



**HAL**  
open science

## Le cinéma selon Gilles Deleuze

Jean-Louis Leutrat

► **To cite this version:**

Jean-Louis Leutrat. Le cinéma selon Gilles Deleuze. La Lettre de la Maison Française d'Oxford, 1997, 8, pp.137-149. hal-02558803

**HAL Id: hal-02558803**

**<https://hal.science/hal-02558803>**

Submitted on 29 Apr 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## *Le cinéma selon Gilles Deleuze*

---

**E**n 1969, Gilles Deleuze écrit dans *Différence et Répétition* que « la recherche de nouveaux moyens d'expression philosophique (...) doit être aujourd'hui poursuivie en rapport avec le renouvellement de certains arts, par exemple le théâtre ou le cinéma ». Plus de dix ans après, il publie son livre sur le cinéma qui accomplit le projet annoncé dans *Différence et Répétition*. C'est un ouvrage en deux tomes dont le premier est intitulé *L'Image-mouvement* (1983), le second *L'Image-temps* (1985). Dix années après, la richesse de ces deux livres ne s'est pas démentie bien qu'un malentendu pèse sur eux. Les "spécialistes" de cinéma et les philosophes de profession le considèrent avec suspicion pour des raisons différentes et convergentes. Les premiers parce qu'ils ne reconnaissent pas en Deleuze l'un des leurs, les seconds parce que l'objet cinéma leur semble échapper à leur domaine.

La pensée de Gilles Deleuze établit ses campements sur des territoires changeants. "Camper" relève généralement d'une démarche exploratoire d'appropriation (on établit un campement pour une base à partir de laquelle on lancera des opérations de reconnaissance et de quadrillage). Gilles Deleuze, lui, engage un double processus de transformation : il se fond dans le paysage et ce faisant métamorphose ce dernier à vue : il se fond dans le paysage pour mieux en traverser les strates et il le métamorphose parce qu'il lui donne vie d'une manière telle que ceux qui croyaient le connaître (les "spécialistes") ne le reconnaissent plus.

Un jour donc, Gilles Deleuze choisit de traverser un paysage a priori familier qui a nom "Cinéma". Dans quel esprit le fait-il? Il faut revenir au texte de 1969 qui énonce clairement qu'il est à « la recherche de nouveaux moyens d'expression philosophique ». En d'autres termes, il met au péril de l'objet cinéma des concepts qui sont les siens et qui ont déjà beaucoup voyagé dans son œuvre. Le livre de Deleuze consacré au Cinéma est le livre d'un philosophe qui s'efforce de penser avec le cinéma, en lui et hors de lui. Comme le dit Alain Badiou : « Ce qui est finalement produit va au bassin de capture des concepts qu'il a, de toujours, institués et liés : le

mouvement et le temps, dans leur acception bergsonienne. (...) Sous la contrainte du cas-cinéma, c'est encore et toujours la philosophie (de Deleuze) qui recommence, et qui fait être le cinéma *là où de lui-même il n'est pas* » (27-28). Donc ce livre sur le cinéma prolonge le travail que mène Deleuze depuis son étude sur Hume, *Empirisme et Subjectivité* (1953). Il développe en particulier un livre de 1966, *Le Bergsonisme*. On sait que *Matière et Mémoire* est le point de départ de *L'Image-mouvement*. Bergson offre à Deleuze notamment la distinction de l'image-mouvement et de l'image-temps.

Le livre sur le cinéma est composé de deux parties. Chacune se superpose à l'autre « de telle manière que chacune trouve un remaniement dans la suivante » (*Critique et Clinique*). De l'une à l'autre, on peut donc remarquer des déplacements. Le cheminement des concepts dans l'œuvre de Deleuze, comment ils arrivent dans le livre sur le cinéma, après quelles péripéties, ce qu'ils deviennent ensuite, présente un intérêt quasi romanesque. Les concepts sont en effet des personnages à qui il arrive "quelque chose". Pas seulement à eux d'ailleurs. S'engager dans l'œuvre de Deleuze, c'est suivre des sentiers qui bifurquent, et s'engager dans des aventures picaresques dont les personnages sont des idées.

Je vais m'efforcer de raconter quelques-unes de ces aventures. Je dis « quelques-unes » car elles se produisent toujours à plusieurs, elles se présentent groupées; le cinéma est inséparable de la littérature, de la musique, etc. Le philosophe va nous faire voyager simultanément d'écrivain en écrivain, de Lovecraft à Conan Doyle, en passant par Melville... et de cinéaste en cinéaste : Orson Welles, Godard, Daniel Mann... En même temps, sa pensée dessine en creux un espace incertain que, cependant, l'on assignera à l'Égypte et à l'énigme de sa relation au cinéma.

On a tendance à oublier ou à négliger le fait que le cinéma a occupé une place dans son œuvre avant *Cinéma 1* et *Cinéma 2*, notamment dans *Mille Plateaux* qui précède ces deux livres et qui fut écrit avec Félix Guattari. Il existe, comme on va le voir, une solidarité entre tous ces ouvrages. Qu'est-ce que le cinéma? Une meute. Les images dont Deleuze entreprend l'énumération et la description sont les loups d'une meute. A la publication de *L'Image-mouvement*, il déclare : « Il s'agit de classer les types d'images et les signes correspondants, comme on classe les

animaux »<sup>1</sup>. Et si l'on considère n'importe quel cinéaste amené nécessairement à mélanger ces images selon des proportions et des talents variables, les multiplicités se trouvent engagées dans des réseaux innombrables: chaque cinéaste, chaque film devient une aventure. Deleuze prend l'exemple de Jean-Luc Godard disant : « Je voudrais être un bureau de production » et il interprète cette formule : « Il veut dire des idées, parce que, quand on en est là, on est tout seul, mais on est aussi comme une association de malfaiteurs. On n'est plus un auteur, on est un bureau de production, on n'a jamais été plus peuplé. Etre une "bande"... »<sup>2</sup>.

La notion de "meute" court au long des deuxième et dixième plateaux à propos des loups associés aux vampires et aux autres devenirs-animaux : du loup-garou à l'homme aux loups, en passant par *Hughes-le-loup* de Erckmann-Chatrion, *Le Meneur de loups* de Alexandre Dumas, et même par les noms "analogiques": Wolf-son ou Virginia Woolf. Bien sûr, il y a aussi les rats parce que comme les loups sont attachés aux vampires. Le 10e plateau s'ouvre par les souvenirs d'un spectateur, qui est en fait le spectateur de *Willard* (1971) de Daniel Mann, film dans lequel le personnage principal, Willard, noue une sorte de pacte avec une meute de rats, et plus particulièrement avec l'un d'entre eux qu'il nomme Ben. Par sa faute, à un moment, la compagne de Ben est tuée, si bien que Ben ne l'oublie pas et finit par l'acculer à la mort, assistant à son dépeçage par la meute, le regard "haineux" filmé en gros plan. On reviendra sur le gros plan porteur d'affects.

Le titre du dixième plateau est : « 1730. Devenir-intense, devenir-animal, devenir imperceptible ». La page où figure ce titre est illustrée de deux photographies de vases étrusques représentant des créatures mi-hommes, mi-animaux dont l'une est qualifiée par la légende de "loup-garou". La date de 1730 provient d'une remarque de Voltaire : « On n'entendit plus parler que de vampires depuis 1730 jusqu'en 1735... »<sup>3</sup>. C'est aussi la période à laquelle sont exposées à Londres (1733) deux momies, qu'on croyait être celles d'Antoine et de Cléopâtre, et pour lesquelles on projetait de construire une pyramide. D'un côté donc le pullulement des

---

<sup>1</sup> *Pourparlers*, p. 67.

<sup>2</sup> *Dialogues*, p. 15-16.

<sup>3</sup> Les dates, dit Deleuze en 1989, entrent dans des "agencements d'énonciation" avec des noms et des verbes à l'infinitif; il donne précisément comme exemple: « Loups-garous pulluler 1730 », (*Pourparlers*, p. 52)

vampires, et de l'autre le labyrinthe funèbre des pyramides. Deleuze-Guattari évoquent la mode des vampires dont parle Voltaire; le labyrinthe des pyramides est comme la partie non visible de l'iceberg que représenterait cette mode. De même, sous les divinités hybrides peintes sur les vases et qui renvoient au devenir animal, il faut imaginer le secret étrusque. Les momies, quant à elles, constituent déjà une meute considérable. Lovecraft l'a dit : « ... à la fin des temps, des millions de cadavres rigides et bourrés d'aromates regarderont fixement dans le noir, de leurs yeux vitreux, dans l'attente d'on ne sait quelle convocation terrifiante et inexprimable »<sup>4</sup>.

Lovecraft, dont je viens de prononcer le nom, se trouve en conclusion d'une fiction philosophique qui traverse le 3<sup>e</sup> plateau et qui comporte une référence permanente à un personnage d'un autre écrivain "fantastique", Conan Doyle, le professeur Challenger. La référence renvoie au texte *Quand la terre hurle*. Tout au long du 3<sup>e</sup> plateau, le professeur Challenger ne cesse de se transformer: il est d'abord assez explicitement un prête-nom pour les auteurs de *Mille Plateaux* et il termine en étant assimilé à une créature de Lovecraft. A la fin du plateau, un passage de *Démons et Merveilles* est cité dans lequel une silhouette noire (Challenger...) entre dans une horloge en forme de cercueil tandis que résonne « le noir rythme cosmique »<sup>5</sup>. Page suivante figure une photo du *Testament du Dr Mabuse* de Fritz Lang : ce qui est montré est un mort qui parle, et le texte de Lovecraft décrit ce que l'on peut interpréter, en dehors de tout contexte, comme le retour d'une momie dans son sarcophage (une horloge en forme de cercueil ou l'inverse). Le dixième plateau est construit sur une modulation constante, qui fait penser aux changements de Challenger, puisqu'il fait se suivre des souvenirs divers: ceux d'un spectateur de films, puis ceux d'un naturaliste (Geoffroy Saint-Hilaire), d'un sorcier (Lovecraft, si l'on veut lui donner un nom), d'un théologien (appelons-le Duns Scot), d'un spinoziste, d'un bergsonien<sup>6</sup>; en passant par l'hecceté, la molécule et le plan d'immanence, pour finir par le devenir musique. C'est un diagramme dans lequel le cinéma est pris.

---

<sup>4</sup> t. 2, p. 1088.

<sup>5</sup> *Mille Plateaux*, p. 94.

<sup>6</sup> Souvenirs signifie en fait devenirs : « Chaque fois que nous avons employé le mot "souvenir", dans les pages précédentes, c'était donc à tort, nous voulions dire "devenir", nous disions devenir » (*Mille Plateaux*, p. 361)

Ce qui frappe dans ce qui précède est l'importance des thèmes "fantastiques". Le 7<sup>e</sup> plateau rappelle les expérimentations des docteurs Moreau et Frankenstein. Les films cités, *Willard* et *Les Oiseaux*, sont rattachés au genre du fantastique. Cependant, le genre est ici tout à fait secondaire; ce qui compte, en revanche, c'est l'agencement du cinéma et du fantastique. Il y a plus d'un fantôme dans le livre de Deleuze sur le cinéma. « Le gros plan fait du visage un fantôme. (...) Il suspend l'individuation. (...) Le gros plan-visage est à la fois sa face et son effacement » (*L'Image-mouvement*, p. 141-143). Le passage de l'image-mouvement à l'image-temps dans le texte deleuzien se donne comme l'effet d'un changement qualitatif. « *L'image-temps est le fantôme qui a toujours hanté le cinéma, mais il fallait le cinéma moderne pour donner un corps à ce fantôme* »<sup>7</sup>. Si Deleuze situe sa taxinomie des images cinématographiques dans la tradition qui va de Linné à Peirce, il n'exclut certainement pas de cette lignée Geoffroy Saint-Hilaire et sa classification des monstres<sup>8</sup>.

Les monstres font revenir à Lovecraft qui occupe une place non négligeable dans *Mille Plateaux* et dans la pensée de Deleuze en général, de *Dialogues* jusqu'à *Critique et Clinique*, soit de 1977 à 1993 (*Mille Plateaux* est de 1980). Lovecraft vient illustrer deux notions : celle de devenir et celle d'entité. Ainsi, dans *Critique et Clinique*, son exemple sert à expliciter le fait que la littérature est inséparable du devenir : « En écrivant, on devient-femme, on devient-animal ou végétal, on devient molécule jusqu'à devenir-imperceptible. Ces devenirs (...) coexistent à tous les niveaux, suivant des portes, seuils et zones qui composent l'univers entier, comme dans l'œuvre puissante de Lovecraft »<sup>9</sup>. Dans *Mille Plateaux*, *Démons et Merveilles* est cité à plusieurs reprises. L'expérience du personnage principal de ce récit, Randolph Carter (son nom évoque celui de Howard Carter qui "découvrit" Toutankhamon), dans la logique de ce qui vient d'être dit, est traduite en celle d'un "moi" traversé de devenirs de toutes sortes dont il ne peut se distinguer et qui le font passer au plan de consistance. Dans *Dialogues*, son nom intervient lorsqu'il est question du devenir-animal (l'anomal) qui fait passer d'une multiplicité dans une autre<sup>10</sup>. « Savez-vous seulement quel animal vous êtes en train de devenir, et surtout

---

<sup>7</sup> Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, Editions de Minuit, 1985, p. 59.

<sup>8</sup> Déjà dans *Logique du sens*, les développements autour de Cuvier, Perrier, Geoffroy Saint-Hilaire sont esquissés: note 3, p. 259. Voir note 8, p. 63 de *Mille Plateaux*.

<sup>9</sup> *Critique et Clinique*, p. 11.

<sup>10</sup> *ibid.*, p. 54.

ce qu'il devient en vous, la Chose ou l'Entité de Lovecraft, l'innommable, "la bête intellectuelle", d'autant moins intellectuelle qu'elle écrit avec ses sabots, avec son œil mort, ses antennes et ses mandibules, son absence de visage, toute une meute en vous à la poursuite de quoi, un vent de sorcière? »<sup>11</sup>. Lovecraft montre comment devenir une "Entité", c'est-à-dire un événement, un "infinif" <sup>12</sup>. On ne peut pas ne pas évoquer ici ce qu'il dit dans *Critique et Clinique* à propos de T.E. Lawrence et de ses entités "subjectives" et de comment on passe des images aux entités. L'esprit, qui contemple les images, est comparé à « une Bête aux yeux multiples, toujours prête à bondir sur les corps animaux qu'elle distingue ». « Le *character*, c'est la Bête »<sup>13</sup>. Et l'on sait combien cette notion de *character* (vouloir et désir, volonté de puissance) est attachée à Welles. Le développement dans *L'Image-temps* <sup>14</sup> sur le réalisateur américain et ses personnages est en place dès *Mille Plateaux*.

Nous avons glissé des loups aux rats, des vampires aux loups-garous, de Conan Doyle à Lovecraft, des monstres aux entités. A force de nous éloigner, nous n'avons cessé de nous rapprocher. Le rapport au cinéma se joue en effet autour de la notion d'entité. L'écrivain appelle « *Outsider* cette chose ou entité, la Chose, qui arrive et dépasse par le bord, linéaire et pourtant multiple »<sup>15</sup>. On est très proche de *L'Image-temps*, et des considérations sur la force du dehors : « Nous croyons à une force du dehors qui se creuse, nous happe et attire le dedans »<sup>16</sup>. Lorsque Deleuze dit : « Créons des mots extraordinaires, à condition d'en faire l'usage le plus ordinaire, et de faire exister l'entité qu'ils désignent au même titre que l'objet le plus commun »<sup>17</sup>, on pense au travail de Lovecraft, mais aussi à l'entreprise taxinomique des livres sur le cinéma. Deleuze parle du gros plan « comme entité »<sup>18</sup>, expression qui rassemble Lovecraft et le cinéma, le rat, le vampire et l'homme aux loups.

---

<sup>11</sup> *ibid.*, p. 91.

<sup>12</sup> *ibid.*, p. 81. Déjà dans *Logique du sens*: « La métamorphose, c'est le dégagement de l'entité non existante pour chaque état de choses, l'infinif pour chaque corps et qualité, chaque sujet et prédicat, chaque action et passion » (p. 257).

<sup>13</sup> p. 149 et 150.

<sup>14</sup> p. 182-183.

<sup>15</sup> *Mille Plateaux*, p. 299; voir aussi p. 293 et 307.

<sup>16</sup> *L'Image-temps*, p. 276.

<sup>17</sup> *Dialogues*, p. 9.

<sup>18</sup> *L'Image-mouvement*, p. 142.

Il existe une cohérence entre les références que fait Deleuze à *Willard*, aux textes de Lovecraft et à *Moby Dick*, qui revient souvent. Le système mur blanc-trou noir dont parle *Mille Plateaux*, c'est *Moby Dick*, c'est-à-dire l'écran blanc, plus les yeux du rat valant métonymiquement pour l'animal. Une nouvelle de Lovecraft s'intitule *Les rats dans le mur*<sup>19</sup>. Le 7e plateau consacré à la visagité met en avant la dimension inquiétante du visage. L'image-affection, on le sait, a pour « limite l'affect simple de la peur »<sup>20</sup>. Or la première fois que Deleuze utilise l'exemple du visage terrifiant-terrifié, c'est dans *Différence et Répétition* : « Que l'on considère un visage terrifié (dans des conditions d'expérience où je ne vois pas, et ne sens pas les causes de cette terreur). Ce visage exprime un monde possible - le monde terrifiant. Par expression, nous entendons comme toujours cette relation qui comporte essentiellement une torsion, entre un exprimant et un exprimé, telle que l'exprimé n'existe pas hors de l'exprimant, bien que l'exprimant s'y rapporte comme à quelque chose de tout à fait autre. Par possible, nous n'entendons donc aucune ressemblance, mais l'état de l'impliqué, de l'enveloppé, dans son hétérogénéité même avec ce qui l'enveloppe: le visage terrifié ne ressemble donc pas à ce qui le terrifie, mais l'enveloppe à l'état de monde terrifiant »<sup>21</sup>. Quelles sont les conditions d'expérience auxquelles se réfère implicitement G. Deleuze, sinon le gros plan et le hors-champ cinématographiques? En 1991, dans *Qu'est-ce que la Philosophie?*, livre écrit avec Guattari, Deleuze reprend ce même exemple : « Il y a, à tel moment, un monde calme et reposant. Surgit soudain un visage effrayé qui regarde quelque chose hors champ. Autrui n'apparaît ici ni comme un sujet ni comme un objet, mais, ce qui est très différent, comme un monde possible, comme la possibilité d'un monde effrayant »<sup>22</sup>. Si l'on se réfère aux développements sur le gros plan lié à l'image-affection écrits dix années avant on lit que cette image renvoie à la catégorie du Possible, elle l'exprime<sup>23</sup>. Le livre sur le cinéma articule *Différence et Répétition* à

---

<sup>19</sup> Dans un autre récit du même écrivain, *La Maison de la Sorcière*, un rat mange un enfant et creuse un tunnel à travers le corps du héros pour lui dévorer le cœur; les médiateurs de l'au-delà dans ce récit sont une sorcière et un hybride d'homme et de rat.

<sup>20</sup> *L'Image-mouvement*, p. 144. Deleuze parle du gros plan « comme entité » (ibid., p. 142).

<sup>21</sup> *Différence et Répétition*, p. 334. Le système mur blanc-trou noir met en avant ce monde terrifiant que *Film* de Beckett expose dans sa nudité. « L'épouvantable », c'est que la perception de soi par soi est insupprimable : « le troisième acte cinématographique, le gros plan, l'affect ou la perception d'affection, la perception de soi ». *Critique et Clinique*, p. 38.

<sup>22</sup> *Qu'est-ce que la Philosophie?*, p. 22.

<sup>23</sup> *L'Image-mouvement*, p. 139.



*Qu'est-ce que la Philosophie?* dans lequel, cette fois, il utilise le mot « hors champ ». Cette reprise et cette variation infime appuie l'idée de Alain Badiou selon laquelle les productions conceptuelles de Deleuze sont « monotones »<sup>24</sup>.

On saisit sur un tel exemple le développement presque immobile d'une idée qui voyage dans l'œuvre et qui, au passage, s'enrichit d'être examinée par le biais du cinéma. Un autre exemple plus étonnant est celui que fournit une référence de Deleuze à une page de Herman Melville. A propos du monde pré-historique wellesien, Deleuze effectue un rapprochement avec l'Égypte via Herman Melville : « Nous allons de bandelette en bandelette, de strate en strate au sein de la pyramide, au prix d'horribles efforts, et tout cela pour découvrir qu'il n'y a personne dans la chambre funéraire - à moins que ne commence ici "la substance non stratifiée" »<sup>25</sup>. Il s'agit d'une référence assez précise à un passage du livre XXI de *Pierre ou les ambiguïtés*. La comparaison avec le texte lui-même montrerait comment le résumé de Deleuze propose une véritable lecture en superposant le démaillotage de la momie et la descente souterraine dans la pyramide qui sont deux moments distincts chez le romancier. Ce qui m'intéresse ici c'est que cette référence revient dans le livre de Deleuze sur Michel Foucault et il y est fait allusion dans *Qu'est-ce que la Philosophie?* Le travail avec Guattari se tisse à l'hommage rendu à Foucault, et c'est à travers Melville l'amitié pour N. Hawthorne qui circule. De même, citant Melville à propos d'Orson Welles, Deleuze semble faire écho à un projet auquel tenait le cinéaste, *Moby Dick*.

Dans un autre livre, sur Kafka celui-ci, rapprochant Welles et Kafka, Deleuze/Guattari montrent que deux modèles architecturaux se trouvent chez l'un et l'autre: le premier de ces modèles, l'archaïque, repose sur des « montées et descentes suivant des escaliers infinis », l'autre modèle est celui des couloirs illimités, les égouts-rhizome. Les deux modèles se combinent dans la pyramide. Orson Welles relie Melville et Kafka. L'Égypte est leur dénominateur commun. Nous en venons donc à l'Égypte. Deleuze n'entretient pas de bonnes relations avec elle. Il oppose « le Pharaon paranoïaque et l'Hébreu passionnel »<sup>26</sup> : le signifiant despotique et

---

<sup>24</sup> Alain Badiou, *Deleuze, la clameur de l'être*, Hachette, p. 26.

<sup>25</sup> *L'Image-temps*, p. 150.

<sup>26</sup> *Mille Plateaux*, p. 153.

une sémiotique multidimensionnelle, l'appareil d'Etat et la machine de guerre. La « forme impériale, géométrique ou cristalline » de l'art égyptien s'oppose à la ligne abstraite que prône le philosophe, « plutôt nomade et non rectiligne »<sup>27</sup>. *L'Anti-Œdipe* décrit la "mégamachine" d'Etat comme une "pyramide fonctionnelle"<sup>28</sup>. Le philosophe revient sur cette question un an après dans le livre sur Francis Bacon : « Gloire aux Egyptiens. (...) Bacon rend à l'Egypte l'hommage du sphinx, et déclare son amour de la sculpture égyptienne »<sup>29</sup>. C'est plutôt Deleuze qui rend à l'Egypte l'hommage du sphinx. En effet, il n'arrête pas de proposer des substituts au modèle égyptien: en opposition au système impérial, il prône la ligne de fuite hébraïque; au secret des hiéroglyphes, il préfère le secret étrusque, suivant en cela D.H. Lawrence; enfin, le modèle indien lui paraît d'évidence supérieur à l'égyptien : « La tombe du pharaon, avec sa chambre centrale inerte au plus bas de la pyramide, fait place à des modèles plus dynamiques (...) : le passage des Indiens dans l'épaisseur des rochers mêmes »<sup>30</sup>.

L'Egypte représente ce que Deleuze repousse; cependant, s'y trouvent impliqués plusieurs des motifs qui l'intéressent. La description que le philosophe fait de l'univers des films des Straub (l'image comme pierre et le plan comme tombeau) renvoie d'une manière ou d'une autre à l'Egypte considérée comme « *terre des tombeaux, civilisation des cadavres, techniques des momies* »<sup>31</sup>: « Ce qu'on voit, c'est uniquement la terre déserte mais cette terre déserte est comme lourde de ce qu'il y a en dessous (...) de toute la lignée de cadavres qui vient prendre place sous la terre »<sup>32</sup>. L'esthéticien allemand, Aloïs Riegl définit l'art des Pyramides et les autres formes de l'art égyptien sacré par l'expression « loi de cristal » qui désigne la loi des structures tectoniques, régulières comme les plans des cristaux naturels. Le cristal égyptien, selon Lovecraft, est « chargé de spectres », « occupé » par en-dessous. L'Egypte est une sorte de quartz fantôme qui enferme dans sa géométrie rigoureuse à la fois le passé immémorial et le présent qui propose une approximation de ce passé. Deleuze ne peut qu'être

---

<sup>27</sup> *ibid.*, p. 620.

<sup>28</sup> p. 230.

<sup>29</sup> *Logique de la sensation*, p. 79-80.

<sup>30</sup> *Critique et Clinique*, p. 84.

<sup>31</sup> Michel Serres, *Statues*, Champs/Flammarion, 1989, p. 324.

<sup>32</sup> « Avoir une idée en cinéma... », in *Jean-Marie Straub-Danièle Huillet*, Editions Antigone, p. 72. *L'Image-temps* se réfère à la campagne française et à la campagne égyptienne de *Trop tôt trop tard* (p. 318).

intéressé à la fois par ce monde originaire qui grouille par en-dessous et par ce "cristal" enfermant en lui-même son contraire, indiscernables l'un de l'autre. On est proche de la notion de cristal de temps en quelque sorte.

Mais l'Égypte n'affleure pas seulement dans l'œuvre de Deleuze par son cristal. On sait que la momie comme l'écriture hiéroglyphique ont servi à plusieurs théoriciens dans leur réflexion sur le cinéma. Il y a une formule de Jean Epstein en 1920 : « La réalité d'aujourd'hui fardée pour une éternité d'art. Embaument mobile. »<sup>33</sup>, et il y a cette autre formule, célèbre celle-ci, du moins chez les théoriciens du cinéma, de André Bazin : « Pour la première fois, l'image des choses est aussi celle de leur durée et comme la momie du changement »<sup>34</sup>. La momie entre dans une double fonction : la conservation de ce que l'image enregistre et la mise en mouvement de l'immobile. La fonction de conservation, Deleuze la commente dans sa *Lettre à Serge Daney* où il explique que le cinéma conserve « à contre-temps, parce que le temps cinématographique n'est pas ce qui coule, mais ce qui dure et coexiste »<sup>35</sup>. Quant à la mise en mouvement paradoxale de ce qui est figé, immobile, ou son inverse, l'éternisation du mouvement actuel, elles ne pouvaient que correspondre au programme de Deleuze. Quarante ans après Bazin, le philosophe reprend la notion de Momie et lui donne un développement important en la conjuguant à celle d'automate spirituel à propos de Dreyer, Bresson ou Rohmer. Ainsi la momie deleuzienne est-elle au croisement du corps sans organe (au sens propre, une momie est un corps vidé de ses viscères) et de l'automate spirituel, c'est-à-dire entre Artaud, Spinoza et l'Égypte. La relation du cinéma et du fantastique s'ensuit quasi logiquement : « Si le cinéma est l'automatisme devenu art spirituel, c'est-à-dire d'abord l'image-mouvement, il se confronte aux automates, non pas accidentellement, mais essentiellement »<sup>36</sup>. Deleuze rappelle les automates pendulaires, les personnages d'horlogerie, les somnambules, magnétiseurs-magnétisés du cinéma muet pour les distinguer du « grand automate spirituel qui marque l'exercice le plus haut de la pensée, la manière dont la pensée pense et se pense elle-même, dans le fantastique effort d'une autonomie »<sup>37</sup>.

---

<sup>33</sup> Jean Epstein, *Écrits* t. 1, p. 92.

<sup>34</sup> André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, vol. 1 "Ontologie et langage", Editions du Cerf, 1958, p. 16.

<sup>35</sup> *Pourparlers*, p. 105.

<sup>36</sup> *L'Image-temps*, p. 344.

<sup>37</sup> *ibid.*, p. 343.

Le cinéma oscille entre ces deux automates qui font le passage du 3e au 4e plateaux, de l'Horloge lovecraftienne et de son « tic-tac intensif » à la silhouette de Mabuse. L'expérience de Randolph Carter le fait accéder par une série de seuils au plan de consistance où s'opère l'intersection de toutes les multiplicités « pour faire coexister autant de multiplicités plates à dimensions quelconques »<sup>38</sup>. C'est un peu ainsi que Deleuze parcourt le cinéma. Chaque seuil passé, on voit « quelque chose de nouveau », on change de qualité d'image, de régime de signes, de multiplicité.

A propos de ces franchissements de seuil, Deleuze préfère parler de blocs plutôt que de points. Un exemple parfait est le bloc sonore schumannien, « corps sans organes, anti-mémoire » opposé par exemple au bloc wagnérien. Les films sont des blocs de mouvement-durée. La ligne s'oppose au point, le bloc au souvenir (ce point est déjà développé dans *Kafka*), le devenir à la mémoire. Dans un entretien de 1976, Deleuze parle du plan fixe godardien; il le compare à la pratique de certains musiciens qui « instaurent un plan fixe sonore grâce auquel tout sera entendu dans la musique »<sup>39</sup>. *Mille Plateaux* revient sur cette idée: « Le plan fixe de cinéma est effectivement porté par Godard, par exemple, à cet état où les formes se dissolvent pour ne plus laisser voir que les minuscules variations de vitesse entre des mouvements composés »<sup>40</sup>. Il découvre au cinéma dans *L'Image-temps* des formes atonales ou sérielles et cite John Cage qui parle de programmer « une horloge qui donnerait des vitesses variables »<sup>41</sup>.

Pour définir un auteur, selon Deleuze, il faut arriver à ce plan de composition particulier « qui recoupe toutes les lignes, intersection de tous les régimes », et il énumère: la Vague de Virginia Woolf, la Toile d'araignée de Proust, le Programme de Kleist, la fonction-K de Kafka, l'Hypersphère de Lovecraft... Toujours passer au niveau supérieur. « On peut considérer certains grands mouvements comme la signature propre d'un auteur, qui caractérisent le tout d'un film ou même le tout d'une œuvre... »<sup>42</sup>. Sans doute peut-on opérer de même pour un philosophe-romancier... L'horloge, la

---

<sup>38</sup> *ibid.*, p. 307.

<sup>39</sup> *Pourparlers*, p. 63.

<sup>40</sup> *Mille Plateaux*, p. 327.

<sup>41</sup> *Dialogues*, p. 113.

<sup>42</sup> *L'Image-mouvement*, p. 35.

momie, l'automate spirituel, tels sont donc les personnages de *Mille Plateaux* qui viennent d'ailleurs et qui poursuivront ailleurs (dans les deux livres sur le cinéma, par exemple) leurs aventures... *Mille Plateaux* lui-même peut être considéré comme une horloge singulière avec ses dates en tête de chapitre: année zéro, 1730, 10 000 ans avant Jésus-Christ...« Les dates ne renvoient pas à un calendrier unique homogène, mais à des espaces-temps qui doivent changer à chaque fois...»<sup>43</sup>.

Deleuze propose en même temps une taxinomie des formes de pensée construites par le cinéma. Il n'entre pas dans le champ balisé " théories du cinéma ", cependant la réflexion qu'il engage ne peut pas rester sans conséquences sur l'histoire et l'esthétique du septième art. Le livre de Deleuze arrive à un moment où la réflexion des théoriciens du cinéma français s'essoufle. Sémiologie, psychanalyse et anthropologie structurale perdent leur statut de disciplines phares. Deleuze adopte d'emblée pour la réflexion un angle d'attaque différent de celui qui est d'ordinaire choisi. Il reproche au courant sémiologique d'avoir substitué des énoncés et des syntagmes à l'ensemble plastique de sons et d'images qu'offre le matériau filmique. Bien que le livre de Deleuze ne soit pas une histoire du cinéma, il ne cesse de poser implicitement des questions d'ordre historique, ou il fait déboucher la réflexion sur de telles questions. La distinction de l'image-mouvement et de l'image-temps a été trop rapidement interprétée comme une autre manière de parler du cinéma "classique" et du cinéma "moderne" et l'on a pu voir dans le retour dans le second volume de cinéastes comme Robert Bresson et Luis Buñuel une indécision de la pensée. C'est méconnaître l'art et la manière de superposer des cartes et c'est ne pas voir que l'image-mouvement est la définition même de l'image cinématographique alors que l'image-temps en est son devenir. De fait, le livre de Deleuze demande à ce que soit reconsidérée la question de la modernité au cinéma. Celle-ci n'apparaît certainement pas à ses yeux au terme d'un processus évolutif, mais chaque fois que certaines conditions sont réalisées au sein d'une combinaison d'éléments. C'est ainsi que l'image-perception ou l'image-affection (catégories de l'image-mouvement) peuvent devenir des actualisations de la modernité. Il faut donc distinguer la modernité du cinéma et le cinéma moderne. L'image-temps désigne la modernité du cinéma, c'est-à-dire un horizon. Grâce à la réflexion de Deleuze sur les relations de l'actuel et du virtuel et sur l'image-cristal,

---

<sup>43</sup> *Pourparlers*, p. 52.

certaines cinéastes exclus de la "modernité", au nom d'une conception étroite et sectaire de celle-ci, voient leur place et leur fonction dans une histoire des formes cinématographiques changer du tout au tout. C'est ce qui est arrivé à Alain Resnais ou à Luchino Visconti, par exemple, dont les œuvres apparaissent désormais sous un jour nouveau, restituées en même temps à leur apparition dans l'Histoire et à leur devenir.

Le cinéaste dont Deleuze a peut-être le plus parlé est Jean-Luc Godard. L'entretien donné aux *Cahiers du Cinéma* est un commentaire aigu du travail de celui-ci qui aboutit aux pages de *L'Image-temps* dans lesquelles le philosophe définit ce qu'il appelle la méthode du Entre. Cette méthode est présentée comme l'aboutissement du travail de Godard à la fin des années 1960. Elle est portée à son point d'incandescence au cours des années 1980: « Entre deux actions, entre deux affections, entre deux perceptions, entre deux images visuelles, entre deux images sonores, entre le sonore et le visuel: faire voir l'indiscernable, c'est-à-dire la frontière (*Six fois deux*). Le tout subit une mutation, parce qu'il a cessé d'être l'Un-Etre, pour devenir le "et" constitutif des choses, l'entre-deux constitutif des images ».

Pasolini représente un trait d'union de Godard à Deleuze selon qui l'Italien est l'un des meilleurs théoriciens du discours indirect libre. Or, toujours selon Deleuze, c'est avec Godard que le cinéma devient le plus "romanesque", personnages, classes et genres formant le discours indirect libre de l'auteur. En 1963, un film de Pasolini intitulé *La ricotta* montre un cinéaste élaborant une œuvre (une Passion) à partir de tableaux vivants auxquels le film de Pasolini ajoute des natures mortes. Godard, près de vingt ans après, réalise *Passion* où il est beaucoup question des rapports du cinéma et de la peinture, notamment par l'intermédiaire de tableaux vivants. Les premiers plans de ciels de *Passion* évoquent les derniers de *Che cosa sono le nuvole?* (film de Pasolini qui débute par *Les Ménines* et s'achève avec *La Vénus au miroir* de Velasquez) et leur commentaire: « Oh beauté déchirante et magique de la création! ». Ce sont quelques illustrations cinématographiques des "noces d'un pur spiritualisme et d'un matérialisme radical" (sans transcendance, sans abstraction et sans essence), événements que la pensée de Deleuze, travaille à rendre possibles en embrassant dans une même réflexion l'art, la philosophie et la science.

Jean-Louis Leutrat.