

Deleuze au cinéma

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

SERGE CARDINAL

Deleuze au cinéma

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



Presses de
l'Université Laval

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

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

Mise en pages : In Situ inc.

Maquette de couverture : Hélène Saillant

Révision linguistique et correction d'épreuves : Odette Provost

ISBN 978-2-7637-9113-5

PDF: 9782763711133

ePUB: 9782763711492

© Les Presses de l'Université Laval 2010
Tous droits réservés. Imprimé au Canada
Dépôt légal 4^e trimestre 2010

LES PRESSES DE L'UNIVERSITÉ LAVAL
Pavillon Maurice-Pollack, bureau 3103
2305, rue de l'Université
Université Laval, Québec
Canada, G1K 7P4
www.pulaval.com

Pour Audette

Table des matières

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



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

CHAPITRE III	
CRISTALLISATION DE L'IMAGE.....	115
1. La cristallisation de l'histoire du cinéma	117
Entre l'image-mouvement et l'image-temps :	
capture, dissolution, relance, reprise	117
Mélange de fait et distinction de droit	119
La différence avec soi du cinéma : image-mouvement, image-temps, image-cerveau.....	123
2. L'image-temps : le renversement de l'image-mouvement.....	129
Le schème sensori-moteur et la composition organique des images	130
Que faut-il entendre par « rupture du schème sensori-moteur » ?.....	135
La valeur problématique de la rupture	141
3. Les quatre composantes de la situation optique et sonore pure	143
Des images optiques et sonores pures.....	143
Un espace quelconque	157
Une fonction de voyance	175
Un rapport direct des sens avec le temps, avec la pensée.....	183
4. Les six opérations de cristallisation	186
Scission et dédoublement	187
Échange et réversibilité	191
Répétition et amplification	193
Lectures recommandées.....	198
CHAPITRE IV	
FABULATION DE L'IMAGE.....	201
1. La fabulation esthétique : un personnage pour l'image-temps	210
Le personnage comme présence intrinsèque à la sensibilité, à l'imagination, à la mémoire, à la pensée	210
Personnage esthétique et héros du récit.....	214
Le personnage esthétique comme condition de création des images	221
2. Méthode de dramatisation, histoire du cinéma et dramaturgie du personnage	223
Lectures recommandées.....	232

ABRÉVIATIONS

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



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

Avant-propos

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

LECTURES RECOMMANDÉES

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

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

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

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

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

Sur l'empirisme supérieur

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

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

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

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

Sur l'empirisme supérieur du cinéma

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