (1896), Bergson veut surmonter la dualité qui anime la philosophie occidentale depuis l’Antiquité, celle entre l’idéalisme et le réalisme, puisqu’elles sont « deux thèses également excessives, qu’il est faux de réduire la matière à la représentation que nous en avons, faux aussi d’en faire une chose qui produirait en nous des représentations, mais qui serait

³⁴ Ashton, Dyrk, *Using Deleuze: The Cinema Books, Film Studies and Effect*, Ph.D., Ohio, Bowling Green State University, août 2006, p. 71.

³⁵ *Ibid.*, p. 73.

³⁶ Bogue, *Deleuze on Cinema*, p. 65-66.

d'une autre nature qu'elles. La matière, pour nous, est un ensemble d'"images".³⁷ » En tant qu'images, les choses matérielles sont « pittoresques » en elles-mêmes. Bergson se positionne ainsi « à mi-chemin » entre Descartes et Berkeley. Alors que Descartes confondait la matière avec l'étendue, loin de notre esprit, Berkeley en faisait une pure idée existant seulement dans notre esprit³⁸. L'idée de Bergson ne manque pas d'ambition; Deleuze reprend cette vision d'un monde d'images et la fera évoluer. C'est une cosmologie où tout est constitué d'images en mouvement; un atome est une image, notre corps, notre cerveau sont des images, les astres sont des images, et les images cinématographiques sont aussi des images parmi d'autres images.

Toujours dans *Matière et mémoire*, alors qu'il aborde la perception consciente, Bergson écrit :

« Mais pourquoi ce rapport de l'organisme à des objets plus ou moins lointains prend-il la forme particulière d'une perception consciente ? Nous avons examiné ce qui se passe dans le corps organisé ; nous avons vu des mouvements transmis ou inhibés, métamorphosés en actions accomplies ou éparpillés en actions naissantes. Ces mouvements nous ont paru intéresser l'action, et l'action seulement ; *ils restent absolument étrangers au processus de la représentation.* »³⁹ (nous soulignons)

Nous constatons ici que Deleuze veut également se défaire du « processus de la représentation » cinématographique d'inspiration structuraliste.

Le premier chapitre de *Matière et mémoire* présente la théorie de la « perception pure », qui veut atteindre les images de façon objective, « de l'intérieur », « en soi ». Nous ne pouvons faire autrement que d'entendre Bergson lorsque Deleuze répondait à une étudiante à propos du point de vue de la caméra en disant que c'était un problème de « pure perception ».

À un autre endroit, dans *La pensée et le mouvant* (1934), Bergson va encore en ce sens :

« S'il existe un moyen de posséder une réalité absolument [...] de la saisir en dehors de toute expression, traduction ou représentation symbolique, la

³⁷ Bergson, Henri, *Matière et mémoire : Essai sur la relation du corps à l'esprit*, 25^e édition, Paris, Alcan, 1929 [1896], p. I-II.

³⁸ *Ibid.*, p. II-IV.

³⁹ *Ibid.*, p. 19.

métaphysique est cela même. *La métaphysique est donc la science qui prétend se passer de symboles.* »⁴⁰

Voilà, pour Bergson, alors que la science procède avec des symboles, par la représentation, la métaphysique doit aller directement aux images. De la même façon, alors que les théoriciens structuralistes du cinéma procèdent à partir de la linguistique en accordant le point de vue à celui d'un narrateur, Deleuze veut aller directement aux images. Faire tomber la représentation fait donc partie de la définition même de la métaphysique pour Bergson. Et c'est aussi en adéquation avec le renversement du travail de l'intelligence qu'il propose : non pas aller des concepts aux choses, mais des choses aux concepts⁴¹.

Dans ce qui précède, il y a encore l'idée que ce sont les choses réelles (images) qui doivent être « premières » et non les concepts, ni les symboles ou le langage. En fait, dès les premières lignes de son *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), Bergson dénonce le langage usuel comme un obstacle à l'évolution de la pensée et à la véritable connaissance :

« Nous nous exprimons nécessairement par des mots, et nous pensons le plus souvent dans l'espace. En d'autres termes, le langage exige que nous établissions entre nos idées les mêmes distinctions nettes et précises, la même discontinuité qu'entre les objets matériels. Cette assimilation est utile dans la vie pratique, et nécessaire dans la plupart des sciences. Mais on pourrait se demander si les difficultés insurmontables que certains problèmes philosophiques soulèvent ne viendraient pas de ce qu'on s'obstine à juxtaposer dans l'espace les phénomènes qui n'occupent point d'espace, et si, en faisant abstraction des grossières images autour desquelles le combat se livre, on n'y mettrait pas parfois un terme. Quand une traduction illégitime de l'inétendu en étendu, de la qualité en quantité, a installé la contradiction au cœur même de la question posée, est-il étonnant que la contradiction se retrouve dans les solutions qu'on en donne ? »⁴²

Et il s'oppose encore au langage dans le dernier chapitre de *L'évolution créatrice*. Selon lui, le fait d'apposer constamment des étiquettes sur des concepts depuis les débuts de la philosophie nuit considérablement au dépassement de la pensée humaine⁴³. C'est donc un autre moment

⁴⁰ Bergson, Henri, *La pensée et le mouvant : Essais et conférences*, 4^e édition, Paris, Alcan, 1934, p. 206.

⁴¹ *Ibid.*, p. 224.

⁴² Bergson, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, 22^e édition, Paris, Alcan, 1924 [1889], p. VII.

⁴³ Bergson, *ÉC*, ch. 4.

crucial de la philosophie bergsonienne que l'on retrouve; son opposition au nominalisme et à une grande partie de la philosophie traditionnelle occidentale qui, selon lui, repose presque entièrement sur le langage.

Certains ont tenté de systématiser une théorie des signes bergsonienne, la considérant comme une « sémiotique existentielle⁴⁴ ». Toutefois, comme Bergson n'a rien écrit spécifiquement sur le langage ou les signes, c'est un territoire de recherche qui est encore peu exploré.

Nous sommes donc à même de constater l'opposition radicale entre deux camps. Alors que pour Saussure le langage est essentiel à la pensée puisqu'il permet de bien délimiter les idées, pour Bergson, il est la cause de plusieurs problèmes philosophiques importants qui perdurent depuis l'Antiquité, il est restreignant et trompeur. Nous pourrions alors ajouter Deleuze à la liste des « ennemis du langage »⁴⁵.

1.2.3 IMMANENCE RADICALE ET EMPIRISME SUPÉRIEUR

Toute la philosophie deleuzienne est celle de l'*immanence*. Les images, le mouvement, tout ce qui existe pour Deleuze est appréhendé dans un « plan d'immanence », qui est comme une coupe du chaos primordial : « Dresser un plan d'immanence, tracer un champ d'immanence, tous les auteurs dont je me suis occupé l'ont fait [...]. L'Abstrait n'explique rien, il doit être lui-même expliqué⁴⁶ ». On oppose généralement l'immanence à la transcendance. Alors que l'immanence est la théorie ontologique selon laquelle « tout est intérieur à tout », que les choses qui existent contiennent leurs propres principes, leurs propres causes, leurs propres sens, la transcendance postule que les causes ou les principes de ce qui existe sont « au-delà » du monde matériel, dans une réalité « autre » que la nôtre. Le plan d'immanence pour Deleuze est comme une sorte de « crible » que la philosophie tend sur le chaos de l'univers afin de lui « donner une consistance

⁴⁴ Voir *Existential Semiotics* (Tarasti, 2000) ou *Intellectual Effort and Linguistic Work* (Bankov, 2000).

⁴⁵ Nous trouvons des propos plus nuancés chez Rodowick, qui affirme que la critique de Metz n'est pas le rejet de la linguistique (la position de Metz serait d'ailleurs beaucoup plus complexe), mais de la structure prédéterminée qu'elle impose sur le cinéma. Deleuze critique le structuralisme puisqu'il oblitère complètement le caractère matériel et immanent du signe, et parce qu'il fixe par sa structure des phénomènes qui sont continuellement en mouvement. Rodowick, *Gilles Deleuze's Time Machine*, p. 40.

⁴⁶ Deleuze, Gilles, *Pourparlers : Deleuze entre art et philosophie (1972-1990)*, Reims, Épure, 2013 [1990], p. 199.

sans rien perdre de l'infini⁴⁷ ». Le plan d'immanence est donc un plan de la pensée qui recoupe le chaos. Ce plan est-il matériel ou idéal? Les deux. Il a comme « deux faces », il est double : « l'image de la pensée (*Noûs*) et la matière de l'Être (*Physis*)⁴⁸. Il comprend l'actuel et le virtuel, c'est-à-dire ce qui s'actualise et aussi tous les possibles. Et qu'est-ce qui « signifie » à l'intérieur d'un plan d'immanence? Dans *The Problem of Material Element in the Cinematic Sign*, Roger Dawkins dit que le signe chez Deleuze est l'élargissement ou la continuation de l'intensité matérielle réelle. Ce principe lui fournit une plate-forme afin de traduire l'immanence en une sémiotique du cinéma. À cet égard, les catégories de Peirce procurent à Deleuze toute une gamme de signes non linguistiques⁴⁹. Nous voyons ici que Peirce est probablement plus important pour Deleuze que Bogue le laissait croire, qu'il n'est pas simplement une « inspiration générale ». L'image est donc significative en elle-même, on n'a pas à lui imposer une autre structure de signification. Pour échapper à l'importance de la structure, Deleuze postule un élément réel et matériel de l'image qui est significatif en lui-même. Le signe provient donc directement de la matérialité de l'image. C'est de l'image elle-même qu'émerge un potentiel de signification⁵⁰.

C'est pour cela que dans *L'image-temps* Deleuze affirme que « jamais la narration n'est une donnée apparente des images, ou l'effet d'une structure qui les sous-tend ; c'est une conséquence des images apparentes elles-mêmes, des images sensibles en elles-mêmes, telles qu'elles se définissent d'abord pour elles-mêmes.⁵¹ » Il y revient même avec plus d'aplomb dans *Pourparlers*, alors qu'il dit que la narration au cinéma est « une conséquence très indirecte qui découle du mouvement et du temps, non pas l'inverse. Le cinéma racontera toujours ce que les mouvements et les temps de l'image lui font raconter.⁵² » C'est qu'avant qu'il y ait narration il doit y avoir « sens », et le sens est une production de la matière elle-même, c'est en cela que c'est de l'immanence *radicale*. L'expression est une intensité matérielle qui émerge dans le plan

⁴⁷ Élie, Maurice et Villani, Arnaud, « Plan d'immanence », in Sasso et Villani (éd.), *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, p. 274.

⁴⁸ Heuzé, Bruno, « Planomène », *Ibid.*, p. 278.

⁴⁹ Dawkins, Roger, « The Problem of a Material Element in the Cinematic Sign: Deleuze, Metz and Peirce », *Angelaki*, vol. 8, n° 3, décembre 2003, p. 162.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 155-156.

⁵¹ Deleuze, *IT*, p. 40.

⁵² Deleuze, *Pourparlers*, p. 85.

d'immanence, les images sont une « matière signalétique chargée de traits d'expression⁵³ ». Selon Philippe Mengue, « Deleuze est le premier à avoir tenté de penser le sens, distinct du signifié, sans recourir à la transcendance du sujet ou de la conscience (par rapport au système du signifiant)⁵⁴. En résulte une théorie de la signification « qui éradique toute entente en termes de “représentation” et nous plonge dans l'immanence radicale⁵⁵ ».

Cette immanence est bien sûr accessible par l'expérience sensible, nous le disions, il s'agit d'un certain type d'empirisme, un empirisme « supérieur » ou « transcendantal ». Cet empirisme peut être expliqué en plaçant Hume et Kant face à face :

« pour le premier, la philosophie ne peut dépasser l'expérience, car, au fond, l'expérience est tout ; il y a continuité entre celle-ci et la raison, les idées émergent des impressions sensibles, ce qui assure la pureté de l'empirisme, pour lequel aucune réalité, même (et surtout) mentale/conceptuelle, ne peut pas ne pas être expérimentable ; d'après le dernier, l'entendement est posé comme la limite du pouvoir de l'expérience, les concepts conférant une forme à celle-ci, laquelle est la matière chaotique de sensations diverses, ce qui assure la pureté du transcendantal. Dès lors, les conditions de cette expérience sensible ne sont pas en elles-mêmes expérimentables. »⁵⁶

Pour Serge Cardinal, dans *Deleuze au cinéma*, l'empirisme supérieur consiste à « 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 », d'aller vers les conditions de production, de reproduction, de métamorphose des choses⁵⁷. L'immanence est « radicale » et l'empirisme est « supérieur » parce que Deleuze va *plus loin* dans la matière, aux conditions mêmes de production, et ensuite parce que le « sens » est lui-même dans la matière en tant qu'intensité matérielle.

⁵³ *IT*, p. 207.

⁵⁴ Mengue, Philippe, « Logique du sens », in Sasso et Villani (éd.), *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, p. 231.

⁵⁵ Depraz, Natalie, « L'empirisme transcendantal : De Deleuze à Husserl », *Revue germanique internationale*, n° 13, mai 2011, p. 147.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 129.

⁵⁷ Cardinal, Serge, *Deleuze au cinéma : Une introduction à l'empirisme supérieur de l'image-temps*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2010, p. XVI.

Suivant tout cela, les images au cinéma ne « représentent » rien, elles se « présentent ». C'est une sémiotique de l'immanence. C'est un « effet » dans le plan d'immanence, un « effet de sens », un événement qui fait irruption. Pour Deleuze, au cinéma les histoires ne se « racontent » pas, elles se « produisent », *en acte*. Ainsi, *l'image précède ontologiquement toute forme de langage*.

1.3 PERCEPTION CINÉMATOGRAPHIQUE ET PERCEPTION NATURELLE

Un moment important dans *L'image-mouvement* est lorsque Deleuze fait la distinction entre la perception cinématographique et la perception naturelle. Pour Bergson, le cinématographe ne fait que reproduire la plus vieille illusion humaine, celle qui consiste à reconstituer le mouvement par une série d'images immobiles en les alignant dans l'esprit le long d'un temps abstrait.

Cette critique dérive directement de sa première thèse sur le mouvement. Pour Bergson, la science n'a cessé de décomposer le mouvement en des points arrêtés afin de le systématiser. Ce faisant, elle rate exactement ce qu'est le mouvement. C'est que le mouvement réel est toujours au présent et que, peu importe le nombre de coupes immobiles dans l'espace utilisées pour le recomposer, il faudra toujours y ajouter l'idée d'un temps abstrait et homogène. Ce ne sera donc jamais du mouvement réel, hétérogène, ce sera du faux mouvement. Le cinématographe devient alors le modèle parfait de la pensée scientifique, et c'est également de cette façon que l'être humain perçoit naturellement. Suivant cela, autant le cerveau que le cinématographe procèdent ainsi : coupes immobiles + temps abstrait. D'où la fameuse idée du « cinématographe intérieur ». C'est en fait exactement là où Deleuze « retourne Bergson contre lui-même⁵⁸ ». Nous considérons que ce « retournement » s'exécute en deux phases.

1.3.1 PREMIÈRE PHASE : LE CINÉMA PRIMITIF

La puissance fondamentale du cinéma provient du mécanisme chronophotographique créant l'illusion du mouvement. C'est là où Deleuze commence à confronter Bergson, tout se passe dans ce paragraphe :

« Le cinéma procède avec des photogrammes, c'est-à-dire avec des coupes immobiles, vingt-quatre images/seconde (ou dix-huit au début). Mais ce qu'il

⁵⁸ Expression reprise de Tortajada, Maria, « Évaluation, mesure, mouvement : La philosophie contre la science et les concepts du cinéma (Bergson, Marey) », *Revue européenne des sciences sociales*, vol. XLVI, n° 141, 2008, p. 97.

nous donne, on l'a souvent remarqué, ce n'est pas le photogramme, c'est une image moyenne à laquelle le mouvement ne s'ajoute pas, ne s'additionne pas : le mouvement appartient au contraire à l'image moyenne comme donnée immédiate. On dira qu'il en est de même pour la perception naturelle. Mais là, l'illusion est corrigée en amont de la perception, par les conditions qui rendent la perception possible dans le sujet. Tandis qu'au cinéma elle est corrigée en même temps que l'image apparaît, pour un spectateur hors conditions [...]. Bref, le cinéma ne nous donne pas une image à laquelle il ajouterait du mouvement, il nous donne immédiatement une image-mouvement. [...] La découverte de l'image-mouvement, au-delà des conditions de la perception naturelle, était la prodigieuse invention du premier chapitre de *Matière et mémoire*. »⁵⁹

Nous avons dit que pour Bergson le monde était fait d'images en mouvement. Ce qu'affirme Deleuze ici c'est que, puisque lors de la perception cinématographique le travail de reconstitution du mouvement est *déjà* fait, contrairement à ce qui se passe durant la perception naturelle, nous n'avons pas à « prendre des instantanées » et à les « enfilet le long d'un temps abstrait » dans notre cerveau, c'est l'appareil qui s'en charge, on voit des images-mouvement directement, immédiatement⁶⁰. Vu le cadre relativement restreint de ce travail, nous ne pouvons pas vraiment aborder le phénomène produisant l'illusion du mouvement au cinéma⁶¹. Disons tout de même que la position de Deleuze sur ce point est très difficile à cerner⁶².

Considérons les deux questions que pose Deleuze : « la reproduction de l'illusion n'est-elle pas sa correction, d'une certaine manière ? Peut-on conclure de l'artificialité des moyens à l'artificialité du résultat ?⁶³ » Donc, la critique adressée à Bergson est d'avoir considéré principalement le mécanisme de l'appareil, et non le résultat; l'expérience cinématographique. Deleuze dit plus loin que « ce dont Bergson croyait le cinéma incapable, parce qu'il considérait seulement ce qui se passait dans l'appareil (le mouvement homogène abstrait du défilé des images), c'est ce dont

⁵⁹ Deleuze, *IM*, p. 10-11.

⁶⁰ Nous verrons l'image-mouvement plus précisément au 2^e chapitre.

⁶¹ Pour des analyses approfondies sur la perception du mouvement au cinéma, voir *In the Mind's Eye* (2006) de Julian Hochberg, notamment les chapitres écrits avec Virginia Brooks. Voir également les articles de Joseph et Barbara Anderson.

⁶² Le fait que Deleuze utilise « en amont » à cet endroit est particulièrement déroutant. Cette phrase semble signifier que lors de la perception naturelle, l'illusion est corrigée *avant qu'elle n'atteigne le sujet*, ce qui ne fait aucun sens, et rapporterait davantage à ce qu'il affirme pour la perception cinématographique. Ce qu'il veut dire, c'est que *les conditions qui permettent l'illusion* sont déjà dans le cerveau du sujet, alors, en ce sens, « en amont ». Ce n'est donc pas *l'illusion* qui est corrigée en amont, puisque ce serait dire exactement ce qu'il veut réserver au cinéma.

⁶³ Deleuze, *IM*, p. 10.

l'appareil est le plus capable, éminemment capable : l'image-mouvement, c'est-à-dire le mouvement pur⁶⁴ ». En voulant reproduire l'illusion de la perception naturelle, nous aurions découvert un moyen d'accès direct au mouvement véritable; « c'est l'univers comme cinéma en soi, un métacinéma⁶⁵ ».

1.3.2 DEUXIÈME PHASE : L'ÉTAT ÉVOLUÉ DU CINÉMA

Voyons la 2^e phase, Deleuze écrit :

« [pour Bergson] si le cinéma méconnaît le mouvement, c'est de la même manière que la perception naturelle et pour les mêmes raisons : “Nous prenons des vues quasi instantanées sur la réalité qui passe (...), perception, intellection, langage procèdent en général ainsi.” C'est dire que, pour Bergson, le modèle ne peut pas être la perception naturelle, qui ne possède aucun privilège. Le modèle serait plutôt un état de choses qui ne cesserait pas de changer, une matière-écoulement où aucun point d'ancrage ni centre de référence ne seraient assignables. À partir de cet état de choses, il faudrait montrer comment peuvent se former des points quelconques, qui imposeraient des vues fixes instantanées. Il s'agirait donc de “déduire” la perception consciente, naturelle *ou* cinématographique. Mais le cinéma présente peut-être un grand avantage : justement parce qu'il manque de centre d'ancrage et d'horizon, les coupes qu'il opère ne l'empêcheraient pas de remonter le chemin que la perception naturelle descend. Au lieu d'aller de l'état de choses acentré à la perception centrée, il pourrait remonter vers l'état de choses acentré, et s'en rapprocher. [...] Même à travers sa critique du cinéma, Bergson serait de plain-pied avec lui, et beaucoup plus encore qu'il ne le croit. »⁶⁶

Cette 2^e phase est très importante pour nous, puisqu'elle concerne directement le point de vue de la caméra. Dans ce que Deleuze appelle « l'état évolué du cinéma », *par le détachement de l'appareil de prise de vue, les mouvements de caméra et le montage*, la perception cinématographique s'est vraiment libérée des chaînes de la perception naturelle pour devenir autonome et supérieure. Alors que « la perception naturelle introduit des arrêts, des ancrages, des points fixes ou des points de vue séparés, des mobiles ou même des véhicules distincts [...] la

⁶⁴ *Ibid.*, p. 37-38.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 88.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 85. (Cit. Bergson, *ÉC*, 1907, p. 331).

perception cinématographique opère continûment, d'un seul mouvement dont les arrêts eux-mêmes font partie intégrante et ne sont qu'une vibration sur soi.⁶⁷»

« Si le cinéma n'a nullement pour modèle la perception naturelle subjective, c'est parce que la mobilité de ses centres, la variabilité de ses cadrages l'amènent toujours à restaurer de vastes zones acentrées et décadrées : il tend alors à rejoindre le premier régime de l'image-mouvement, l'universelle variation, la perception totale, objective et diffuse. »⁶⁸

C'est par Bergson que Deleuze s'oppose à Bergson. Le cinématographe « ne serait plus l'appareil perfectionné de la plus vieille illusion, mais au contraire l'organe à perfectionner de la nouvelle réalité.⁶⁹ » Nous réalisons ici que le point de vue prend une grande importance pour Deleuze, puisque c'est exactement là où il retourne Bergson contre lui-même, et que c'est un des éléments qui apportent au cinéma toute sa puissance; les possibilités infinies de ses points de vue permettent de donner accès à une perception supérieure, une *objectivité pure*.

Mais un élément qui nous semble curieux, c'est que dans toute cette partie sur la perception cinématographique, le mot « spectateur » n'apparaît qu'une seule fois, dans le segment cité plus haut, quand il parle d'un spectateur « hors conditions ». Est-ce dire que Deleuze ne considère pas le spectateur? Ce que celui-ci apporte dans la perception cinématographique, le rôle qu'il tient dans le processus?

1.3.3 LE SPECTATEUR

Dans *Le temps d'un regard*, François Jost demande : « peut-on adopter un autre point de vue que celui du spectateur?⁷⁰ » Quand Deleuze parle de « perception cinématographique », parle-t-il de la perception du spectateur ou de l'image que donne la caméra? Ou les deux?

Pour Christophe Gauthier, bien que le point de vue au cinéma puisse être celui de la caméra, il « représente par le fait même, non pas le rôle du spectateur, mais au moins sa place.⁷¹ » Dans *Le*

⁶⁷ *Ibid.*, p. 36.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 94.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 17.

⁷⁰ Jost, François, *Le temps d'un regard : Du spectateur aux images*, Québec, Nuit blanche, 1998, p. 11.

⁷¹ Gauthier, Christophe, *La mise en scène cinématographique et le webfilm de fiction*, thèse de doctorat, Université de Montréal/Université de Provence, août 2007, p. 192.

subjectif de l'objectif, François Niney pose le problème autrement : « À l'écran, nous ne voyons pas des choses, mais une vision des choses; notre voir est investi de tout un pré-vu⁷² »; il utilise le terme « double-vue » pour définir le phénomène :

« Comment marche cette double-vue dont nous fait don le cinéma, qui me fait voir à la fois comme moi et comme un autre ? C'est bien moi qui vois les paysages, les décors, les personnages, les actions filmés. Cependant ce que je vois est commandé en secret (secret qui ne dure que le temps de la projection) par le regard d'un autre : ce que je vois actuellement à l'écran a été composé, cadré et enregistré auparavant par l'objectif d'un Filmateur invisible; ce que je crois voir par moi-même, c'est lui qui me le montre en douce et par avance. »⁷³

À la lecture de ses deux livres sur le cinéma, on pourrait avoir l'impression que Deleuze ne parle presque pas du spectateur. Il ne le fait du moins jamais en termes clairs. Richard Rushton confirme nos impressions dans un article titré *Deleuzian Spectatorship* :

« does Deleuze even have a notion of a cinema spectator? – a viewer or audience member who watches and listens to a film – at all? Does he envisage things called *subjects* which are engaged in a cinematic situation? »⁷⁴

Contrairement, par exemple, aux études cognitivistes comme celles de David Bordwell, Noël Carroll ou Gregory Currie⁷⁵, qui accordent une très grande importance à l'interprétation des films, à l'expérience des « salles obscures », les réflexions deleuziennes sont dépourvues de toute conception explicite du spectateur. Rushton pose un premier constat : « Perhaps the most significant aspect of Deleuze's spectator is that she/he is passive in a way that even the worst excesses of *Screen Theory* would never have dared consider.⁷⁶ » D'après Rushton, le spectateur chez Deleuze est donc encore plus passif que le proposait la *Screen Theory*, selon laquelle c'est toujours le « spectacle » qui crée le « spectateur », et non l'inverse. Au début des années 80, afin de répliquer à cette conception « péjorative » du spectateur, la plupart des études vont porter

⁷² Niney, François, *Le subjectif de l'objectif: Nos tournures d'esprit à l'écran*, Paris, Klincksieck, 2014, p. 25.

⁷³ *Ibid.*, p. 79.

⁷⁴ Rushton, Richard, « Deleuzian Spectatorship », *Screen*, vol. 50, mars 2009, p. 45.

⁷⁵ Bordwell, David et Carroll, Noël (éd.), *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Madison, University of Wisconsin Press, 1996 ; Currie, Gregory, *Image and Mind: Film, Philosophy and Cognitive Science*, Cambridge, England ; New York, NY, Cambridge University Press, 1995.

⁷⁶ Rushton, « Deleuzian Spectatorship », p. 47.

l'emphase sur l'expérience cognitive du sujet lors du visionnement d'un film⁷⁷. Nous voyons que Deleuze ne fera pas partie de cette réplique.

Rushton cherche alors une conception deleuzienne du spectateur, et il commence par poser que c'est un phénomène qui peut être décrit comme une « fusion » entre le spectateur et le film. Mais, à partir de là, il hésite entre considérer cette fusion comme un phénomène d'« absorption » ou bien d'« immersion » :

« The mode of absorption is one in which the spectator *goes into* the film – that is, is absorbed *in* or *by* the film – whereas in the mode of immersion the film comes out to the spectator so as to surround and envelop her/him. »⁷⁸

Pour l'absorption, le spectateur serait donc tiré à l'intérieur du film, alors que pour l'immersion, c'est le film qui irait envelopper le spectateur assis dans la salle de cinéma. Selon Rushton, c'est l'absorption qui décrit le mieux la conception deleuzienne, puisque l'immersion laisse trop de pouvoir au spectateur. Il dit : « Immersion is a certain refusal to go outside of oneself, a refusal of ecstasy, a denial of the possibility of becoming other ». Alors qu'avec l'absorption, « we lose control of ourselves, undo ourselves, forget ourselves while in front of the cinema screen. Only then will we be able to loosen the shackles of our existing subjectivities and open ourselves up to other ways of experiencing and knowing. »⁷⁹ Rushton remonte à Bergson :

« for Bergson *consciousness is something*. Instead of consciousness being separated from that of which it is conscious, Bergson, and Deleuze after him, conceive of consciousness as something that is conjoined with those somethings with which it comes into contact. Consciousness therefore does not conceive of things by becoming conscious of them, but instead, consciousness is itself formed by things. If we extend this understanding of consciousness to the cinema – as Deleuze does – then our engagement with a film is not a process of becoming conscious of what is happening in a film, but, rather, *our consciousness is formed by what happens in the film*. »⁸⁰

Sur la conception du spectateur, nous trouvons que Deleuze est aussi influencé par Jean-Louis Baudry et Christian Metz. Pour ces derniers, « le spectateur n'est qu'un “rouage” du dispositif,

⁷⁷ Neves, Joshua, « In Focus: New Voices: New Specificities », *Cinema Journal*, vol. 52, n° 4, 2013, p. 148.

⁷⁸ Rushton, « Deleuzian Spectatorship », p. 49. Rushton précise que ce qu'il entend par « immersion » est plus ou moins l'équivalent de ce que l'historien de l'art Michael Fried désigne par « theatricality », p. 51.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 53.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 48.

une pièce dont le fonctionnement semble aussi mécanique que le projecteur. Le spectateur doit se conformer à la place que lui donne le film pour assurer la maintenance du dispositif entier.⁸¹ » Une phrase dans *L'image-temps* semble confirmer cela : « *Rien ne se passe dans la tête du spectateur qui ne provienne du caractère de l'image.*⁸² »

Pour François Jost, cette approche prend racine dans un trop grand souci ontologique et oblitère ainsi complètement l'aspect communicationnel du cinéma⁸³. Nous voyons que, même s'il s'inspire grandement des théories de ses deux prédécesseurs (Baudry, Metz), Jost réclame que plus d'importance soit attribuée au spectateur en appuyant sur l'aspect *communicatif* du cinéma. Mais, selon ce que l'on a vu ci-haut, Deleuze rejette absolument la conception selon laquelle le cinéma (ou toute autre forme d'art) est un instrument de « communication ». Pour lui, la communication est un processus de transmission d'informations et n'a rien à voir avec l'art. La création pour Deleuze provient d'une nécessité de résistance, créer est un acte de résistance. Ce qui lui fait dire, dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* : « Nous ne manquons pas de communication, au contraire nous en avons trop, nous manquons de création. *Nous manquons de résistance au présent.*⁸⁴ »

Bien que nous comprenions pourquoi certains considèrent que c'est avoir une conception péjorative du spectateur, puisque c'est comme si celui-ci perdait son pouvoir cognitif ou sa faculté de raisonnement, nous pouvons le voir autrement. N'est-ce pas là un des plaisirs du cinéma de devenir « autre », d'aller « ailleurs » et, en quelque sorte, d'être « à la merci » des images? Ce serait comme voir négativement le fait qu'à bord d'un manège on perde la capacité de se mouvoir librement, et qu'on devienne ainsi « à la merci » du manège. Deleuze pourrait dire de ce passager qu'il a gagné en émotions fortes ce qu'il a perdu en liberté de mouvement; c'est une des conditions essentielles de l'expérience.

⁸¹ Sirois-Trahan, Jean-Pierre, « Dispositif(s) et réception », *Cinémas : Revue d'études cinématographiques*, vol. 14, 2003, p. 152.

⁸² Deleuze, *IT*, p. 136.

⁸³ Jost, François, « L'image fixe dans l'image animée », *Littérature*, vol. 106, n° 2, juin 1997, p. 81-82.

⁸⁴ Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 2005 [1991], p. 104.

En « fusionnant » la subjectivité du spectateur à l'écran de lumière, Deleuze peut lui faire atteindre une expérience supérieure. Selon cette conception, on pourrait se demander si au fond Deleuze n'est pas *toujours* en train de parler du spectateur; sa quasi-absence apparente pourrait bien être la plus grande preuve de sa présence fondamentale.

Dans ce 1^{er} chapitre, nous avons établi que Deleuze considère le point de vue au cinéma comme étant l'emplacement de la caméra, l'endroit dans l'espace, le « point » mathématique d'où est prise la vue, mais aussi l'image elle-même, purement perceptive, comme étant prise de cet endroit. À la base de cette conception, il y a certainement la dimension empiriste que nous avons trouvée chez Branigan, l'« objectivité pure », qui renvoie à la théorie de la perception de Bergson et aussi à l'immanence radicale. La signification provient de la matière elle-même, le sens est un « effet » dans le plan d'immanence, il n'y a aucune structure idéale en amont. De cette vision fondamentale du monde découle *son rejet la primauté ontologique de la narration*⁸⁵. En refusant les conceptions narratologiques, sémiologiques ou communicationnelles de théoriciens comme Metz, Gaudreault ou Jost, il se dresse contre le structuralisme linguistique. Deleuze tombe curieusement ainsi en adéquation avec la définition technique du point de vue au cinéma, celle du sens commun. Nous avons aussi constaté qu'on pouvait considérer cette conception comme une espèce de retour aux origines du cinéma, à ses fondements, quand il nous faisait expérimenter des « vues ». Toujours en ce sens, certains auteurs ont considéré que la narration chez Deleuze pouvait être décrite comme étant « formaliste », de la même façon que les premières analyses théoriques du cinéma classique.

Ensuite, pour Deleuze la perception cinématographique est distincte de la perception naturelle, elle est *supérieure*, puisqu'elle permet de s'approcher d'une perception réellement objective, comme l'entend Bergson. Le mécanisme chronophotographique nous donne directement une image-mouvement, puisque nous n'avons pas à « corriger » l'illusion du mouvement comme lors de la perception naturelle, en prenant des « instantanées » et en les alignant le long d'un temps abstrait, cela est déjà fait, la reproduction de l'illusion est sa correction. Bien davantage, par le

⁸⁵ Il y aura de la narration plus loin, dans *L'image-temps* : narration « falsifiante », « véridique », « hodologique », etc. Voir Froger, « Deleuze et la question de la narration » ou Duarte, German A., « Gilles Deleuze's Ideas on Non-Euclidean Narrative: A Step Towards Fractal Narrative », *Rhizomes: Issue 23*, 2012, <<http://www.rhizomes.net/issue23/duarte.html>>.

détachement de l'appareil de prise de vue du projecteur, par les mouvements possibles de la caméra et par le montage, la perception cinématographique tend vers une perception véritablement objective, acentrée, exactement l'image-mouvement que décrivait Bergson dans *Matière et mémoire*. Le cinéma est donc un moyen privilégié afin d'accéder à plus d'objectivité. Le rapprochement avec André Bazin ici est à propos. Nous voyons que Deleuze accorde aussi au cinéma ce pouvoir d'objectivité, tout comme son prédécesseur, mais qu'il prend un autre chemin, et qu'il va beaucoup plus loin. Alors que pour Bazin c'était le médium chronophotographique qui permettait au cinéma de parvenir à « l'achèvement dans le temps de l'objectivité photographique⁸⁶ » en « dépouillant l'objet des habitudes et des préjugés, de toute la crasse spirituelle⁸⁷ », pour Deleuze, c'est aussi le mécanisme chronophotographique (première phase), mais c'est ensuite l'« état évolué » du cinéma (deuxième phase); la séparation de la prise de vue de l'appareil de projection, la mobilité de la caméra et le montage qui lui permettent de s'en rapprocher.

Avec l'« absorption » de Richard Rushton, nous avons finalement dit que la conception deleuzienne de l'expérience spectatorielle pouvait être définie comme une fusion entre l'image cinématographique et le cerveau du spectateur. La perception au cinéma est objective alors encore davantage puisque, comme le spectateur est « passif », sa vision est « absorbée » par le point de vue de la caméra. Cette conception du spectateur est venue confirmer la partie précédente et ajouter à l'impression grandissante que Deleuze tente de se défaire ou d'aller au-delà de la subjectivité.

⁸⁶ Bazin, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, 21^e édition, Paris, Cerf, 2013 [1962], p. 14.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 16.

CHAPITRE 2 – OBJECTIVITÉ ET SUBJECTIVITÉ

2.1 L'IMAGE-MOUVEMENT

Nous avons dit que l'univers entier était fait d'images-mouvement pour Deleuze. Nous savons aussi que le cinéma est un moyen privilégié de les percevoir, mais qu'est-ce exactement qu'une « image-mouvement »?

Même si Bergson n'a jamais utilisé explicitement le terme « image-mouvement », selon Deleuze, il le suggère tout au long du premier chapitre de *Matière et mémoire*⁸⁸. Très simplement, dans sa forme « pure », dans son « premier régime », l'image-mouvement est l'identification absolue de l'image et du mouvement. C'est l'état moléculaire de la matière, où l'image et le mouvement sont exactement la même chose. À ce niveau, on ne peut pas distinguer le mouvement de ce qui se meut, l'image n'est pas un véhicule transportant du mouvement, elle *est* mouvement : « Nous nous trouvons en effet devant l'exposition d'un monde où IMAGE = MOUVEMENT.⁸⁹ » L'image c'est ce qui apparaît, ce qui apparaît c'est le mouvement. C'est en cela que l'univers est comme un « cinéma en soi, un métacinéma », qu'il est « l'agencement machinique des images-mouvement ». C'est le « plan d'immanence » dont nous avons parlé, un état extrêmement chaud de la matière, où tout ce qui existe est en constante variation, en constante interaction.

Ce plan d'immanence pour Deleuze est tout entier lumière. Il dit : « L'identité de l'image et du mouvement a pour raison l'identité de la matière et de la lumière. L'image est mouvement comme la matière est lumière.⁹⁰ » Cette lumière se propage partout et dans toutes les directions. La matière est donc lumineuse en elle-même, elle existe « en soi ». La conscience est déjà partout « en droit » et n'est donc pas une lumière qui « éclaire » les choses afin de les appréhender, ce sont les choses qui sont lumineuses en elles-mêmes. Alors que Husserl disait : « toute conscience est conscience *de* quelque chose », pour Bergson, « toute conscience *est* quelque chose »⁹¹.

⁸⁸ Deleuze, Gilles, « La voix de Gilles Deleuze : L'image-perception (Cours 5 [1]) », enregistrement sonore, Université Paris 8 (Vincennes), 5 janvier 1982, <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=76>.

⁸⁹ Deleuze, *IM*, p. 86.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 88.

⁹¹ *Ibid.*, p. 89-90.

Il faut dire également que, comme ces images de lumière sont mouvement, elles sont des *actions* et produisent des *réactions*; tout agit et réagit sur tout. Et où est le « sujet » dans tout cela? Un peu à la manière de Descartes, Bergson part de lui-même :

« Je vois bien comment les images extérieures influent sur l'image que j'appelle mon corps : elles lui transmettent du mouvement. Et je vois aussi comment ce corps influe sur les images extérieures : il leur restitue du mouvement. Mon corps est donc, dans l'ensemble du monde matériel, une image qui agit comme les autres images, recevant et rendant du mouvement, avec cette seule différence, peut-être, que mon corps paraît choisir, dans une certaine mesure, la manière de rendre ce qu'il reçoit. »⁹²

Alors que les actions et les réactions dans la matière étaient immédiates, ce « choix » fera apparaître un *intervalle*, un écart entre l'action et la réaction.

« Pour Bergson, l'écart, l'intervalle, va suffire à définir un type d'images parmi les autres, mais très particulier : des images ou des matières vivantes. [...] des "tableaux", vont pouvoir se constituer. [...] les actions extérieures [...] deviendront perceptions par leur isolement même. C'est une opération qui consiste exactement en un *cadrage* ». ⁹³

Toutes les images vivantes (ou « privilégiées ») sont des « centres d'indétermination », des « écrans noirs ». La perception d'une image s'actualise lorsqu'elle est « arrêtée » par cette image spéciale. C'est l'isolement, le « cadrage » d'une infime partie de toute la lumière diffuse de l'univers. Lorsqu'elle rencontre un tel centre d'indétermination, l'image-mouvement devient « image-perception ».

2.2 L'IMAGE-PERCEPTION

Au cinéma, le centre d'indétermination c'est la caméra (ou un personnage, ou l'écran, ou le cerveau du spectateur). Deleuze se demande alors comment déterminer si une image-perception est objective ou subjective. Il répond : « On pourrait dire que l'image-subjective, c'est la chose vue par quelqu'un de "qualifié", ou l'ensemble tel qu'il est vu par quelqu'un qui fait partie de cet ensemble.⁹⁴ » Et l'image-objective serait celle où « la chose ou l'ensemble sont vus du point de

⁹² Bergson, *MM*, p. 4.

⁹³ Deleuze, *IM*, p. 91.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 104.

vue de quelqu'un qui reste extérieur à cet ensemble.⁹⁵ » Nous semblons bien voir là les définitions communes des images objective et subjective au cinéma. Mais Deleuze insiste, ce ne sont que des définitions temporaires et « nominales⁹⁶ ».

Pour la fameuse « caméra subjective » (POV shot), nous trouvons chez Branigan une définition qu'il nomme « point of view as *perception* » :

« The attempt to anchor subjectivity to a perceptual quality takes as its starting point something like Gilliat's statement that "We see the world through a singular mind." This approach seeks to expand, a literal fashion, the "we see" into a set of spatial and temporal constraints ("through a singular mind") on what is presented by the film to us. The perception of space, for example, is frequently related to a perceiver's monocular vision where the lines of linear perspective are used to define a hypothetical point position from which the space is ordered and made intelligible (perceived). This viewing position lies outside the represented space and corresponds to that place where a hypothetical observer of the scene, present at the scene, would have to stand in order to give us the space as pictured. Point of view becomes a function of the position of the hypothetical observer who relays the space to a real life viewer in museum or movie theatre. The emphasis, here, is on the viewing recognizing – recreating – a pictured space by finding a series of perceptual equivalencies. [...] The archetypal device of this sort in film is the point-of-view (POV) shot where the camera assumes the special position of a character in order to show us what the character sees; the camera lens, so to speak, becomes the eye of the character (hence also the metaphor "camera eye"). »⁹⁷

Apparaît ici la formule de l'« œil-caméra » pour définir ce que l'on nomme « POV shot », lorsque la lentille de la caméra devient l'œil du personnage, quand elle « imite » son regard. Mais Deleuze trouve ce genre de définition de l'image-subjective problématique, puisqu'il se peut très bien qu'une image-subjective se révèle en fait être une image-objective, et inversement. Il prend en exemple la scène d'un film où nous voyons de loin des personnes se diriger à un même endroit sur une plage. La caméra recule et nous réalisons que c'était un personnage qui regardait la plage

⁹⁵ *Ibid.*, p. 104-105.

⁹⁶ « Qui concerne un (les) nom(s). Définition nominale (log.) : Définition qui porte sur les mots, la signification des termes [...]. Les définitions nominales permettent seulement de désigner un objet par ses caractères, de distinguer un objet des autres. Elles sont traditionnellement opposées aux définitions réelles, qui portent sur la nature, sur la réalité objectives des choses elles-mêmes », Thinès-Lemp., « Nominal, -ale, -aux, adj. », *Centre national de ressources textuelles et lexicales (CNRTL-TLFI)*, 1975, <<http://www.cnrtl.fr/lexicographie/nominal>>.

⁹⁷ Branigan, *Point of View in the Cinema*, p. 9-10.

de ce point de vue. Ce genre de plan dévoile évidemment un problème immense; dirons-nous que l'image a *toujours* été subjective, mais que nous ne le savions pas? Ou bien qu'elle était objective et qu'elle est *devenue* subjective quand nous nous en sommes aperçu?

Dans un de ses cours à l'université Paris 8, Deleuze prend en exemple le fameux « champ/contrechamp », ou « regardant/regardé » :

« Vous prenez en champ l'image de quelqu'un qui regarde. C'est une image objective. En effet, elle est d'un point de vue extérieur à l'ensemble. Donc, c'est une image objective, mais elle est déjà subjective puisqu'elle se présente comme l'image d'un "regardant". Et puis, contrechamp : vous passez à l'autre côté. Au symétrique inverse, à savoir : *ce* qu'il regarde. »⁹⁸

Selon lui, donc, la première image d'un personnage en train de regarder est *déjà* subjective, c'est du « regardant ». Et s'il y a un plan du « regardé » qui suit, il pourrait aussi bien être montré objectivement... Même si nous avons l'impression qu'il y a du vrai dans ce raisonnement, il est particulièrement déroutant. Afin de mieux comprendre ici, nous devons expliquer comment Deleuze entend le concept d'« image ».

2.2.1 SI TOUT EST IMAGE(S)...

Au cinéma, on associe en général la notion d'« image » à celle de « plan » ou de « prise », c'est-à-dire, à l'unité de temps contenu entre le début et l'arrêt de l'enregistrement de la caméra. Si on voit un personnage de plain-pied sur un trottoir, qu'il y a une coupure et qu'on le voit ensuite de plus près, on dira que l'image ou le plan a changé. Le montage est donc le collage des images ou des plans les uns à la suite des autres. Bien que Deleuze associe également « image » et « plan »⁹⁹, les termes prennent un sens différent. Pour lui, l'image ou le plan ne sont pas nécessairement cette période contenue entre deux coupures. Parfois il utilise les termes en ce sens, mais il a tendance à ne pas considérer les coupures comme des changements d'« image » ou de « plan », et inversement, il pourrait y avoir changement d'image ou de plan à l'intérieur d'une même prise. Pour le sens commun, ou pour une personne habituée au langage

⁹⁸ Deleuze, « La voix de Gilles Deleuze (cours 6 [2]) ».

⁹⁹ Ce serait plus complexe, mais c'est suffisant pour ce que nous voulons expliquer. Pour sa conception détaillée du « plan », voir *IM*, p. 32-45.

cinématographique, cela peut être très déconcertant. Mais cette conception particulière des termes n'est pas arbitraire, elle bien est fondée. Comme l'explique Dyrk Ashton :

« If everything is moving image, including film, then images in film must be more than just shots or individual frames. A film "image" can be any element within a shot (such as an object or person), a portion of a shot, an entire shot, a group of shots, a scene, a group of scenes, or even an entire film. »¹⁰⁰

En prenant cette définition d'image, il suit nécessairement que le montage ne sert plus simplement qu'à « coller » des images les unes à la suite des autres, mais qu'il participe pleinement à *créer* des images. Nous verrons un peu plus loin que le montage est une opération qui va prendre énormément d'importance pour Deleuze.

Selon ce qui précède, considérons cette séquence de plans : (1) Un homme est debout et regarde devant lui, légèrement vers le bas; (2) De derrière lui, par-dessus son épaule, on découvre qu'il est à une fenêtre et suit du regard une femme passant sur le trottoir; (3) À l'extérieur de l'immeuble, on voit l'homme en contre-plongée à une fenêtre du 3^e étage, alors que la femme passe devant la caméra en avant-plan. Pour Deleuze, toute cette séquence serait sans doute une même image, une image-perception.

Ensuite, une même prise, par exemple un plan-séquence, peut contenir plusieurs « images », objectives et subjectives, où la caméra intègre le point de vue d'un personnage puis en sort, devient objective et investit un autre regard, etc. Mais comment dire alors quand une image ou un plan change? Selon le signe de composition qui la caractérisera. Rodowick dit que les images et les signes chez Deleuze sont plus clairs lorsqu'on les considère comme des ensembles mobiles. La dimension d'un ensemble peut varier considérablement; un groupe de plans peut constituer un ensemble tout comme un plan unique¹⁰¹.

Nous voyons que l'unité de base pour Deleuze n'est pas une forme fixe préétablie, mais un ensemble d'images-mouvement caractérisé selon le signe de composition qu'il prendra dans sa

¹⁰⁰ Ashton, *Using Deleuze*, p. 98.

¹⁰¹ Rodowick, *Gilles Deleuze's Time Machine*, p. 58.

classification¹⁰². Cette unité dépendra donc de chaque image ou ensemble d'images, de ce qu'une image contient ou de la façon dont les images sont mises en rapport les unes avec les autres.

2.2.2 FORME ET CONTENU

Nous l'avons dit en introduction, Deleuze se plaît à détruire les dualités philosophiques avec lesquelles nous sommes habitués d'analyser. Un élément qu'il faut garder à l'esprit c'est que, lorsque vient le temps de classer les images, la distinction entre la *forme* et le *contenu* ne tient plus vraiment. Prenons un exemple, toujours dans un de ses cours sur le cinéma, où il mentionne que c'est le film western qui a vraiment fondé et développé l'image-perception :

« Un cowboy vu de face, il regarde, et puis on voit ce qu'il regarde ; il regarde l'horizon dans un paysage western : c'est une image-perception. Manifestement, il cherche quelque chose, il est inquiet. Il cherche, comme dirait Bergson, "ce qui l'intéresse", et il passe sur ce qui ne l'intéresse pas. Qu'est-ce qui l'intéresse ? Est-ce qu'il y a des Indiens ?! [...] Même quand le cowboy est amoureux, c'est exactement de la même manière qu'il regarde l'être aimé qu'il regarde son troupeau, toujours le regard à l'horizon ; c'est vraiment un regard perceptif. [...] Quel est le problème du western ? C'est essentiellement des personnages pour qui il est vital de *percevoir* [...] si tu ne *perçois* pas tu ne *survis* pas. [...] c'est vraiment l'image-perception dans tous ses sens ! [...] Qu'est-ce que c'est qu'un duel à la western ? Les deux types qui s'avancent l'un vers l'autre tout ça ?! Comprenez, du point de vue action c'est zéro ; c'est pas des images-action, c'est des images-perception, et toutes leurs beautés viennent de l'image-perception. [...] Ce qui est en jeu dans ces images, ce qui leur donne une charge dramatique intense c'est : *qui va percevoir le premier des deux ?* À savoir, la règle du jeu étant : il faut que l'un ait tiré son revolver pour que l'autre déjà ait envoyé la balle. Là, dans ces rochers, dans ces montagnes, c'est ça l'objet du western c'est un développement de l'image-perception comme en effet aucun genre ne le rendait possible. »¹⁰³

Nous voyons ici qu'il parle du contenu dramatique, qu'un élément important de l'histoire est la perception (« si tu ne *perçois* pas, tu ne *survis* pas », « *qui va percevoir le premier des deux ?* »), tout comme il parle de la beauté de la perception des paysages, des rochers et des montagnes, et

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ Deleuze, Gilles, « La voix de Gilles Deleuze : L'image-perception (Cours 6 [1]) », enregistrement sonore, Université Paris 8 (Vincennes), 12 janvier 1982, <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=103>.

comme il parle aussi de la perception de la caméra qui montre le point de vue du personnage : « c'est vraiment l'image-perception dans tous ses sens ! »

Si tout est image(s), donc, et si la forme et le contenu ne sont plus nécessairement des concepts qu'il faut distinguer, alors l'image-perception pour Deleuze peut être n'importe quel plan ou série de plans ayant la perception pour caractéristique principale. Peuvent en être ou en faire partie : l'image de la perception d'un personnage (POV shot), l'image d'un personnage en train de percevoir, ou l'image dont le contenu dramatique concerne la perception. Aussi, puisque toute image cinématographique implique jusqu'à maintenant un *point de vue*, toute image cinématographique sera d'abord image-perception.

2.2.3 LA « SEMI-SUBJECTIVE » DE MITRY

Mais un autre problème survient. Lors de plans-séquences, par exemple, où la caméra mobile suit des personnages parfois dans des chorégraphies très élaborées, on a souvent l'impression qu'il s'agit bien du point de vue de « quelqu'un », d'un point de vue subjectif, donc, mais dont la subjectivité n'appartient à personne, comme une espèce de conscience sans sujet. Dans *L'objectif du subjectif*, François Niney décrit le problème, qui semble fondamentalement lié à ces notions : « “Objectif” et “subjectif” ne sont pas des propriétés substantielles, ces termes désignent des positions et oppositions, des modes de relation et de distribution, sujets à interférences, permutations, variations (suivant de découpage, l'échelle, le point de vue et l'aspect du monde considéré).¹⁰⁴ » Alors, comment définir l'objectivité ou la subjectivité du point de vue au cinéma si ces notions sont aussi volatiles? Plusieurs auteurs ont tenté de le faire, notamment Jean Mitry. Au début du 2^e tome d'*Esthétique et psychologie du cinéma* (1963), Mitry dresse une liste des différentes images possibles en ce qui a trait au point de vue. La solution pour Mitry; l'image au cinéma est généralement « semi-subjective¹⁰⁵ » :

« *L'image semi-subjective* (ou “associée”) : Conservant toutes les qualités de l'image “descriptive”, l'image “associée” épouse le point de vue de l'un quelconque des personnages qui, posé objectivement, occupe une situation privilégiée dans le cadre (premier plan, plan moyen ou amorce de premier plan).

¹⁰⁴ Niney, *Le subjectif de l'objectif*, p. 31.

¹⁰⁵ Mitry la nommait « semi-subjective », et Deleuze l'appelle ainsi dans ses cours en 1982. Dans *L'image-mouvement*, en 1983, il utilise « mi-subjective ».

La caméra l'accompagne dans ses déplacements, agit avec lui et voit comme lui et en même temps que lui. À la limite, le personnage en question peut servir de truchement, de telle sorte que son point de vue coïncide avec celui de l'auteur. On obtient alors ce que nous appellerons une *image totale* c'est-à-dire à la fois descriptive (par ce qu'elle montre), analytique (identifiée à la vision du personnage) et symbolique (par les structures compositionnelles qui en découlent). »¹⁰⁶

« Qu'est-ce que ça veut dire ? Alors, semi-subjective ça rend bien compte de ceci : c'est le *devenir réciproque*. L'image subjective qui est toujours susceptible de devenir objective, l'image objective qui est toujours susceptible de devenir subjective...¹⁰⁷ » C'est une image au statut diffus, passant constamment du pôle objectif au pôle subjectif et inversement.

Cette image semi-subjective fait avancer Deleuze, mais elle n'est pas suffisante. Il veut établir des concepts solides, et la semi-subjective est instable et inconsistante. Afin de fixer ce statut diffus, pour trouver une consistance à l'image-perception en tant que semi-subjective, Deleuze introduit l'image « subjective indirecte libre ».

2.2.4 PASOLINI ET LA « SUBJECTIVE INDIRECTE LIBRE »

C'est du philosophe et linguiste Mikhaïl Mikhaïlovitch Bakhtine que Pasolini reprenait l'expression « discours indirect libre » afin de l'appliquer à un certain type d'image cinématographique qu'il renommait la subjective indirecte libre (*SIL*). C'était une image caractéristique d'un « cinéma de poésie ». Selon Pasolini :

« Le "cinéma de poésie" [...] a pour caractéristique de produire des films de nature double. Le film que l'on voit et que l'on reçoit normalement est une "subjective indirecte libre", parfois irrégulière et approximative, et très libre : l'auteur se sert de "l'état d'âme psychologique dominant du film", qui est celui d'un héros malade, anormal, pour en faire une mimésis continue, qui lui permet une grande liberté stylistique anormale et provocante. Sous ce film, se glisse l'autre film – celui que l'auteur aurait fait même sans le prétexte de la mimésis visuelle de son héros ». ¹⁰⁸

¹⁰⁶ Mitry, Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, tome 2, Paris, Éditions universitaires, 1963, p. 77.

¹⁰⁷ Deleuze, « La voix de Gilles Deleuze (cours 6 [2]) ».

¹⁰⁸ Pasolini, Pier Paolo, *L'expérience hérétique : Langue et cinéma*, Paris, Payot, 1976, p. 151-152.

C'est une idée qui peut devenir très complexe, surtout parce que Pasolini l'interprétait « librement » de Baktine, et que Deleuze la reprend ensuite aussi à sa façon particulière. Donnons un exemple littéraire, le « discours direct » est assez simple, c'est le personnage qui s'exprime directement : « Dans l'autocar, alors que je regardais les gouttes de pluie dégringoler sur la fenêtre, je me suis dit que ma vie n'avait été qu'une longue série de chutes. » La version indirecte serait : « Dans l'autocar, alors qu'Alice regardait les gouttes de pluie dégringoler sur la fenêtre, elle s'est dit que sa vie n'avait été qu'une longue série de chutes. » Pour le « discours indirect libre », ce serait : « Dans l'autocar, Alice regardait les gouttes de pluie dégringoler sur la fenêtre, sa vie n'avait été qu'une longue série de chutes. » Nous voyons que ce sont bien deux sujets qui parlent, en fait, c'est comme si le narrateur entrait dans la peau du personnage pour un instant, ou s'exprimait à travers lui¹⁰⁹.

Il faut également se remettre dans le contexte, à cette époque de la Nouvelle Vague, on parlait beaucoup de l'« auteur » du film (politique des auteurs), ce que celui-ci voulait « dire », comment il s'exprimait à travers sa caméra, idée très inspirée par Astruc qui avait écrit : « L'auteur écrit avec sa caméra comme un écrivain écrit avec un stylo.¹¹⁰ » Mais ne sommes-nous pas justement sur le terrain de la linguistique avec la subjective indirecte libre? Deleuze avait prévu le coup, non, puisque Pasolini retire la subjective indirecte libre (*SIL*) de son mode linguistique pour en faire une question de « style ». Une stylistique « qui rend possible “une sorte de retour aux origines jusqu'à retrouver, dans les moyens techniques du cinéma, les qualités oniriques, barbares, irrégulières, agressives, visionnaires, des origines”¹¹¹ ». C'est pour permettre « au cinéaste de dépasser l'antagonisme dehors-dedans, objectif-subjectif, personnage-caméra, personnage-narrateur¹¹² ».

¹⁰⁹ Amengual, Barthélémy, « Pasolini, le discours indirect libre et le cinéma de poésie », *Positif - Revue mensuelle de cinéma*, vol. 467, janvier 2000, p. 78-80.

¹¹⁰ Astruc, Alexandre, « Naissance d'une nouvelle avant-garde », *L'Écran français*, n° 144, mars 1948.

¹¹¹ Amengual, « Pasolini, le discours indirect libre et le cinéma de poésie », p. 80. (Cit. Pasolini, *EH*, p. 139-155).

¹¹² *Ibid.*, p. 79.

Pour Deleuze, ce qui forme la subjective indirecte libre est la corrélation entre l'image-perception et une « conscience-caméra » :

« Un personnage agit sur l'écran, et est supposé voir le monde d'une certaine façon. Mais en même temps la caméra le voit, et voit son monde, d'un autre point de vue, qui pense, réfléchit et transforme le point de vue du personnage. [...] la caméra ne donne pas simplement la vision du personnage et de son monde, elle impose une autre vision dans laquelle la première se transforme et se réfléchit. Ce dédoublement, c'est ce que Pasolini appelle une "subjective indirecte libre". [...] il s'agit de dépasser le subjectif et l'objectif vers une Forme pure qui s'érige en vision autonome du contenu. Nous ne nous trouvons plus devant des images subjectives *ou* objectives ; nous sommes pris dans une corrélation entre une image-perception et une conscience-caméra qui la transforme [...] l'image-perception trouve son statut, comme subjective libre indirecte, dès qu'elle réfléchit son contenu dans une conscience-caméra devenue autonome ("cinéma de poésie"). »¹¹³

C'est donc la vision d'un personnage (perception) à travers celle du cinéaste (de perception). Deleuze dira que c'est une « contamination », une « contraction », un « court-circuit » de l'image-perception, où non seulement la caméra prend conscience d'elle-même, mais où le personnage prend également une sorte de distance par rapport à lui-même¹¹⁴. La *SIL* se révèle ainsi être une sorte de « *cogito* cinématographique », dans lequel « un sujet ne peut pas naître au monde sans se réfléchir dans un sujet transcendantal qui le pense, et dans lequel il se pense. [...] "De là deux moi différents dont l'un, conscient de sa liberté, s'érige en spectateur indépendant d'une scène que l'autre jouerait d'une manière machinale." »¹¹⁵ »

Nous nous sommes interrogé à propos de ce que nous disions plus tôt pour l'image-perception, si la *SIL* pouvait aussi être formée soit d'une partie de plan, d'un plan ou d'une séquence de plans, ou si, en se « solidifiant », elle ne pouvait qu'apparaître en un seul plan, au sens cinématographique.

¹¹³ Deleuze, *IM*, p. 108.

¹¹⁴ Deleuze, « La voix de Gilles Deleuze (cours 6 [2]) ».

¹¹⁵ *IM*, p. 107. (Cit. Bergson, « L'illusion de fausse reconnaissance », 1908, p. 583). Cette partie est tirée de Bergson, mais ce dernier n'évoque jamais un « *cogito* », c'est un article sur l'impression de « déjà-vu ».

Chez Rodowick, nous avons l'impression que l'image-perception se solidifierait en un seul plan :

« a character is presented whose subjectivity strongly colors the mise-en-scène through spatial motivation, optical point of view, or other spatial markers. But this character is *simultaneously framed by the camera*, which strongly marks its enunciative presence in the scene. The free indirect style composes a kind of double framing [...]. It composes a “perception” in the frame of another perception that is solid, geometric, and physical. »¹¹⁶ (nous soulignons)

Il semble bien avec « *simultaneously framed by the camera* » que nous soyons dans un même plan. Mais si nous allons ailleurs, dans un de ses cours, il donne l'exemple d'une *SIL* qui est formée de différents plans.

« le rapprochement successif de deux points de vue, dont la différence est négligeable sur une même image. Voyez ! Rapprochement de deux points de vue à petites différences sur la même image. C'est-à-dire, la succession de deux plans qui cadrent le même morceau de réalité, d'abord de près, puis d'un peu plus loin. Ou d'abord de face, puis un peu plus obliquement. Ou bien enfin tout simplement : sur le même axe, mais avec deux objectifs différents. [...] décalage et démultiplication de la perception en deux. »¹¹⁷

Comme pour les autres images, donc, la *SIL* peut être formée autant d'une partie de plan, d'un plan ou d'une série de plans. Il suffit qu'elle se reflète dans une conscience-caméra devenue autonome. Deleuze dit que c'est un « état évolué du cinéma qui a appris à se méfier de l'image-mouvement.¹¹⁸ » Mais ce qui nous frappe surtout, c'est que Deleuze dit de la *SIL* qu'elle est une « Forme pure », qui dépasse l'objectif et le subjectif. Il serait donc possible de « dépasser » les notions d'objectivité et de subjectivité?

Nous ne pouvons donc pas nous arrêter ici, et Deleuze non plus, puisque cette *SIL* a été établie sur des définitions « nominales » de l'objectif et du subjectif, sur les définitions conventionnelles du cinéma, et non sur des définitions « réelles ».

¹¹⁶ Rodowick, *Gilles Deleuze's Time Machine*, p. 62.

¹¹⁷ Deleuze, « La voix de Gilles Deleuze (cours 6 [2]) ».

¹¹⁸ Deleuze, *IM*, p. 111.

2.3 VIA BERGSON

C'est chez Bergson que Deleuze trouve les définitions réelles de l'objectivité et de la subjectivité : « *sera subjective une perception où les images varient par rapport à une image centrale et privilégiée ; sera objective une perception, telle qu'elle est dans les choses, où toutes les images varient les unes par rapport aux autres, sur toutes leurs faces et dans toutes leurs parties.*¹¹⁹ » Mais que signifie une perception « telle qu'elle est dans les choses »?

Nous l'avons dit, les images qui forment l'univers existent « en soi », sans être perçues, et c'est à ce niveau qu'elles sont des *perceptions purement objectives*. On dira de ces perceptions qu'elles sont *totales*. Mais comment parler de « perception » des images si elles ne sont pas perçues? Puisque les images-mouvement ne sont pas des « corps », elles ne sont pas formées de « corps en mouvement », elles sont des images-mouvement. Et ensuite, parce que de la même façon que l'image *est* mouvement, la matière *est* lumière. Une façon de simplifier considérablement tout cela est de faire une identification multiple : IMAGE = MOUVEMENT = MATIÈRE = LUMIÈRE = PERCEPTION PURE OBJECTIVE.

Bergson s'écarte radicalement de Berkeley ici, qui disait que rien ne pouvait être sans être perçu. Non seulement pour Bergson une image peut être sans être perçue, mais *la perception est elle-même dans les choses, dans la matière*. Deleuze cite Bergson : « *“La photographie, si photographie il y a, est déjà prise, déjà tirée, dans l'intérieur même des choses et pour tous les points de l'espace...”*¹²⁰ ». Ce pour quoi cette idée est contre-intuitive, c'est que nous sommes habitués de séparer, voire d'opposer, notre cerveau et ce qu'il perçoit, notre intérieur (sujet) et le monde extérieur (objet). Or, il n'y a rien qui délimite les choses de cette façon au niveau moléculaire, notre cerveau n'est pas un organe isolé du reste de l'univers. Tout est en interaction et de même nature, tout est formé d'images-mouvement qui interfèrent les unes avec les autres selon différents degrés d'intensité.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 111. Ce n'est pas une citation littérale de Bergson, Deleuze reformule et condense. Ces deux systèmes représentent également l'opposition entre le réalisme et l'idéalisme, *MM*, p. 10-14.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 89. (Cit. Bergson, *MM*, 1896, p. 26).

Ensuite, dans la lumière diffuse de l'univers, en des points quelconques :

« au lieu de se diffuser et de se propager en tout sens, en toute direction, “sans résistance et sans déperdition”, la ligne ou image de lumière se heurte à un obstacle, c'est-à-dire à une opacité qui va la réfléchir. On appellera précisément perception l'image réfléchie par une image vivante. [...] Il s'ensuit une conséquence essentielle : *l'existence d'un double système, d'un double régime de référence des images.* »¹²¹

C'est ainsi qu'il reprend les « deux systèmes » de Bergson en tant que définitions réelles de l'objectivité et de la subjectivité. Deleuze trouve une formule éclairante pour expliquer le phénomène de la perception selon ces systèmes : « La chose et la perception de la chose sont une seule et même chose, une seule et même image, mais rapportée à l'un ou à l'autre des deux systèmes de référence.¹²² »

Terminons à présent ce 2^e chapitre en résumant ce que nous y avons trouvé. Tout d'abord, l'image-mouvement dans son régime « pur » est l'identité absolue de l'image et du mouvement. Ensuite, le premier type d'image-mouvement est l'image-perception. Au cinéma, toute image sera d'abord image-perception, c'est le « degré zéro » de la classification deleuzienne. L'image-perception peut être objective ou subjective dans le sens conventionnel, mais nous avons vu qu'il est problématique de déterminer son statut en ces termes, puisqu'elle est souvent balancée d'un pôle à l'autre, et qu'elle peut même être autant objective que subjective. Deleuze adopte la « semi-subjective » de Mitry pour un temps, mais il veut trouver une conception « solide ». Il se tourne pour cela vers Pasolini et la subjective indirecte libre. L'image-perception se « solidifie » en se reflétant dans une conscience-caméra devenue autonome (*cogito* cinématographique). Il y aura même différents types de conscience-caméra : « esthétique » chez Antonioni, « techniciste » pour Godart, « mystique » chez Pasolini et « éthique » chez Rohmer. Deleuze veut toutefois aller plus loin, puisque ces déterminations ont été établies sur les définitions nominales et conventionnelles du cinéma. C'est pourquoi il arrive finalement aux définitions bergsoniennes de l'objectivité et de la subjectivité.

¹²¹ *Ibid.*, p. 92. (Cit. Bergson, *MM*, 1896, p. 26).

¹²² *Ibid.*, p. 93.

CHAPITRE 3 – LE RENVERSEMENT

3.1 SOLIDE – LIQUIDE – GAZEUX

Ce qu'il faut d'abord souligner, c'est qu'à la fin du chapitre précédent, via Bergson, nous sommes passé d'une perception objective à une perception subjective. Nous avons commencé au plus près de la matière, dans une perception objective totale, « acentrée », et nous sommes dirigé vers la perception à proprement parler, la perception subjective, « unicentree », quand l'image de lumière est arrêtée par « l'écran noir » et se révèle. À présent, afin de décrire l'enchaînement des trois types d'images-perception que fait Deleuze, nous allons refaire le chemin en sens inverse : du subjectif à l'objectif. Nous allons remonter le chemin que la perception naturelle descend, nous irons de la perception unicentree, subjective, à la perception acentree, objective. De la perception où toutes les images varient par rapport à une image privilégiée (centre d'indétermination), à celle où toutes les images varient les unes par rapport aux autres. Ce sont en fait trois « états » que peuvent prendre les images-perception; *c'est exactement là où s'effectuera le renversement explicite des notions d'objectivité et de subjectivité.*

3.1.1 PERCEPTION SOLIDE

La perception solide est l'image que nous avons décrite à la fin du 2^e chapitre, la subjective indirecte libre. Pourquoi « solide »? Premièrement, nous l'avons dit, parce qu'en dépassant le statut instable de la semi-subjective, qui balançait continuellement entre les pôles objectif et subjectif, l'image-perception vient se « solidifier » conceptuellement en une Forme pure. Ensuite, c'est une perception solide au sens où elle s'apparente à la perception utilitaire humaine. Dans la vie de tous les jours, nous ne percevons pas dans les objets des molécules en mouvement, nous ne voyons pas des variations interatomiques, mais simplement des objets solides qui se meuvent selon des axes géométriques. Notons que, même si elle ressemble à la perception naturelle, cette perception solide sera tout de même supérieure (plus objective), comme nous l'avons vu, uniquement parce qu'elle est cinématographique.

Comme cette image n'avait pas été fixée selon les définitions de Bergson, mais avec les conceptions conventionnelles du cinéma, ce dernier n'apparaît pas en référence dans cette partie, mais nous l'avons tout de même retracé dans son article *Introduction à la métaphysique* (1903) :

« Notre esprit, qui cherche des points d'appui solides, a pour principale fonction, dans le cours ordinaire de la vie, de se représenter des *états* et des *choses*. Il prend de loin en loin des vues quasi instantanées sur la mobilité indivisée du réel. Il obtient ainsi des *sensations* et des *idées*. Par là il substitue au continu le discontinu, à la mobilité la stabilité, à la tendance en voie de changement les points fixes qui marquent une direction du changement et de la tendance. Cette substitution est nécessaire au sens commun, au langage, à la vie pratique, et même, dans une certaine mesure que nous tâcherons de déterminer, à la science positive. *Notre intelligence, quand elle suit sa pente naturelle, procède par perceptions solides, d'un côté, et par conceptions stables, de l'autre.* »¹²³

C'est cette image qui devient le premier signe de composition de la classification deleuzienne : le « dicisigne », un terme qu'il reprend de Peirce. En substituant les pôles image-subjective/image-objective par la corrélation image-perception/conscience-caméra, l'image atteint un autre niveau, plus objectif, nous pourrions dire, puisque ce qu'elle contient de subjectivité est objectivé (solidifié) par une vision « extérieure », c'est le *cogito* cinématographique qui fait atteindre à l'image une Forme pure.

3.1.2 PERCEPTION LIQUIDE

La perception « liquide » est celle où les molécules sont libérées. C'est un état de la perception qui s'est particulièrement exprimé au cinéma de l'école française, entre 1920 et 1930. Pourquoi « liquide »? Parce que *c'est un cinéma d'eau courante, une perception fluente qui passe à travers le cadre*. Il y a de très beaux passages dans cette partie :

« On a souvent parlé du goût de l'eau courante chez Jean Renoir. Mais ce goût, c'est celui de toute l'école française. [...] c'est tantôt la rivière et son cours, tantôt le canal, ses écluses et ses péniches, tantôt la mer, sa frontière avec la terre, le port, le phare comme valeur lumineuse. S'ils avaient eu l'idée d'une caméra passive, ils l'auraient installée devant l'eau qui coule. »
[...]

¹²³ Bergson, *PM*, p. 239.

« Et “*L’homme du large*” traitait la mer non seulement comme objet de perception particulier, mais comme un système perceptif distinct des perceptions terrestres, un “langage” différent du langage de la terre. »

[...]

« l’eau est le milieu par excellence où l’on peut extraire le mouvement de la chose mue, ou la mobilité du mouvement lui-même ».

[...]

« Grémillon s’opposait de toutes ses forces à l’idéal familial et terrien de Vichy. Peu d’auteurs ont aussi bien filmé le travail des hommes, mais en y découvrant l’équivalent d’une mer : même les éboulements de pierres sont comme des vagues. »

À ce moment, le double système est représenté par l’image solide d’un côté et l’image liquide de l’autre; c’est la terre contre la mer :

« sur terre, le mouvement se fait d’un point à un autre, est toujours entre deux points, tandis que, sur l’eau, c’est le point qui est entre deux mouvements : il marque ainsi la conversion ou l’inversion du mouvement, suivant le rapport hydraulique d’une plongée et d’une contre-plongée, qu’on retrouve dans le mouvement de la caméra même ». ¹²⁴

Il n’y a vraiment que Deleuze pour parler de « plongée » et de « contre-plongée » de la caméra en présentant une perception « liquide », qui se rapporte à l’eau. Tout se mélange dans son écriture, les métaphores n’en sont plus, le figuré devient le propre, ou inversement. Les termes polysémiques ne dépendent plus du contexte pour être fixés, mais c’est justement le contexte qui fait qu’ils sont fluides et prennent leurs plusieurs sens à la fois, c’est une philosophie liquide ¹²⁵.

Le signe de composition de l’image-liquide prend le nom de « *reume* » dans sa classification. Nous remarquons que c’est là où Deleuze commence à parler d’une perception « autre », où « l’abstrait liquide est aussi le milieu concret d’un type d’hommes, d’une race d’hommes qui ne vivent pas tout à fait comme les terrestres, ne perçoivent et ne sentent pas comme eux », où

¹²⁴ Deleuze, *IM*, p. 112-114.

¹²⁵ Deleuze précise à plusieurs endroits qu’il n’écrit pas métaphoriquement, mais bien concrètement, au sens propre. Voir Cherniavsky, Axel, « Le philosophe et l’écrivain : Nature du discours philosophique chez Gilles Deleuze », *Philonsorbonne*, n° 4, mai 2010, p. 9-29.

règnent « une objectivité, un équilibre, une justice qui ne sont pas de la terre », ce n'est pas une expérience que nous connaissons, « c'est comme la grâce d'un autre monde »¹²⁶ :

« ce que l'école française trouvait dans l'eau, c'était la promesse ou l'indication d'un autre état de perception : une perception plus qu'humaine, une perception qui n'était plus taillée sur des solides, qui n'avait plus le solide pour objet, pour condition, pour milieu. Une perception plus fine et plus vaste, une perception moléculaire, propre à un "ciné-œil". »¹²⁷

C'est qu'à l'état liquide, les molécules acquièrent un degré de liberté supplémentaire, elles se détachent et se déplacent. Bien qu'elles restent toujours en contact, elles « glissent » les unes sur les autres¹²⁸. Cette perception liquide est comme un état « entre-deux », entre la subjectivité de la perception solide et l'objectivité de la suivante : la perception gazeuse.

3.1.3 PERCEPTION GAZEUSE

C'est la perception qui est au plus près d'une perception purement objective, « dans les choses ». Cette perception, c'est Vertov qui la découvre au cinéma avec *L'homme à la caméra* et le « ciné-œil » (« kinoglaz »). Pour Deleuze, l'opération qui donne à cette image toute sa puissance est le *montage* :

« si l'œil humain peut surmonter certaines de ses limitations à l'aide d'appareils et d'instruments, il y en a une qu'il ne peut surmonter, parce qu'elle est sa propre condition de possibilité : son immobilité relative comme organe de réception, qui fait que toutes les images varient pour une seule, en fonction d'une image privilégiée. Et, si l'on considère la caméra en tant qu'appareil de prise de vue, elle est soumise à la même limitation conditionnante. Mais le cinéma n'est pas simplement la caméra, c'est le montage. Et le montage est sans doute une construction du point de vue de l'œil humain, il cesse d'en être une du point de vue d'un autre œil, il est la pure vision d'un œil non-humain, d'un œil qui serait dans les choses. L'universelle variation, l'universelle interaction (la modulation), c'est déjà ce que Cézanne appelait le monde d'avant l'homme, "aube de nous-mêmes", "chaos irisé", "virginité du monde". Il n'est pas

¹²⁶ *IM*, p. 113.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 116.

¹²⁸ Deleuze, Gilles, « La voix de Gilles Deleuze : L'image-perception (Cours 7 [2]) », enregistrement sonore, Université Paris 8 (Vincennes), 19 janvier 1982, <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=71>.

étonnant que nous ayons à le construire, puisqu'il n'est donné qu'à l'œil que nous n'avons pas. »¹²⁹

Ce qui est déstabilisant ici, c'est que l'on considère généralement que *moins* il y a de montage, *plus* il y a de réel, et non l'inverse. Mais c'est que « réel » est habituellement associé à « humain ». Cette association est donc déterminée par la ressemblance entre le plan-séquence et la perception humaine unicentrée, où toutes les images varient par rapport à une image privilégiée, un centre d'indétermination. Or, pour Bergson et Deleuze, nous ne percevons pas vraiment le réel lors de la perception naturelle. Puisque le réel c'est l'objectif, et que l'objectif c'est l'universelle variation, le montage devient le meilleur allié d'une perception telle qu'elle est dans les choses. C'est toute la puissance du montage qui se dévoile, « c'est porter la perception dans les choses, mettre la perception dans la matière, de telle façon que n'importe quel point de l'espace perçoive lui-même tous les points sur lesquels il agit ou qui agissent sur lui [...]. Telle est la définition de l'objectivité¹³⁰ ».

Avec le ciné-œil, Vertov sait donc dévoiler le réel tel qu'il est : « Ralenti, accéléré, surimpression, fragmentation, démultiplication, micro-prise de vue, tout est au service de la variation et de l'interaction.¹³¹ » Pour Vertov, les intervalles entre les images permettent de placer en interaction une multiplicité infinie de points de vue : angles de caméra, mouvements de caméra, mouvements dans le cadre, échelles de plans, etc. Le ciné-œil permet à la vision d'entrer dans le chaos des images-mouvement en se mouvant avec elles et en adoptant leurs points de vue. Ce ne sont plus seulement les changements de points de vue d'une caméra mobile qui permettent plus d'objectivité, mais ceux produits par le montage y arrivent encore bien davantage, se rapprochant vraiment de cette perception pure que décrivait Bergson dans *Matière et mémoire*.

À l'extrémité de la perception gazeuse, il y a le cinéma expérimental, celui où on travaille directement les photogrammes, où on les copie, les coupe, les divise, les refilme, les arrête, les ralentit, les renverse, les accélère, et puis même, où on les brûle. Tout cela nous mène au plus près de l'universelle variation interatomique, l'universelle interaction, la perception immédiate

¹²⁹ Deleuze, *IM*, p. 117. (Cit. Joachim Gasquet, *Cézanne*, 1921, p. 136).

¹³⁰ *Ibid.*, p. 117.

¹³¹ *Ibid.*

des images-mouvement. Cette perception gazeuse est le « gramme » (ou engramme ou photogramme), c'est le signe « génétique » pour Deleuze, celui à la base de tous les autres.

Les changements d'état de ce renversement, de la perception solide à la perception gazeuse, c'est toujours très bergsonien :

« nous voyons s'évanouir, à mesure que nous approchons des derniers éléments de la matière, la discontinuité que notre perception établissait à la surface. [...] la matérialité de l'atome se dissout de plus en plus sous le regard du physicien. Nous n'avons aucune raison, par exemple, de nous représenter l'atome comme solide, plutôt que liquide ou gazeux, ni de nous figurer l'action réciproque des atomes par des chocs plutôt que de toute autre manière. Pourquoi pensons-nous à un atome solide, et pourquoi à des chocs ? Parce que les solides, étant les corps sur lesquels nous avons le plus manifestement prise, sont ceux qui nous intéressent le plus dans nos rapports avec le monde extérieur, et parce que le contact est le seul moyen dont nous paraissions disposer pour faire agir notre corps sur les autres corps. Mais des expériences fort simples montrent qu'il n'y a jamais contact réel entre deux corps qui se poussent [...]. Solidité et choc empruntent donc leur apparente clarté aux habitudes et nécessités de la vie pratique ; – des images de ce genre ne jettent aucune lumière sur le fond des choses. »¹³²

De l'état solide à l'état liquide, puis du liquide au gazeux, c'est ainsi que Deleuze complète le renversement des notions conventionnelles de l'objectivité et de la subjectivité au cinéma. Il s'est dirigé vers une perception cinématographique de plus en plus objective, et cela semble impliquer que le point de vue de la caméra soit de moins en moins « humain », comme s'il voulait déshumaniser l'expérience perceptive. Dans ce processus vers la perception pure de Bergson, les points de vue humains subjectifs apparaissent maintenant comme étant inférieurs, « impurs », ou du moins, comme quelque chose à dépasser.

Lors d'une conférence où Anne Sauvagnargues aborde la pensée deleuzienne du cinéma, en désignant la caméra qui la filme, elle dit :

« Cette chose que le cinéma inaugure, qui est cette capacité de perception qui nous transforme et nous fait devenir quelque chose que nous n'aurions pas pu être sans la pratique d'une caméra, c'est-à-dire sans une petite machine capable

¹³² Bergson, *MM*, p. 221-222.

de percevoir, non pas à notre place, non pas ce que nous aurions pu percevoir, mais de percevoir par elle-même quelque chose qui déborde, dégage, transforme la perception humaine... qui prend appui sur quelque chose qui n'est pas la perception centrée humaine, qui a un centrage machinique de caméra, et c'est ça qui rend le cinéma aussi important pour la compréhension de la philosophie. »¹³³

3.2 UN ŒIL NON-HUMAIN

3.2.1 LE « CINÉ-ŒIL »

Cinéaste de l'avant-garde, très inspiré par le futurisme russe du début du 20^e siècle, Dziga Vertov (1896-1954) développe le concept du « ciné-œil » :

« the eye of the microscope penetrates where the eye of my movie camera cannot. The eye of the telescope reaches distant worlds, inaccessible to my naked eye. What about the camera then? What's its role in my assault on the visible world? [...] Kino-eye is understood as "that which the eye doesn't see," as the microscope and telescope of time, as the negative of time, as the possibility of seeing without limits and distances ».¹³⁴

Christian Quendler tente un rapprochement inusité entre Vertov et Descartes au sujet de la métaphore associant l'œil et la caméra. Selon Quendler, tout comme Descartes pour la *camera obscura*, l'enthousiasme de Vertov pour la caméra moderne repose sur l'idée de perfectibilité de la vision. Alors qu'on ne peut pas améliorer la constitution de l'œil humain, on peut améliorer celui de la caméra indéfiniment¹³⁵.

Dans son mémoire de maîtrise, Ariane St-Pierre révèle le développement d'une philosophie « machinique » qui se déroule de la Renaissance au 18^e siècle :

« le désir de voir l'invisible est de plus en plus présent et ne peut être réalisé sans être mis en relation avec la machine. Pour remédier aux faiblesses de l'œil nu, il fallait prolonger le corps de l'observateur d'un mécanisme qui lui permettrait de surpasser ses limites. [...] Avec ses prises de vues successives, la

¹³³ Sauvagnargues, Anne, « Cristal de temps : Cavell et Deleuze », enregistrement vidéo, École normale supérieure de Lyon, mai 2010, <https://www.canal-u.tv/video/ecole_normale_superieure_de_lyon/cristal_de_temps_cavell_et_deleuze.5945>.

¹³⁴ Vertov, Dziga, *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*, Berkeley, University of California Press, 1985 [1923], p. 41.

¹³⁵ Quendler, Christian, « Rethinking the Camera Eye: Dispositif and Subjectivity », *New Review of Film and Television Studies*, vol. 9, n° 4, décembre 2011, p. 404. Voir Vertov, *Kino-Eye*, 1985 [1923], p. 14-21.

chronophotographie permet d'observer le mouvement dans ses différentes phases tel qu'il ne peut être vu à l'œil nu. C'est donc en lui octroyant un pouvoir supplémentaire et en se greffant à son corps que l'appareil mécanise l'observateur pour lui offrir une nouvelle perception du monde ». ¹³⁶

Ce qui se produit à l'ère industrielle est donc une concrétisation de ce qui se développait depuis la Renaissance.

Alors que traditionnellement les opérations du corps humain étaient des comportements associés à l'« essence », la philosophie du 20^e siècle vient remettre en question cette vision hiérarchique en conceptualisant l'être plutôt en tant que *processus*. Bergson et Heidegger sont souvent cités comme des figures philosophiques ayant participé à cette remise en question. La philosophie cybernétique des années 1940 et 1950 représente aussi une autre approche influente pour déconstruire le sujet en tant qu'agent autonome. Les réflexions de Deleuze et Guattari dans *L'Anti-Œdipe* (1972) et *Mille Plateaux* (1980) réunissent en quelque sorte les courants machinique et cybernétique ¹³⁷.

Il y avait donc cet intérêt déjà chez Descartes, alors que la vision humaine en tant que « produit de la nature » ne peut pas être améliorée, il est possible de le faire à l'aide d'un appareil. Et celui-ci permet non seulement à l'œil de voir *plus*, mais également de voir *mieux*. Bien que le rôle de l'optique chez Descartes était de faire passer l'œil d'un simple organe de préservation naturelle à un instrument de connaissance scientifique, encore plus important pour lui, la *camera obscura* devenait un modèle scientifique du sujet (*ego*), de la subjectivité ¹³⁸.

3.2.2 DEPUIS LA CAMERA OBSCURA

Dans un livre formidable intitulé *La camera obscura : Philosophie d'un appareil*, Martine Bubb fait remarquer que, dès la Renaissance, avec l'aide de la *camera obscura*, « les peintres ne

¹³⁶ Saint-Pierre, Ariane, *Machines de vision et changement de paradigme : Une étude comparative de l'imagerie scientifique dans les travaux d'Étienne-Jules Marey et de Marcel Duchamp*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, février 2008, p. 21-22.

¹³⁷ Quendler, « Rethinking the Camera Eye », p. 398.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 402-403.

s'attachent plus à produire des icônes, mais des vues en perspectives. Ils se servent de cet appareil pour observer ou dessiner les paysages qui se forment dans la chambre noire.¹³⁹ »

Pour Alberti (15^e siècle) et après della Porta (16^e siècle), en Italie, « il n'est pas pensable de considérer l'image de la *camera obscura* comme "plus vraie" que la vie même. La nature est divine, aucun appareil ne peut la surpasser et le peintre doit se contenter d'imiter cette nature du mieux possible. » Alors que Huygens (17^e siècle), aux Pays-Bas, « à la différence des Italiens, accorde une supériorité à l'image de la *camera obscura* sur la peinture et sur la vie même. Cette image a "plus de relief" dit-il. [...] Elle est moins fade ou plus "magique" que la simple nature vue à travers nos yeux, qui nous est si habituelle.¹⁴⁰ »

Au sujet de la « nature divine », Beckett affirme qu'avec le ciné-œil de Vertov, « l'œil de *Film* est à identifier au dieu chez Berkeley, garant de tout être par sa perception.¹⁴¹ » Ce regard non-humain ne pourrait-il pas alors être celui d'un dieu tout puissant? Omniscient? Malgré son grand amour pour Spinoza et Leibniz, il n'y a pas de place pour ce terme chez Deleuze, ni pour aucune forme de transcendance.

L'idée que la perception devienne supérieure par l'entremise d'un appareil technologique n'est donc pas nouvelle. Ce qui semble distinguer Deleuze ici c'est que de *voir un film sur l'écran* permette une perception supérieure. Regarder l'image que produit la *camera obscura* n'a jamais permis de faire se rejoindre deux points de l'univers infiniment éloignés, tout comme regarder à travers la lentille d'une caméra moderne ne permet pas de percevoir « sans limites ni distances ». C'est donc dire que le ciné-œil est considéré selon le résultat sur l'écran, après le montage, et non d'après le regard d'un cadreur à travers la lentille. Ainsi, quand Deleuze dit que la caméra est un œil non-humain, il parle de ce que donne la caméra au moment où le film est projeté.

Nous pouvons maintenant voir qu'une des raisons pour lesquelles les images subjectives (POV shot), de rêves, d'hallucinations ou de souvenirs deviennent les images les plus *objectives* chez

¹³⁹ Bubb, Martine, *La camera obscura : Philosophie d'un appareil*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 59.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 161.

¹⁴¹ Houppermans, Sijf (éd.), *Présence de Samuel Beckett*, Amsterdam ; New York, NY, Rodopi B.V., 2006, p. 271.

Deleuze, c'est que ce sont ces images qui s'approchent le plus de la perception pure et objective de Bergson. Alors que l'on considère communément au cinéma que plus une image s'éloigne de la perception naturelle unicentrée plus elle est subjective, pour Deleuze, plus une image s'éloigne de la perception naturelle unicentrée, plus elle est objective. Pourquoi? Parce que le réel véritable pour Bergson et Deleuze ne peut être atteint par la perception naturelle, qui ne nous donne qu'une vision superficielle des choses. Les images les plus objectives pour Deleuze sont donc celles où le centre privilégié est le plus en mouvement, où il semble que nous sommes au plus près de la matière et partout à la fois, où nous voyons plus, mieux, et où nous avons l'impression de franchir instantanément des distances incommensurables. Ainsi, nous découvrons que *c'est par un œil non-humain que s'effectue le renversement des notions d'objectivité et de subjectivité.*

3.3 DE L'IMAGE-MOUVEMENT À L'IMAGE-TEMPS

Jusqu'à maintenant, nous nous sommes surtout concentré sur *Cinéma I : L'image-mouvement*, le premier des deux volumes de Deleuze sur le cinéma. Le passage de l'image-mouvement à l'image-temps est certainement un moment important; quelle est la distinction entre les deux régimes d'images? Qu'advient-il de la notion de point de vue dans *L'image-temps*?

Vers la fin des années 30, selon Deleuze, le modèle classique du cinéma est en crise. Cette crise se définit par la rupture des liens sensori-moteurs qui définissaient généralement le cinéma d'avant-guerre. C'est-à-dire que les films dans le cinéma classique étaient tissés de relations cohérentes, « logiques » : il arrive un événement, on y réagit, la situation évolue et redevient stable. Ce qui se produit après 1945, avec le néoréalisme et la Nouvelle Vague, c'est que « l'âme du cinéma exige de plus en plus de pensée [...]. Nous ne croyons plus guère qu'une situation globale puisse donner lieu à une action capable de la modifier. [...] Ce qui est d'abord compromis, partout, ce sont les enchaînements situation-action, action-réaction, excitation-réponse, bref, les liens sensori-moteurs [...]. L'image ne renvoie plus à une situation globalisante ou synthétique, mais dispersive. Les enchaînements, les raccords ou les liaisons sont délibérément faibles. Le hasard devient le seul fil conducteur¹⁴² ».

¹⁴² Deleuze, *IM*, p. 278-279.

La Deuxième Guerre nous a démontré qu'il y avait des événements qui nous dépassaient, face auxquels nous étions totalement impuissants, des situations où nous ne pouvions plus agir ou réagir, où nous devenions « spectateurs » :

« Voilà que les situations ne se prolongent plus en action ou réaction, conformément aux exigences de l'image-mouvement. Ce sont de pures situations optiques et sonores, dans lesquelles le personnage ne sait comment répondre, des espaces désaffectés dans lesquels il cesse d'éprouver et d'agir, pour entrer en fuite, en balade, en va-et-vient, vaguement indifférent à ce qui lui arrive, indécis sur ce qu'il faut faire. Mais il a gagné en voyance ce qu'il a perdu en action ou réaction : il VOIT ». ¹⁴³

Avec l'image-temps, « la distinction entre les images objectives et les images subjectives tend à s'évanouir ; on ne sait plus qui a vu quoi (la caméra, le personnage ?) ¹⁴⁴ ». Les sens affranchis arrivent dans un rapport direct avec le temps, avec la pensée. À partir de là, il devient extrêmement difficile de définir le point de vue de l'image. Surtout, dans le cinéma classique, les images d'hallucinations, de rêveries ou de souvenirs paraissent évidentes, puisqu'elles étaient toujours en relation avec des images dites « normales » ou « objectives ». Dans l'image-temps, ce sont les images hallucinatoires qui deviennent la norme, si bien qu'on ne sait plus quand elles sont objectives ou subjectives, quand elles sont réelles ou imaginaires. Soit les images passent inlassablement d'un pôle à l'autre, soit les pôles sont indiscernables; les images ont perdu tous leurs centres :

« la terre a perdu tout centre, non seulement en elle-même, mais elle n'a plus de centre autour duquel tourner. Les corps n'ont plus de centre [...]. La force n'a plus de centre précisément parce qu'elle est inséparable de son rapport avec d'autres forces [...] les plans courts ne cessent de basculer, à droite, à gauche, autant que le plan-séquence suscite un fouillis de centres évanouissants [...]. Les poids ont perdu les centres d'équilibre autour desquels ils se répartissent, les masses ont perdu les centres de gravité autour desquels elles s'ordonnent, les forces ont perdu les centres dynamiques autour desquels elles organisent l'espace, les mouvements mêmes ont perdu les centres de révolution autour desquels ils se développent. » ¹⁴⁵

¹⁴³ *IT*, p. 356.

¹⁴⁴ Froger, « Deleuze et la question de la narration », p. 147.

¹⁴⁵ Deleuze, *IT*, p. 186.

Avec l'image-temps, donc, « il n'y a plus ni forme invariable ni point de vue variable sur une forme. Il y a un point de vue qui appartient si bien à la chose que la chose ne cesse de se transformer dans un devenir identique au point de vue.¹⁴⁶ » Ainsi, le point de vue subit une transformation importante dans *L'image-temps*. Mais pourquoi cette « perte des centres »?

3.3.1 LES MOUVEMENTS ABERRANTS

Deleuze explique l'apparition de « mouvements aberrants » :

« Ce que nous appelons normalité, c'est l'existence de centres : centres de révolution du mouvement même, d'équilibre des forces, de gravité des mobiles [...]. Un mouvement qui se dérobe au centrage, d'une manière ou d'une autre, est comme tel anormal, aberrant. [...] Or le mouvement aberrant remet en question le statut du temps comme représentation indirecte ou nombre du mouvement, puisqu'il échappe aux rapports de nombre. Mais, loin que le temps lui-même en soit ébranlé, il y trouve plutôt l'occasion de surgir directement, et de secouer sa subordination par rapport au mouvement, de renverser cette subordination. »¹⁴⁷

Les points de vue aberrants, les changements de proportions aberrants, la mise en série d'images qui ne devraient pas « rationnellement » se suivre, ce sont tous ces mouvements qui renversent le rapport de subordination entre le mouvement et le temps, ce sont eux qui permettent au temps de surgir directement¹⁴⁸.

« Le *percipiens* et le *percipi* ont perdu leurs points de gravité. [...] l'aberration de mouvement propre à l'image cinématographique libère le temps de tout enchaînement, elle opère une présentation directe du temps en renversant le rapport de subordination qu'il entretient avec le mouvement normal ; «le cinéma est la seule expérience dans laquelle le temps m'est donné comme une perception» [...]. Si le mouvement normal se subordonne le temps dont il nous donne une représentation indirecte, le mouvement aberrant témoigne pour une antériorité du temps qu'il nous présente directement, du fond de la disproportion des échelles, de la dissipation des centres, du faux-raccord des images elles-mêmes. »¹⁴⁹

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 192.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 53.

¹⁴⁸ Deleuze, « La voix de Gilles Deleuze : Vérité et temps (Cours 61 [1]) », enregistrement sonore, Université Paris 8 (Vincennes), 24 avril 1984, <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=71>.

¹⁴⁹ Deleuze, *IT*, p. 54. (Cit. Jean-Louis Schefer, *L'homme ordinaire de cinéma*, 1980, 4^e de couverture).

Deleuze suit une analyse de Michel Serres, selon qui le 17^e siècle n'est pas la période dite « classique », mais plutôt la période « baroque » par excellence :

« Il n'était plus question de savoir où était le centre, le soleil ou la terre, parce que la question première devenait "Y a-t-il un centre quelconque ou pas du tout ?" Tous les centres, de gravité, d'équilibre, de force, de révolution, bref de configuration, s'écroulaient. C'est alors que s'est faite sans doute une restauration des centres, mais au prix d'un changement profond, d'une grande évolution des sciences et des arts. D'une part, le centre devenait *purement optique*, le point devenait point de vue. Ce "perspectivisme" ne se définissait nullement par la variation de points de vue extérieurs sur un objet supposé invariable [...] au contraire, le point de vue était constant, mais toujours intérieur aux différents objets qui se présentaient dès lors comme la métamorphose d'une seule et même chose en devenir. C'était la *géométrie projective*, qui installait l'œil au sommet du cône, et nous donnait des "projections", aussi variables que les plans de section, cercle, ellipse, hyperbole, parabole, point, droites, l'objet lui-même n'étant plus à la limite que la connexion de ses propres projections, la collection ou la série de ses propres métamorphoses. »¹⁵⁰

C'est Pascal et Leibniz qui reviennent ici avec la « géométrie projective », fondée par Desargues, « l'œil du cône », qui renvoie au point de vue en tant que « point mathématique » que nous avons au départ, mais maintenant, l'énoncé a changé. Les points de vue ne sont plus des points de vue extérieurs *sur* un objet ou des objets, il n'y a plus rien de variable, ce sont des points de vue intérieurs aux objets mêmes, suivant toutes leurs métamorphoses. Le point de vue effectue une sorte de transformation géométrique, une « réflexion ».

Dans une transformation qui peut être comparée à celle du classique au baroque¹⁵¹, donc, le point de vue subit une réflexion qui le projette dans les objets mêmes. Si l'on demande ce qui produit concrètement ces mouvements aberrants, nous dirons que pour Deleuze ils se créent d'eux-mêmes, par l'automatisme de l'image cinématographique. Comme le mentionne Serge Cardinal, « l'auto-mouvement et l'auto-temporalisation de l'image donnent au cinéma le matériau intense capable de faire sentir, à travers des mouvements aberrants libérés des mobiles, les forces du temps non chronologique.¹⁵² » Et pour David Lapoujade, les mouvements aberrants sont

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 187.

¹⁵¹ Notons que Deleuze projetait déjà à ce moment d'écrire *Le pli : Leibniz et le baroque* (1988).

¹⁵² Cardinal, *Deleuze au cinéma*, p. 76.

« constitutifs de nouvelles syntaxes : faux raccords, profondeur de champ, plan-séquence, décadrages, coupures irrationnelles.¹⁵³ »

Alors que l'évolution des points de vue créait de plus en plus de mouvements aberrants et que tous les centres s'effondraient, leur restauration impliquait que le point de vue passe dans les choses mêmes. Les points de vue ne pouvaient plus être relatifs aux centres, car ces derniers s'étaient disloqués, ils étaient partout, dans tous les objets. Le résultat est qu'il y a maintenant une « image-temps directe qui s'exprime directement dans les aberrations de mouvement. C'est également que les aberrations de mouvement ont pris leur indépendance par rapport au mouvement et que l'image indirecte du temps a fait place à l'image-temps directe.¹⁵⁴ »

Il y a aussi autre chose, Rodowick pose la question : « What does movement become when it is subordinated to time, that is, when empirical succession in space is displaced by dechronological moments? » Alors que les vicissitudes de l'image-mouvement suivaient les diverses rencontres entre la perception et la matière, donnant une image indirecte du temps, lorsque la perception se retire de la matière, le mouvement devient une échelle de comparaison, la simple succession est remplacée par de nouvelles formes d'agencements et de transformations des points de vue : les mouvements aberrants¹⁵⁵. La libération du temps par les mouvements aberrants amène ainsi les mouvements « abandonnés » à créer de nouvelles formes, c'est donc une espèce d'engrenage composite de machine automatique, où les mouvements aberrants produisent des images-temps qui produisent de nouveaux mouvements aberrants...

Que le point de vue participe pleinement à la production de ces mouvements aberrants est une évidence : faux raccords, profondeur de champ, plan-séquence, décadrages, coupures irrationnelles, changements de proportions, etc. La réflexion du point de vue est ainsi l'un des éléments importants du passage de l'image-mouvement à l'image-temps. Maintenant, que

¹⁵³ Lapoujade, David, *Deleuze, les mouvements aberrants*, Paris, Minuit, 2014, p. 11. Nous pourrions sembler nous contredire ici en affirmant que les mouvements aberrants se produisent d'eux-mêmes et ensuite que ces opérations touchant le point de vue participent à leur création, mais il n'en est rien. Toutes ces opérations du cinéma font partie intégrante de l'automatisme de l'image projetée.

¹⁵⁴ Deleuze, « La voix de Gilles Deleuze (cours 61 [1]) ».

¹⁵⁵ Rodowick, *Gilles Deleuze's Time Machine*, p. 123-124.

signifie que le point de vue soit devenu « intérieur aux objets » sinon qu'il est « dans toutes les choses », comme disait Bergson?

3.3.2 L'ABSOLU, OU DE LA « DURÉE »

« Atteindre l'absolu »; voilà certainement un projet philosophique aussi ancien que la philosophie elle-même. Nous trouvons en fait que la dualité objectivité/subjectivité est très liée chez Bergson à la dualité absolu/relatif du mouvement, c'était quelques années après *Matière et mémoire*, dans son *Introduction à la métaphysique* (1903) :

« Soit, par exemple, le mouvement d'un objet dans l'espace. Je le perçois différemment selon le point de vue, mobile ou immobile, d'où je le regarde. Je l'exprime différemment, selon le système d'axes ou de points de repère auquel je le rapporte, c'est-à-dire selon les symboles par lesquels je le traduis. Et je l'appelle *relatif* pour cette double raison : dans un cas comme dans l'autre, je me place en dehors de l'objet lui-même. Quand je parle d'un mouvement absolu, c'est que j'attribue au mobile un intérieur et comme des états d'âme, c'est aussi que je sympathise avec les états et que je m'insère en eux par un effort d'imagination. Alors, selon que l'objet sera mobile ou immobile, selon qu'il adoptera un mouvement ou un autre mouvement, je n'éprouverai pas la même chose. Et ce que j'éprouverai ne dépendra ni du point de vue que je pourrais adopter sur l'objet, puisque je serai dans l'objet lui-même, ni des symboles par lesquels je pourrais le traduire, puisque j'aurai renoncé à toute traduction pour posséder l'original. Bref, le mouvement ne sera plus saisi du dehors et, en quelque sorte, de chez moi, mais du dedans, en lui, en soi. Je tiendrai un absolu. »¹⁵⁶

C'est bien ce que Deleuze disait, par l'œil non-humain, quand la perception passait du solide au liquide puis du liquide au gazeux : « En mettant en mouvement le centre de référence lui-même, on élevait le mouvement des parties à l'ensemble, *du relatif à l'absolu*, de la succession au simultanésisme.¹⁵⁷ » Se placer dans les choses mêmes, dans l'absolu, dans la mobilité, c'est se placer dans la « durée » de Bergson. C'est l'expérience du temps réel, qui ne dépend pas de l'espace, qui n'est pas chronologique, c'est le temps *qualitatif*. Mais il ne s'agit pas d'un « Absolu » au sens de la métaphysique classique. Avec Bergson, l'absolu n'est pas l'atteinte d'un

¹⁵⁶ Bergson, *PM*, p. 202-203.

¹⁵⁷ Deleuze, *IM*, p. 111.

« au-delà », d'une transcendance, d'une finitude, c'est l'inverse, c'est la « mobilité pure », le changement perpétuel, immanent, l'objectivité pure.

De son côté, Deleuze parle d'un « horizon absolu » ou d'un « dehors ». Dans un article où Jean-Michel Salanskis demande si le « dehors » ne serait pas au fond une certaine forme de transcendance, il répond que l'on doit penser le dehors en termes de « décentrement » plutôt que de « verticalité ». L'absolu serait donc un décentrement, « décentrement à l'égard de tout – de tout item de focalisation concevable »¹⁵⁸. Les termes utilisés ici sont très révélateurs; on semble parler exactement du décentrement de l'image-temps.

Certains pourraient trouver que cette « quête » vers l'objectivité pure est contraire à l'idée de « durée » chez Bergson, qui serait tout intérieure et subjective, mais ce serait mésinterpréter Bergson, Ioulia Podoroga trouve une bonne formule :

« D'une manière analogue au procédé de l'introspection, nous sommes invités à opérer une sorte d'«extrospection» qui nous permettrait de “toucher” la matière en elle-même. [...] Portée à sa limite, cette perception doit être semblable à la perception qu'aurait instantanément n'importe quel point matériel de tout l'ensemble de l'univers auquel il appartient. »¹⁵⁹

Ce n'est donc pas un « repli sur soi », c'est le décentrement total du sujet à l'intérieur des choses mêmes. Bref, l'image-temps est une image où la caméra ne perçoit plus les objets « en elle », mais « en eux ». C'est une dispersion primordiale, un élan créatif, un « élan vital ». Même s'il n'y a pas de place chez Deleuze ni pour un dieu ni pour une transcendance, l'expérience de la durée lors de l'image-temps est certainement une expérience spirituelle.

Ainsi, comme le mentionne Lapoujade, Bergson dégageait déjà des mouvements aberrants avec les flux coexistants de la durée¹⁶⁰. L'image-temps ouvre sur un dehors absolu, la durée. Que le point de vue soit objectif ou subjectif à ce stade, « il n'y a même plus lieu de le demander », c'est l'adéquation totale du sujet et de l'objet.

¹⁵⁸ Salanskis, Jean-Michel, « Deleuze, la transcendance et le slogan », *Rue Descartes*, n° 59, 2008, p. 13-14.

¹⁵⁹ Podoroga, Ioulia, « Les trois modes perceptifs et le concept d'image chez Bergson », *Meta: Research in Hermeneutics, Phenomenology and Practical Philosophy*, vol. 1, n° 2, 2009, p. 356-357.

¹⁶⁰ Lapoujade, *Deleuze, les mouvements aberrants*, p. 19.

Compte tenu de tout ce qui précède, et puisque c'est la définition même de l'absolu de ne plus dépendre d'aucun point de vue, *nous concluons que le point de vue a été dépassé.*

3.3.3 UNE VIE SANS SOI

Dans *L'image-mouvement*, où Deleuze commente le court-métrage « *Film* » de Beckett, il dit :

« pour Beckett, l'immobilité, la mort, le noir, la perte de mouvement personnel et de la stature verticale, quand on est couché, dans la berceuse qui ne balance même plus, ne sont qu'une finalité subjective. Ce n'est qu'un moyen par rapport au but plus profond. Il s'agit de rejoindre le monde d'avant l'homme, avant notre propre aube, là où le mouvement au contraire était sous le régime de l'universelle variation, et où la lumière, se propageant toujours, n'avait pas besoin d'être révélée. »¹⁶¹

Alors qu'il avait commencé à parler d'une perception « autre » dans la partie sur la perception liquide, où se développait déjà une « fonction de voyance », Deleuze invoque de plus en plus le « monde originaire », « d'avant l'homme », les « espaces vidés », « débarrassés de leurs coordonnées humaines », « paysages déshumanisés », « ville déserte », « plage vide », etc. Les premiers constats de Beckett ne sont qu'une « finalité subjective », le vrai but c'est de « rejoindre le monde d'avant l'homme »... D'où vient ce goût qu'a Deleuze pour l'absence?

Selon Élisabeth Rigal, la question de la « désubjectivation » est fondamentale et récurrente chez Deleuze. C'est même « le thème central d'une thèse que les textes de la maturité, précisément, expriment et modulent sous un grand foisonnement de formulations diverses – la véritable subjectivation (le devenir-sujet) n'est jamais envisageable que comme abolissement de la forme primitivement “stratifiée” et “assujettie” de la subjectivation, et l'individuation, comme trans-individuation.¹⁶² » L'expérience de l'image-temps permet de « créer une fêlure dans le Je¹⁶³ » découlant du « regard sur » inhérent au point de vue, cette fêlure projette la perception au-delà du point de vue et ouvre sur le temps pur, la durée.

¹⁶¹ *IM*, p. 100.

¹⁶² Rigal, in Sasso et Villani (éd.), *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, p. 75.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 78.

Dans *A Nonhuman Eye*, Temenuga Trifonova est assez explicite, elle affirme littéralement que la tâche de Deleuze dans ses deux volumes sur le cinéma est de démontrer de quelle façon le cinéma, le cinéma moderne en particulier, a rendu possible le dépassement des conditions humaines en abolissant la subjectivité¹⁶⁴. Selon Rushton, à l'inverse du *cogito* de Descartes, le *cogito* cinématographique est précisément ce qui fait perdre la subjectivité¹⁶⁵. D'une certaine façon, c'est comme un *cogito* cartésien inversé; ce serait maintenant « Autre me pense, donc je ne suis plus ».

Nous trouvons deux formulations typiquement deleuziennes qui font bien le parallèle entre le dépassement du point de vue au cinéma et celui du « Je » humain.

Dans *L'image-temps*, en 1985, il dit :

« Quant à la distinction du subjectif et de l'objectif [...]. On tombe en effet dans un principe d'indéterminabilité, d'indiscernabilité [...] non pas qu'on les confonde, mais parce qu'on n'a pas à le savoir et qu'il n'y a même plus lieu de le demander. »¹⁶⁶

Et pour le « Je » humain, c'était dans *Rhizome*, en 1976 :

« Non pas en arriver au point où l'on ne dit plus je, mais au point où ça n'a plus aucune importance de dire ou de ne pas dire je. »¹⁶⁷

Élisabeth Rigal apporte toutefois une précision importante, le sujet est dépossédé de lui-même, certes, mais Deleuze ne proclame pas sa mort. C'est qu'il veut « lui ôter tous ses masques, en montrant qu'il est tout aussi illégitime d'ancrer la question du sujet dans "l'individualité fixe de l'être infini" que de l'inscrire dans "les bornes sédentaires du sujet fini" »¹⁶⁸.

Mais il y a autre chose, c'est aussi selon le « devenir-être » qu'il ne peut pas vraiment se construire de « sujet » chez Deleuze. Nous savons que tout est toujours en changement continu pour lui, dans un renouvellement impétueux, un devenir incessant. Il ne peut s'établir aucun sujet,

¹⁶⁴ Trifonova, Temenuga, « A Nonhuman Eye: Deleuze on Cinema », *Sub-Stance*, n° 104, 2004, p. 134.

¹⁶⁵ Rushton, Richard, « Passions and Actions: Deleuze's Cinematographic Cogito », *Deleuze Studies*, vol. 2, n° 2, décembre 2008, p. 122.

¹⁶⁶ Deleuze, *IT*, p. 15.

¹⁶⁷ Rigal, *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, p. 79. (Cit. Deleuze et Guattari, *Rhizome*, 1976, p. 7).

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 80. (Cit. Deleuze, *Logique du sens*, 1969, p. 130).

aucune identité personnelle stable dans les transformations et les différenciations perpétuelles. Comme chez Hume pour la formation de l'identité personnelle, c'est par un biais de l'imagination qu'on arrive à relier ensemble nos états toujours différents, le « Je » auquel nous faisons référence n'est pas réel, il est fictif¹⁶⁹. Le processus de subjectivation de Deleuze est très humien, donc, on le retrouvera aussi comme « principe d'individuation » dans *Différence et répétition*¹⁷⁰. Et dans *Le pli*, où il dit que l'individu est « l'actualisation de singularités préindividuelles¹⁷¹ ».

Tout cela renvoie plus généralement à la conception particulière que Deleuze se fait de la vie. Dans un très bel article intitulé *Deleuze, Bergson and the Concept of Life*, Elizabeth Grosz dit que l'objectif est de comprendre la vie sans recourir à un « moi », un sujet, une identité personnelle, ou en opposition avec la matière. Il cherche quelque chose d'impersonnel, de singulier, qui relie les êtres vivants par « différences et répétitions », aux éléments et aux forces du non-vivant¹⁷². Qu'est-ce que cette vision du « non-vivant »?

« If the material is the secret heart of the living which unifies and affiliates life in all its forms, then equally life is what returns to materiality a virtuality, a life of its own, non-organic life. This is the life the living share with the weather, the ocean, gravitational forces, even the chemical transformations out of which they are formed and to which they return; and it is this shared life, aligning life with non-living forces, that provides the condition under which life creates, makes, invents, that is, adds to the non-living a new force of virtuality, new singularities. »¹⁷³

Cet intérêt marqué pour le non-vivant ou pour un contact avec la vie « non organique » atteste certainement d'un désir d'émancipation de la forme humaine, qu'il veut s'en dégager. Deleuze reviendra d'ailleurs à cette question vers la fin de sa vie, aller vers une expérience qui dépasse l'identité personnelle, devenir une singularité sans identité... Selon Grosz, c'est son bergsonisme qui l'attire vers cette vie non organique, préindividuelle. C'est ce que Bergson considère comme

¹⁶⁹ Hume, David, *A Treatise of Human Nature: A Critical Edition*, Oxford ; Toronto, Clarendon Press ; Oxford University Press, 2007 [1739], Book I, Part IV, Sect. VI.

¹⁷⁰ Leclercq, Stéfán, *Aux sources de la pensée de Gilles Deleuze I*, Mons, Belgique, Sils Maria, 2005, p. 79.

¹⁷¹ Deleuze, Gilles, *Le pli : Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit, 1988, p. 86.

¹⁷² Grosz, Elizabeth, « Deleuze, Bergson and the Concept of Life », *Revue internationale de philosophie*, n° 241, mars 2007, p. 296.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 296-297.

la cohésion chaotique de l'univers matériel, où se forment des systèmes d'éléments, vivants ou non, qui deviennent des entités, des organismes¹⁷⁴. Selon Lapoujade, ce sont les mouvements aberrants qui sont en cause encore ici : « Les mouvements aberrants nous arrachent à nous-mêmes [...]. Il y a quelque chose de “trop fort” dans la vie, de trop intense [...]. C'est comme un risque qui fait qu'on ne tient plus à sa vie dans ce qu'elle a de personnel, mais à l'impersonnel qu'elle permet d'atteindre, de voir, de créer, de sentir à travers elle.¹⁷⁵ »

Il ne faut donc pas interpréter cela comme un rejet de la vie, on qualifie même Bergson et Deleuze comme des « vitalistes ». C'est plutôt des conditions de la vie humaine dont Deleuze veut se libérer, des limitations de la vie organique. La vie serait alors un phénomène plus grand, trop grand pour se contenter de l'expérience humaine limitée. C'est une oraison à la vie, mais impersonnelle, une vie sans soi.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 297.

¹⁷⁵ Lapoujade, *Deleuze, les mouvements aberrants*, p. 22.

CONCLUSION

C.1 RENVERSEMENT

Dans le 1^{er} chapitre, nous avons commencé par donner une définition générale de ce que pourrait être le point de vue au cinéma pour Deleuze. À ce stade, c'est une conception formelle, visuelle, purement perceptive. C'est la conception d'une « immanence radicale », d'un « empirisme supérieur », qui lui fait rejeter toutes les conceptions du point de vue qui proviennent du structuralisme linguistique, de la narratologie. *La signification provient de la matière elle-même, la primauté ontologique appartient à l'image.*

Ensuite, nous avons vu que chez Deleuze la perception cinématographique est distincte de la perception naturelle, qu'elle est *supérieure*, puisqu'elle permet de s'approcher d'une perception réellement objective. Cet aspect confirmait la dimension empiriste du point de vue trouvée chez Branigan et rapportait à l'objectivité pure de Bergson. Le mécanisme chronophotographique nous donne directement une image en mouvement, puisque nous n'avons pas à « corriger » l'illusion du mouvement, comme lors de la perception naturelle, en prenant des « instantanées » et en les alignant le long d'un temps abstrait, cela est déjà fait, la reproduction de l'illusion est sa correction. Mais bien plus, par le détachement de l'appareil de prise de vue, par la mobilité de la caméra et par le montage, la perception cinématographique tend vers une perception véritablement objective, acentrée, exactement comme celle que décrivait Bergson dans *Matière et mémoire*. Les possibilités infinies des points de vue de la caméra permettent au cinéma de devenir un moyen d'accès privilégié vers une perception purement objective.

Au 2^e chapitre, nous avons constaté qu'il devient extrêmement difficile de déterminer le statut objectif ou subjectif du point de vue avec les définitions conventionnelles du cinéma. C'est qu'il arrive très souvent que le point de vue passe d'un pôle à l'autre, que les pôles deviennent indiscernables, ou qu'on puisse considérer les deux pôles à la fois. Ainsi, afin de trouver une définition stable de l'image-perception, Deleuze adopte la subjective indirecte libre, qu'il reprend de Pasolini. Cette image représente comme une espèce de « *cogito* cinématographique » qui permet au cinéma d'accéder à une forme supérieure, où ce sont deux points de vue hétérogènes (vision-cinéaste/vision-personnage) qui apparaissent dans la même image. En se reflétant dans

une conscience-caméra, l'image-perception se « solidifie ». Deleuze arrive ensuite aux définitions réelles de Bergson, qui permettent au point de vue subjectif d'aller vers un point de vue objectif.

Dans le 3^e chapitre, nous avons décrit le processus explicite du renversement, les trois états de la perception, du solide au gazeux, de la subjectivité à l'objectivité. En abordant le concept du « ciné-œil » de Vertov, nous avons vu que cet œil non-humain avait des « ancêtres », qu'une quête de perfectibilité de la vision pouvait remonter jusqu'à Descartes et la *camera obscura*. Cela nous a permis de constater que ce qui distingue Deleuze est qu'il considère la caméra comme un œil non-humain selon ce qu'elle rend *sur l'écran*. Nous avons ensuite trouvé que ce que l'on nomme communément « point de vue objectif » et « point de vue subjectif » au cinéma repose sur la référence implicite au point de vue *humain*. En quelque sorte, nous pourrions dire que cette conception de la caméra est « anthropocentrique ». Le point de vue objectif est ainsi comparé à celui d'un sujet humain qui regarde les événements se dérouler de l'extérieur, sans s'y mêler, ni physiquement ni moralement, alors que le point de vue objectif pour Deleuze est celui qui est tellement objectif qu'il n'est plus humain, il est plutôt celui d'une machine évoluée; il serait « machinocentrique ». En somme, nous avons découvert qu'après avoir adopté les définitions de Bergson, qui permettaient aux deux pôles de trouver une stabilité tout en gardant une certaine fluidité, *c'est par un œil non-humain que s'est effectué le renversement des notions conventionnelles de l'objectivité et de la subjectivité.*

Mais s'agissait-il bien d'un « renversement »? Oui, mais nous avons réalisé qu'il était beaucoup plus étendu et immensément plus profond que celui auquel nous nous attendions. En fait, nous constatons que c'est depuis le tout début que Deleuze a entrepris d'aller vers davantage d'objectivité, de se libérer de la subjectivité. En se débarrassant des théories du structuralisme linguistique, il prépare le « territoire » où il pourra remonter directement aux conditions de production et de signification de la matière. Comment atteindre une quelconque objectivité si on est bloqué en chemin devant la subjectivité arbitraire d'un « langage » cinématographique? Comment revenir au monde « d'avant l'homme » en ne détruisant pas au préalable les systèmes de symboles humains? Il fallait défaire le « mensonge premier » d'accorder aux mots le pouvoir de révéler véritablement le réel afin d'accéder à une « vie immédiate qui n'a pas besoin de

langage¹⁷⁶ ». Par la suite, confronter Bergson en établissant une distinction entre les perceptions naturelle et cinématographique était explicitement destiné à désubjectiver l'expérience cinématographique. La perception au cinéma est supérieure, puisqu'elle est plus objective. Même la conception qu'il se fait du spectateur va en ce sens. En étant passif, « absorbé » dans le film, son pouvoir de subjectivité est englouti par la puissance d'objectivité de l'image. Après cela, l'adoption des définitions bergsoniennes et tout le processus y menant sont également des éléments cruciaux de notre recherche, surtout que ces nouvelles définitions permettent à l'image d'aller d'un pôle à l'autre. C'est ensuite le renversement explicite, le point critique où la perception passe de l'état solide à l'état gazeux.

L'inversion dont nous parlions au départ apparaît maintenant quelque peu superficielle tellement le vrai renversement est vaste et profond. Le fait que les images de rêves, d'hallucinations ou de souvenirs se retrouvent à être celles qui sont objectives selon la conception deleuzienne est plutôt un « effet secondaire » du véritable processus de renversement.

C.2 RÉFLEXION ET DÉPASSEMENT

Lors du passage à l'image-temps, produisant et recevant des mouvements aberrants, le point de vue subit une sorte de réflexion géométrique. Il n'y a plus de point de vue « sur », mais les points de vue ont intégré les objets mêmes et comprennent virtuellement toutes leurs métamorphoses.

Quelle est la différence entre ce phénomène de réflexion apparaissant dans *L'image-temps* et ce qui se produit dans *L'image-mouvement*, où le ciné-œil de Vertov donnait une perception pure en faisant se rejoindre des points infiniment éloignés de l'univers? Tout d'abord, Deleuze le dit à quelques reprises, les mouvements aberrants étaient déjà dans l'image-mouvement, ils y étaient même fondamentalement, ils sont en fait partie intégrante de l'image cinématographique¹⁷⁷. La distinction doit donc tenir dans l'enchevêtrement des mouvements aberrants avec d'autres phénomènes qui surviennent lors du passage à l'image-temps, tous plus ou moins interreliés : l'évolution des points de vue, le renversement des notions d'objectivité et de subjectivité que

¹⁷⁶ Deleuze, *IT*, p. 292.

¹⁷⁷ Voir par exemple Deleuze, « La voix de Gilles Deleuze (cours 61 [1]) ».

nous avons décrit, leur indiscernabilité, la dislocation des liens sensori-moteurs, la prise de conscience-caméra (*cogito* cinématographique), les nouvelles formes de narration, etc.

Nous pourrions également dire que l'image-mouvement, aussi immédiate qu'elle pût être, était tout de même encore formée de points de vue « sur ». Et surtout, dans l'image-mouvement le point de vue ne contenait pas toutes ses projections et ses métamorphoses. Ainsi, nous pourrions dire qu'avec l'image-mouvement et Vertov nous étions toujours dans la variabilité, en quelque sorte, le temps était encore subordonné au mouvement. Ensuite, en nous déplaçant à l'endroit où Bergson aborde l'absolu et le relatif, nous nous sommes aperçu que la « réflexion » ne pouvait signifier autre chose que *le dépassement même de la notion de point de vue*.

En fait, non seulement nous constatons que le point de vue a été dépassé, mais nous croyons également avoir démontré qu'il fut un élément essentiel de son propre dépassement. Trois moments cruciaux nous l'indiquent. Premièrement, lorsque Deleuze retourne Bergson contre lui-même, quand il montre que c'est par l'évolution des prises de vue, les mouvements de caméra et le montage que le cinéma peut atteindre une perception supérieure à la perception naturelle. Ensuite, avec la subjective indirecte libre, par les deux visions hétérogènes à l'intérieur d'un même point de vue, la caméra atteint une sorte de « conscience de soi », et cela mène vers une forme supérieure. Avec cette image, nous étions déjà dans l'image-temps, dans un cinéma qui a « appris à se méfier de l'image-mouvement ». De la même façon que la prise de conscience du sujet est nécessaire au dépassement du « Je », la prise de conscience-caméra (*cogito* cinématographique) est nécessaire au dépassement du point de vue. Enfin, lorsque le point de vue passe dans les choses mêmes, rendu à l'image-temps, les mouvements de caméra ou dans le cadre, les plans-séquences, la profondeur de champ, les coupures irrationnelles; ces phénomènes concourent à l'émergence des mouvements aberrants qui font s'effondrer tous les centres. Cela a pour effet de « libérer » le temps de sa subordination au mouvement et lui permet de surgir directement. Le point de vue ne peut plus être un point de vue « sur », il doit intégrer les choses mêmes. Que le point de vue investisse les objets mêmes, toutes leurs projections et leurs métamorphoses signifie qu'il devient un absolu, et l'absolu est la perception pure, la durée. Selon ces trois moments cruciaux, donc, *le point de vue a été un élément essentiel de son propre dépassement*.

Cela dit, ce n'est pas que le point de vue ait disparu, ni même qu'il ne soit plus un élément important dans l'image-temps, c'est qu'il n'y a plus lieu de le voir, ce n'est pas qu'il ne soit plus là, c'est qu'on ne le voit plus. C'est parce que l'on VOIT qu'on ne LE voit plus. Et que devient l'image une fois le point de vue dépassé? C'est l'image-temps, la durée, « un peu de temps à l'état pur.¹⁷⁸ »

C.3 CRÉATION

À l'objection selon laquelle on ne pourrait demander aux yeux de « voir plus qu'ils ne voient », Bergson répondait qu'on le faisait déjà depuis des siècles, par l'art. Il y a de ces humains « dont la fonction est justement de voir et nous faire voir ce que nous n'apercevons pas naturellement. Ce sont les artistes.¹⁷⁹ » Bergson semble parler des grands cinéastes ici...

Dans *Le bergsonisme*, Deleuze dit que « Bergson n'est pas de ces philosophes qui assignent à la philosophie une sagesse et un équilibre proprement humains », mais qu'il cherche plutôt à « nous ouvrir à l'inhumain et au surhumain »¹⁸⁰. C'est ce que nous voyons de bien tracé à présent, le souhait de Bergson, que « la philosophie devrait être un effort pour dépasser la condition humaine.¹⁸¹ » En voulant expliquer ce renversement des notions d'objectivité et de subjectivité, c'est à une entreprise infiniment plus vaste que nous conviait Deleuze; retrouver par le cinéma un monde d'avant l'homme, l'universelle variation, l'horizon absolu, le temps pur. L'expérience qui ne condamne plus à l'immobilité, mais s'ouvre continuellement sur le Nouveau. Deleuze était un actant, un créateur, et l'acte de création est toujours un acte de résistance devant la fatalité.

« On écrit en fonction d'un peuple à venir et qui n'a pas de langage. Créer n'est pas communiquer, mais résister... C'est la puissance d'une vie non organique, celle qu'il peut y avoir dans une ligne de dessin, d'écriture ou de musique. Ce sont les organismes qui meurent, pas la vie. »¹⁸²

¹⁷⁸ Deleuze, *IT*, p. 27. (Cit., Marcel Proust, *Le temps retrouvé*, 1927, p. 15).

¹⁷⁹ Bergson, *PM*, p. 169-170.

¹⁸⁰ Deleuze, Gilles, *Le bergsonisme*, 4^e édition, Paris, Quadrige/PUF, 2011 [1966], p. 19.

¹⁸¹ Bergson, *PM*, p. 246.

¹⁸² Deleuze, *Pourparlers*, p. 196.

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE PRINCIPALE

- Amengual, Barthélémy, « Pasolini, le discours indirect libre et le cinéma de poésie », *Positif – Revue mensuelle de cinéma*, vol. 467, janvier 2000, p. 78-80.
- Ashton, Dyrk, *Using Deleuze: The Cinema Books, Film Studies and Effect*, Ph.D., Ohio, Bowling Green State University, août 2006.
- Astruc, Alexandre, « Naissance d'une nouvelle avant-garde », *L'Écran français*, n° 144, mars 1948.
- Aumont, Jacques, « Le point de vue », *Communications*, vol. 38, 1983, p. 3-29.
- Bazin, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, 21^e édition, Paris, Cerf, 2013.
- Bergson, Henri, *La pensée et le mouvant : Essais et conférences*, 4^e édition, Paris, Alcan, 1934.
- Bergson, Henri, *Matière et mémoire : Essai sur la relation du corps à l'esprit*, 25^e édition, Paris, Alcan, 1929.
- Bergson, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, 22^e édition, Paris, Alcan, 1924.
- Bergson, Henri, *L'évolution créatrice*, 27^e édition, Paris, Alcan, 1923.
- Bogue, Ronald, *Deleuze on Cinema*, New York, Routledge, 2003.
- Bordwell, David et Carroll, Noël (éd.), *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Madison, University of Wisconsin Press, 1996.
- Branigan, Edward, *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, Madison, University of Wisconsin-Madison, 1979.
- Bubb, Martine, *La camera obscura : Philosophie d'un appareil*, Paris, L'Harmattan, 2010.
- Camus, Albert, *Le mythe de Sisyphe : Essai sur l'absurde*, Paris, Gallimard, 2003.
- Cardinal, Serge, *Deleuze au cinéma : Une introduction à l'empirisme supérieur de l'image-temps*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2010.
- Cherniavsky, Axel, « Le philosophe et l'écrivain : Nature du discours philosophique chez Gilles Deleuze », *Philonsorbonne*, n° 4, mai 2010, p. 9-29.
- Currie, Gregory, *Image and Mind: Film, Philosophy and Cognitive Science*, Cambridge, England ; New York, NY, Cambridge University Press, 1995.
- Dawkins, Roger, « The Problem of a Material Element in the Cinematic Sign: Deleuze, Metz and

- Peirce », *Angelaki*, vol. 8, n° 3, décembre 2003, p. 155-166.
- Daylight, Russell, « The Difference Between Semiotics and Semiology », *Gramma - Journal of Theory and Criticism*, vol. 20, 2012, p. 37-50.
- Deleuze, Gilles, *Pourparlers : Deleuze entre art et philosophie (1972-1990)*, Reims, Épure, 2013.
- Deleuze, Gilles, *Le bergsonisme*, 4^e édition, Paris, Quadrige/PUF, 2011.
- Deleuze, Gilles, *Le pli : Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit, 1988.
- Deleuze, Gilles, « Qu'est-ce que l'acte de création ? », enregistrement vidéo, FEMIS, Paris, 17 mars 1987, <<https://www.youtube.com/watch?v=2OyuMJMrCRw>>.
- Deleuze, Gilles, *Cinéma 2 : L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985.
- Deleuze, Gilles, « La voix de Gilles Deleuze : Vérité et temps (Cours 61 [1]) », enregistrement sonore, Université Paris 8 (Vincennes), 24 avril 1984, <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=71>.
- Deleuze, Gilles, *Cinéma 1 : L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983.
- Deleuze, Gilles, « La voix de Gilles Deleuze : L'image-perception (Cours 7 [2]) », enregistrement sonore, Université Paris 8 (Vincennes), 19 janvier 1982, <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=71>.
- Deleuze, Gilles, « La voix de Gilles Deleuze : L'image-perception (Cours 6 [2]) », enregistrement sonore, Université Paris 8 (Vincennes), 12 janvier 1982, <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=189>.
- Deleuze, Gilles, « La voix de Gilles Deleuze : L'image-perception (Cours 6 [1]) », enregistrement sonore, Université Paris 8 (Vincennes), 12 janvier 1982, <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=103>.
- Deleuze, Gilles, « La voix de Gilles Deleuze : L'image-perception (Cours 5 [1]) », enregistrement sonore, Université Paris 8 (Vincennes), 5 janvier 1982, <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=76>.
- Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 2005.
- Depraz, Natalie, « L'empirisme transcendantal : De Deleuze à Husserl », *Revue germanique internationale*, n° 13, mai 2011, p. 125-148.
- Froger, Marion, « Deleuze et la question de la narration », *Cinémas : Revue d'études cinématographiques*, vol. 10, n° 1, 1999, p. 131-155.
- Gaut, Berys, « Analytic Philosophy of Film: History, Issues, Prospects », *Philosophical Books*,

vol. 38, n° 3, juillet 1997, p. 145-156.

Gauthier, Christophe, *La mise en scène cinématographique et le webfilm de fiction*, thèse de doctorat, Université de Montréal/Université de Provence, août 2007.

Grosz, Elizabeth, « Deleuze, Bergson and the Concept of Life », *Revue internationale de philosophie*, n° 241, mars 2007, p. 287-300.

Houppermans, Sjef (éd.), *Présence de Samuel Beckett*, Amsterdam ; New York, NY, Rodopi B.V., 2006.

Hume, David, *A Treatise of Human Nature: A Critical Edition*, Oxford ; Toronto, Clarendon Press ; Oxford University Press, 2007.

Hussein, Basel Al-Sheikh et Abushihab, Ibrahim, « A Critical Review of Ferdinand de Saussure's Linguistic Theory », *Studies in Literature and Language*, vol. 8, n° 1, mars 2014, p. 57-61.

Janning, Finn, « Happy Death of Gilles Deleuze », *Tamara: Journal for Critical Organization Inquiry*, vol. 11, n° 1, mars 2013, p. 29-37.

Jost, François, *Le temps d'un regard : Du spectateur aux images*, Québec, Nuit blanche, 1998.

Jost, François, « L'image fixe dans l'image animée », *Littérature*, vol. 106, n° 2, juin 1997, p. 80-88.

Jost, François, *L'œil-caméra : Entre film et roman*, 2^e édition, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1989.

Kunzru, Hari, « Michel Serres Interview (1995) », *Hari Kunzru*, 17 décembre 2008, <<http://www.harikunzru.com/michel-serres-interview-1995/>>.

Lapoujade, David, *Deleuze, les mouvements aberrants*, Paris, Minuit, 2014.

Lawlor, Leonard et Moulard Leonard, Valentine, « Henri Bergson », *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2013, <<http://plato.stanford.edu/archives/win2013/entries/bergson/>>.

Leclercq, Stéfan, *Aux sources de la pensée de Gilles Deleuze 1*, Mons, Belgique, Sils Maria, 2005.

Lefebvre, Martin, « Christian Metz : Entre sémiologie et esthétique », *Recherches sémiotiques*, vol. 32, 2012, p. 247-272.

Mitry, Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma (tome 2)*, Paris, Éditions universitaires, 1963.

Neves, Joshua, « In Focus: New Voices: New Specificities », *Cinema Journal*, vol. 52, n° 4, 2013, p. 147-154.

Niney, François, *Le subjectif de l'objectif : Nos tournures d'esprit à l'écran*, Paris, Klincksieck, 2014.

- Pasolini, Pier Paolo, *L'expérience hérétique : Langue et cinéma*, Paris, Payot, 1976.
- Pigeard de Gurbert, Guillaume, « Hommage à Deleuze », *Club de Mediapart*, 20 octobre 2015, <<https://blogs.mediapart.fr/guillaume-pigeard-de-gurbert/blog/201015/hommage-deleuze>>.
- Podoroga, Ioulia, « Les trois modes perceptifs et le concept d'image chez Bergson », *Meta: Research in Hermeneutics, Phenomenology and Practical Philosophy*, vol. 1, n° 2, 2009, p. 351-367.
- Quendler, Christian, « Rethinking the Camera Eye: Dispositif and Subjectivity », *New Review of Film and Television Studies*, vol. 9, n° 4, décembre 2011, p. 395-414.
- Rodowick, David N., *Gilles Deleuze's Time Machine*, Duke, Duke University Press, 1997.
- Rushton, Richard, « Deleuzian Spectatorship », *Screen*, vol. 50, mars 2009, p. 45-53.
- Rushton, Richard, « Passions and Actions: Deleuze's Cinematographic Cogito », *Deleuze Studies*, vol. 2, n° 2, décembre 2008, p. 121-139.
- Saint-Pierre, Ariane, *Machines de vision et changement de paradigme : Une étude comparative de l'imagerie scientifique dans les travaux d'Étienne-Jules Marey et de Marcel Duchamp*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, février 2008.
- Salanskis, Jean-Michel, « Deleuze, la transcendance et le slogan », *Rue Descartes*, n° 59, 2008, p. 8-18.
- Sasso, Robert et Villani, Arnaud (éd.), *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, vol. 3, Nice, Centre de Recherches d'Histoire des Idées, 2003.
- Sauvagnargues, Anne, « Cristal de temps : Cavell et Deleuze », enregistrement vidéo, École normale supérieure de Lyon, mai 2010, <https://www.canal-u.tv/video/ecole_normale_superieure_de_lyon/cristal_de_temps_cavell_et_deleuze.5945>.
- Sirois-Trahan, Jean-Pierre, « Dispositif(s) et réception », *Cinémas : Revue d'études cinématographiques*, vol. 14, 2003, p. 149-176.
- Smith, Daniel et Protevi, John, « Gilles Deleuze », *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2015, <<http://plato.stanford.edu/archives/win2015/entries/deleuze/>>.
- Thinès-Lemp., « Nominal, -ale, -aux, adj. », *Centre national de ressources textuelles et lexicales (CNRTL-TLFI)*, 1975, <<http://www.cnrtl.fr/lexicographie/nominal>>.
- Tortajada, Maria, « Évaluation, mesure, mouvement : La philosophie contre la science et les concepts du cinéma (Bergson, Marey) », *Revue européenne des sciences sociales*, vol. XLVI, n° 141, 2008, p. 95-111.

Trifonova, Temenuga, « A Nonhuman Eye: Deleuze on Cinema », *Sub-Stance*, n° 104, 2004, p. 134-152.

Vertov, Dziga, *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*, Berkeley, University of California Press, 1985.

AUTRES DOCUMENTS CONSULTÉS

Anderson, Joseph et Anderson, Barbara, « The Myth of Persistence of Vision Revisited », *Journal of Film and Video*, vol. 45, 1993, p. 3-12.

Anderson, Joseph et Fisher, Barbara, « The Myth of Persistence of Vision », *Journal of the University Film Association*, vol. 30, n° 4, 1978, p. 3-8.

Astruc, Alexandre, *Du stylo à la caméra... et de la caméra au stylo : Écrits (1942-1984)*, Paris, L'Archipel, 1992.

Aumont, Jacques, *Le cinéma et la mise en scène*, 2^e édition, Paris, Armand Colin, 2010.

Aumont, Jacques, *L'œil interminable*, Paris, Éditions de la Différence, 2007.

Aumont, Jacques et al., *Esthétique du film*, 3^e édition, Paris, Armand Colin, 2008.

Bankov, Kristian, *Intellectual Effort and Linguistic Work: Semiotic and Hermeneutic Aspects of the Philosophy of Bergson*, Imatra, International Semiotics Institute at Imatra, 2000.

Baudry, Jean-Louis, *L'effet cinéma*, Paris, Albatros, 1978.

Bergson, Henri, *L'énergie spirituelle : Essais et conférences*, 8^e édition, Paris, Alcan, 1922.

Bergson, Henri, « L'illusion de fausse reconnaissance », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, décembre 1908, p. 561-593.

Bonitzer, Pascal, *Décadrages : Peinture et cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1985.

Burch, Noël, *De la beauté des latrines : Pour réhabiliter le sens au cinéma et ailleurs*, Paris, L'Harmattan, 2007.

Burch, Noël, *La lucarne de l'infini : Naissance du langage cinématographique*, Paris, L'Harmattan, 2007 [1991].

Casetti, Francesco, *Les théories du cinéma à partir de 1945*, Paris, Nathan, 1999.

Cavell, Stanley, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, Cambridge, Harvard University Press, 1979.

Chateau, Dominique, *La subjectivité au cinéma : Représentations filmiques du subjectif*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.

- Deleuze, Gilles, *Différence et répétition*, 12^e édition, Paris, Presses universitaires de France, 2011 [1968].
- Deleuze, Gilles, *Empirisme et subjectivité*, 8^e édition, Paris, Presses universitaires de France, 2010 [1953].
- Deleuze, Gilles, *Francis Bacon : Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002 [1981].
- Deleuze, Gilles, « Le cerveau, c'est l'écran : Entretien avec Gilles Deleuze », *Cahiers du cinéma*, vol. 380, février 1986, p. 24-32.
- Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *Rhizome*, Paris, Minuit, 1976.
- Desgoutte, Jean-Paul, *L'utopie cinématographique : Essai sur l'image, le regard et le point de vue*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- Douglass, Paul, « Deleuze, Cinema, Bergson », *Social Semiotics*, vol. 8, n° 1, 1998, p. 25-35.
- Duarte, German A., *Fractal Narrative: About the Relationship Between Geometries and Technology and Its Impact on Narrative Spaces*, Bielefeld, Verlag, 2014.
- Duarte, German A., « Gilles Deleuze's Ideas on Non-Euclidean Narrative: A Step Towards Fractal Narrative », *Rhizomes: Issue 23*, 2012, <<http://www.rhizomes.net/issue23/duarte.html>>.
- Duhamel, Georges, *Scènes de la vie future*, Paris, Mercure de France, 1930.
- Eisenstein, Sergei, *Eisenstein : Le mouvement de l'art*, Paris, Cerf, 1986.
- Gardies, André, *L'espace au cinéma*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993.
- Gasquet, Joachim, *Cézanne*, Paris, Bernheim-Jeune, 1921.
- Gaudreault, André, *Du littéraire au filmique : Système du récit*, Paris, Nota bene, 1999.
- Genette, Gérard, « Frontières du récit », *Communications*, vol. 8, n° 1, 1966, p. 152-163.
- Hagin, Boaz, « Inverted Identification: Bergson and Phenomenology in Deleuze's Cinema Books », *New Review of Film and Television Studies*, vol. 11, n° 3, 2013, p. 262-287.
- Hochberg, Julian et Brooks, Virginia, « Movies in the Mind's Eye », in Peterson, Mary A., Gillam, Barbara et Sedgwick, H. A. (éd.), *In the Mind's Eye: Julian Hochberg on the Perception of Pictures, Films, and the World*, New York, Oxford University Press, 2007, p. 376-395.
- Horton, Justin, « Mental Landscapes: Bazin, Deleuze, and Neorealism (Then and Now) », *Cinema Journal*, vol. 52, n° 2, hiver 2013, p. 23-45.

- Lefebvre, Martin, « Le parti pris de la spectature », in Gervais, Bertrand et Bouvet, Rachel (éd.), *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2007.
- Lepage, Mahigan, « Le sujet-caméra, ou La traversée de l'écran du visible : Images en parole d'Anne-Marie Miéville », *French Forum*, vol. 32, 2008, p. 215-232.
- Lessard, Jean-Philippe, *De l'espace narratif au dehors : Deux histoires théoriques du hors-champ*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, décembre 2008.
- Liandrat-Guigues, Suzanne, *Esthétique du mouvement cinématographique*, Paris, Klincksieck, 2005.
- Livingston, Paisley et Plantinga, Carl R., *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, New York, Routledge, 2009.
- Metz, Christian, *Langage et cinéma*, Paris, Librairie Larousse, 1971.
- Münsterberg, Hugo, *The Photoplay*, New York, Arno Press & The New York Times, 1970 [1916].
- Natali, Maurizia, *L'image-paysage : Iconologie et cinéma*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1996.
- Nietzsche, Friedrich, *Vérité et mensonge au sens extra-moral*, Paris, Folio, 2009 [1873].
- Pamart, Michel, « L'abécédaire de Gilles Deleuze », Téléfilm, Paris, Arte, 1996 [1988-1989].
- Peirce, Charles S., *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978 [1931-1935].
- Powell, Anna, *Deleuze, altered states and film*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2007.
- Prédal, René, *Esthétique de la mise en scène*, Paris, Cerf-Corlet, 2007.
- Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu : Le temps retrouvé*, tome 8, vol. 2, 36^e édition, Paris, Éditions de la Nouvelle revue française, 1927.
- Quendler, Christian, « Subjective Cameras Locked-In and Out-of-Body », *Image (&) Narrative*, vol. 15, 2014, p. 71-88.
- Rushton, Richard, « Filmic Realization », *Journal for Cultural Research*, vol. 7, 2003, p. 85-95.
- Schefer, Jean-Louis, *L'homme ordinaire du cinéma*, Paris, Gallimard, 1980.
- Schwab, Martin, « Escape from the Image: Deleuze's Image Ontology », in Flaxman, Gregory (éd.), *The Brain is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000, p. 109-139.
- Tarasti, Eero, *Existential Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press, 2001.

- Taton, René, « L'Essay pour les coniques de Pascal », *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications*, vol. 8, n° 1, 1955, p. 1-18.
- Tortajada, Maria, « Technique/Discourse: When Bergson Invented His Cinematograph », *Recherches sémiotiques/Semiotic Inquiry*, vol. 31, n° 1-2-3, 2011, p. 131-151.
- Totaro, Donato, « Time, Bergson, and the Cinematographical Mechanism », *OFF SCREEN*, vol. 5, n° 1, janvier 2001.
- Villain, Dominique, *L'œil à la caméra : Le cadrage au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2001 [1984].
- Wilson, George, « Film, Perception, and Point of View », *MLN*, vol. 91, n° 5, octobre 1976, p. 1026-1043.