



**HAL**  
open science

## Le rêve deleuzien et le réveil analytique

Hugo Clemot

► **To cite this version:**

Hugo Clemot. Le rêve deleuzien et le réveil analytique. Mise au Point, 2016, Chapelles et querelles des théories du cinéma (8), 10.4000/map.2063 . hal-03510528

**HAL Id: hal-03510528**

**<https://hal.science/hal-03510528v1>**

Submitted on 4 Jan 2022

**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.

Hugo Clémot

## Le rêve deleuzien et le réveil analytique

---

### Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

**revues.org**

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

---

### Référence électronique

Hugo Clémot, « Le rêve deleuzien et le réveil analytique », *Mise au point* [En ligne], 8 | 2016, mis en ligne le 24 avril 2016, consulté le 30 avril 2016. URL : <http://map.revues.org/2063>

Éditeur : Association française des enseignants et chercheurs en cinéma et audiovisuel

<http://map.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur :

<http://map.revues.org/2063>

Document généré automatiquement le 30 avril 2016.

© Tous droits réservés

Hugo Clémot

# Le rêve deleuzien et le réveil analytique

## Introduction

- 1 Interlocuteur de Jean Narboni et de Serge Daney<sup>1</sup>, Gilles Deleuze est le philosophe qui a le plus compté pour les *Cahiers du cinéma* et, pour des raisons historiques, pour l'enseignement du cinéma en France<sup>2</sup>. L'impressionnante synthèse historique et conceptuelle offerte dans ses deux livres, *Cinéma 1. L'image-mouvement*<sup>3</sup> et *Cinéma 2. L'image-temps*<sup>4</sup>, constitue en effet un monument de la pensée du cinéma. On peut pourtant s'étonner de ce que Deleuze soit en France bien souvent, encore aujourd'hui, le seul philosophe cité à propos du cinéma et même être lassé par l'usage excessif de ses concepts en analyse filmique. On pourra certes trouver aussi des références à Alain Badiou, Jean Baudrillard, Jacques Derrida, Jean-François Lyotard, Jean-Luc Nancy, Jacques Rancière, etc. Mais ce sont bien souvent des philosophes français, qui partagent à ce titre de nombreux présupposés philosophiques que l'on juge extravagants outre-mer et sont, ou étaient, dans l'ensemble, souvent indifférents aux événements intellectuels extracontinentaux. On a donc parfois l'impression que la philosophie du cinéma sérieuse s'est endormie en France il y a une trentaine d'années en rêvant d'images-mouvement et de « cristaux de temps » et que, craignant depuis d'être réveillée, elle « conspire avec ces illusions agréables pour en être plus longuement abusé[e]<sup>5</sup> ».
- 2 Dans les pays anglo-saxons, en revanche, certains soutiennent qu'après le tournant psychanalytique des années 1960-70 et le tournant historiographique des années 1980-90<sup>6</sup>, les études cinématographiques auraient connu, au début du XXI<sup>e</sup> siècle, un tournant philosophique<sup>7</sup>. Si l'on fait souvent de la traduction des œuvres de Deleuze, un événement important de ce mouvement historique, l'émergence d'une philosophie « analytique » du cinéma et le travail de Stanley Cavell en constituent aussi des causes déterminantes. Dans ce qui suit, et parce que l'œuvre de Stanley Cavell commence à être connue en France, j'aimerais me faire l'avocat du diable<sup>8</sup> et défendre l'idée qu'il serait bon, pour les chercheurs en études cinématographiques, de s'instruire également des critiques formulées par les philosophes analytiques du cinéma à l'encontre de la démarche du grand philosophe français.

## 1. Les problèmes de méthode

- 3 Quand ils s'intéressent aux ouvrages de Deleuze, les philosophes analytiques du cinéma lui reprochent généralement son adhésion à une perspective auteuriste, sa périodisation contestable de l'histoire du cinéma<sup>9</sup>, le fait que la plupart de ses analyses de films soient de seconde main<sup>10</sup>, ou encore sa mauvaise connaissance de la littérature spécialisée. Quand Paisley Livingston souligne, par exemple, la nature « hautement sélective, erratique et sous-développée de ses diverses références<sup>11</sup> », il s'interroge sur la valeur scientifique d'un travail qui ne justifie pas assez les raisons de ses choix bibliographiques et ne met pas suffisamment en évidence la pertinence et les conditions d'importation de certains concepts venus d'autres champs disciplinaires. Livingston s'attache alors à montrer qu'une meilleure connaissance de la littérature scientifique consacrée à la notion de récit aurait dû conduire Deleuze à remettre en question sa thèse selon laquelle le néoréalisme italien serait la mise en crise du récit hollywoodien traditionnel, « la crise de l'image-action<sup>12</sup> ». Dans un esprit similaire, l'historien et théoricien David Bordwell reproche à Deleuze son adhésion insuffisamment critique à une tradition historiographique aujourd'hui dépassée<sup>13</sup>.
- 4 Cependant, il le fait d'une façon instruite par les critiques de l'essentialisme du médium cinématographique formulées par son ancien collègue et ami, Noël Carroll<sup>14</sup>. En effet, à le suivre, c'est l'adhésion deleuzienne au lieu commun néo-hégélien<sup>15</sup> selon lequel l'essence du médium cinématographique se dévoilerait au cours de l'histoire qui le conduit à chercher à faire entrer de force l'histoire empirique du cinéma dans ses distinctions conceptuelles. Autrement dit, Deleuze aurait d'abord défini l'espace logique des possibilités conceptuelles

par rapport à un problème donné, celui des rapports entre temps et mouvement en l'occurrence, et ensuite cherché des illustrations dans les pratiques cinématographiques historiques<sup>16</sup>. Ainsi, après avoir dégagé du premier chapitre de *Matière et mémoire*<sup>17</sup>, une distinction entre images-perception, images-affection et images-action, Deleuze affirme qu'un film présente toujours une prédominance de l'un des types d'images, que l'on peut donc classer les films selon la nature de leur montage perceptif, affectif ou actif et qu'à chaque type d'images correspond un type de plans : « le plan d'ensemble serait surtout une image-perception, le plan moyen une image-action, le gros plan une image-affection<sup>18</sup>. » Cette façon de déduire *a priori* le sens d'une technique cinématographique manque de rigueur scientifique dans la mesure où la prudence théorique exigerait plutôt de considérer que la question ne saurait être abordée à part de ses emplois artistiques couronnés de succès et en aucune façon de manière définitive<sup>19</sup>. Bordwell en donne les exemples suivants :

À l'instar d'Hegel, Deleuze plaque des distinctions philosophiques sur des différences empiriques construites par notre tradition historiographique. En supposant que les réalisateurs de l'école soviétique du Montage ont tous pratiqué le montage "dialectique", il trouve que l'œuvre de chaque réalisateur suit de près l'une des lois de la dialectique. De même, la distinction que fait la version standard [de l'historiographie] entre cinéma impressionniste français et cinéma expressionniste allemand des années 1920 pose de nouveau la distinction kantienne entre sublime mathématique et sublime dynamique. Dans "l'image-mouvement", deux types — "l'image-action" et "l'image-affection" — représentent respectivement le réalisme et l'idéalisme (de même que la "priméité" et la "secondéité" de Peirce). [...] Il n'est pas de corpus qui ne convienne quelque part ; pas de catégorie qui n'ait sa manifestation historique. Les schèmes historiques orthodoxes sont validés par une nouvelle téléologie. Les évolutions stylistiques ne dérivent pas d'une loi de progression, mais du besoin mystérieux du médium de remplir chaque case d'une vaste grille de possibilités conceptuelles<sup>20</sup>.

- 5 Le reproche selon lequel, dans l'histoire du cinéma selon Deleuze<sup>21</sup>, « il n'est pas de catégorie qui n'ait sa manifestation historique » peut s'entendre littéralement. En effet, le but du cinéma serait, selon lui, d'élargir notre perception en nous montrant un monde en deçà, mais aussi au-delà de l'humain. Mais le cinéma ne donnerait pas seulement accès à une perception objective du tout. Il offrirait aussi une perception subjective du rapport du corps au tout qui est un moment constitutif d'un double mouvement : le mouvement sur la surface sensible corporelle dans la perception et le mouvement du corps sur le monde dans l'action. Pour saisir comment Deleuze déduit sa typologie des images, on peut partir d'une remarque relative à la façon dont le langage nous incite à distinguer, dans « l'universelle variation » du « plan immanent » des corps qui correspondent à nos substantifs, des qualités qui correspondent à nos adjectifs et des actions qui sont désignées par nos verbes<sup>22</sup>. L'idée de corps contient celle d'un sujet qui exécute un mouvement, d'un objet qui le subit ou d'un véhicule qui le porterait, bref d'une substance. Si l'on rapporte cette idée à un corps conçu comme sujet de la perception qui « soustrait de la chose ce qui ne l'intéresse pas<sup>23</sup> », elle devient « image-perception », ou encore perception subjective. L'idée d'action implique celle d'un lieu provisoire où le corps se dirige, ou d'un résultat qu'il obtient. Si l'on rapporte de nouveau cette idée à un « centre d'indétermination », c'est-à-dire une image dont on ne peut déterminer avec certitude la réaction, l'idée devient « image-action ». Quant à l'idée de qualité, elle est l'idée d'un état vécu qui persiste avant d'être remplacé par un autre et qui occupe l'intervalle, « l'entre-deux » qui sépare la perception de l'action. Rapportée à un « centre d'indétermination », elle devient « image-affection ». À chaque catégorie (substance, qualité, action) vient donc correspondre un type d'images. Il est aisé d'en deviner d'autres : quantité, relation<sup>24</sup>, espace<sup>25</sup>, temps<sup>26</sup>, position, possession<sup>27</sup>, passion<sup>28</sup>, si l'on en reste à Aristote, mais aussi possible<sup>29</sup> et réel<sup>30</sup>, etc.<sup>31</sup> À chaque type d'images correspondra un courant philosophique : l'idéalisme pour l'image-affection, le naturalisme pour l'image-pulsion, le réalisme pour l'image-action.
- 6 De même, l'affirmation de Deleuze selon laquelle l'acteur est l'un de « ces consolidés d'actuel et de virtuel qui définissent une structure cristalline<sup>32</sup> » donne lieu à ce qui est peut-être l'un des exemples les plus clairs de ce que les philosophes analytiques considèrent être l'arbitraire de la méthode de Deleuze puisqu'on y voit deux contraintes méthodiques s'exercer sur les

analyses, à savoir la nécessité de retrouver la « structure cristalline » en question et le besoin de faire un point rapide sur un « auteur » classique, en l'occurrence ici Tod Browning<sup>33</sup>.

## 2. Les problèmes conceptuels

7 Détracteurs comme partisans de la cinéphilosophie s'accordent aujourd'hui pour condamner les usages philosophiques du cinéma qui font des films de simples illustrations de théories. Cette unanimité est généralement le signe, en philosophie, d'un présupposé qui mériterait d'être interrogé<sup>34</sup>. Quoi qu'il en soit, il s'agit de l'un des reproches principaux que font à Deleuze les philosophes analytiques du cinéma : Deleuze se servirait des films pour illustrer la philosophie de Bergson, comme lorsqu'il affirme que les miroirs du palais des glaces de *La dame de Shanghai* (Welles, 1947) permettent de produire des images-cristal où actuel et virtuel échangent leur place<sup>35</sup>.

8 Quelle que soit la valeur de ce reproche, il est certain que Deleuze reprend à son compte plusieurs des analyses bergsoniennes, qu'il s'agisse des concepts d'image, de perception ou de temps. Or, c'est peut-être ce point qui rend le mieux compte de la difficulté qu'ont la plupart des philosophes analytiques et post-analytiques à suivre le travail de Deleuze sur les films<sup>36</sup>.

### 2.1 La mystérieuse émergence des « centres d'indétermination »

9 Pour un lecteur formé à l'école analytique, les difficultés commencent en effet très tôt dans *L'image-mouvement*, dès l'instant où il est demandé au lecteur d'admettre l'idée d'une émergence de « centres d'indétermination » dans le « plan d'immanence » des « images en soi » par apparition spontanée d'intervalles de mouvement, définis par la différence entre le mouvement-reçu et le mouvement-produit. En effet, le plan d'immanence aurait le pouvoir de faire apparaître des images qui se détacheraient spontanément de leur *background* et des autres structures du même genre<sup>37</sup>. Mais il est légitime de s'interroger pour savoir de quel point de vue on peut dire que ces images s'organisent et se détachent de leur *background*<sup>38</sup>. En effet, une image n'est au fond qu'un ensemble de taches de couleurs sur une surface. L'œil est peut-être incité à y reconnaître certaines formes, mais il est toujours possible en droit de bricoler une interprétation des structures lumineuses qui diffère de ce que nous serions tentés d'identifier. Qu'on pense aux images qui jouent sur le phénomène de la perception de l'aspect comme celles créées par Salvador Dali, par exemple : *Gala contemplant la mer Méditerranée qui à vingt mètres se transforme en portrait d'Abraham Lincoln (Hommage à Rothko)* (1976) inspiré d'un portrait pixellisé de Lincoln conçu par Leon D. Harmon pour ses recherches sur la perception visuelle ou encore à une autre œuvre de Dali dont le contenu et le titre illustrent bien la teneur de mon objection : *L'image disparaît* (1938).

10 La conséquence est que les images ne s'identifient pas d'elles-mêmes. Si l'on se passe de toute référence au point de vue du spectateur et à ses réactions chaque image peut toujours être interprétée de diverses façons<sup>39</sup>. Autrement dit, il ne saurait être question de parler d'intervalles de mouvement sans introduire le point de vue d'un spectateur à qui des choses peuvent apparaître. La perception des images suppose l'intervention active, mais non nécessairement consciente, d'un sujet qui sélectionne et exclut, bref qui détermine les aspects pertinents de l'image.

### 2.2 La perception

11 De même, Deleuze s'appuie sur la conception bergsonienne de la perception comme processus dans lequel « les images-souvenirs et les organes des sens sont les médiations par lesquelles l'objet réel et l'objet virtuel entrent en contact<sup>40</sup> ». Coïncidence de l'objet réel et de l'objet virtuel, l'objet perçu est donc « actuel et virtuel, perception et souvenir<sup>41</sup> » et Deleuze en conclut que l'image perçue dans le cinéma d'après-guerre est donc elle-même actuelle et virtuelle, présent et passé, « image biface » qu'il appelle « cristal de temps » en tant que « l'image optique actuelle cristallise avec sa propre image virtuelle<sup>42</sup> ». Les « cristaux de temps » sont ces images doubles où l'actuel rappelle le virtuel et le virtuel appelle l'actuel pour nous dévoiler notre être dans le temps, dans la durée. On en trouverait notamment une illustration dans l'usage des miroirs au cinéma, dans *La Dame de Shanghai* de Welles ou dans *Le Miroir*

(1975) de Tarkovsky, mais aussi dans les films de Renoir, d'Ophuls et de Fellini. L'image-cristal nous ferait comprendre que

la seule subjectivité, c'est le temps, le temps non-chronologique saisi dans sa fondation, et c'est nous qui sommes intérieurs au temps, et pas l'inverse (...) Le temps n'est pas l'intérieur en nous, c'est juste le contraire, l'intériorité dans laquelle nous sommes, nous nous mouvons, vivons et changeons<sup>43</sup>.

- 12 Pour un philosophe analytique, cette conception s'expose aux critiques que soulève toute théorie causale de la perception<sup>44</sup> et notamment à la critique formulée par Wittgenstein à l'encontre de l'usage de la notion de *sense data* pour rendre compte de notre expérience de vision d'images, à savoir qu'en introduisant un intermédiaire dans la relation entre le sujet de la vision et son objet, on ne fait que multiplier les difficultés, puisqu'il faut alors rendre compte non seulement de la relation entre ces deux pôles, mais encore de la relation du premier à l'intermédiaire et de l'intermédiaire au second. Dans le schéma de Bergson, on trouve non seulement, à titre d'intermédiaire, des candidats classiques, mais qui sont loin d'avoir résolu les problèmes philosophiques qu'ils étaient censés résoudre, à savoir les organes des sens, mais on trouve aussi des « images-souvenirs » dont on peut évidemment interroger en outre la nature et la nécessité : se souvenir est-ce toujours avoir une image à l'esprit ? Ne peut-on pas avoir une image précise à l'esprit d'un événement passé, sans parvenir à s'en souvenir (comme une photographie que l'on aurait prise, mais que l'on aurait oubliée, par exemple) ? Comment pourrait-on répondre à l'ordre de se rappeler d'une image de fleur rouge, si se souvenir, c'était toujours convoquer en son esprit une image<sup>45</sup> ? Il est possible que Bergson parle d'objet virtuel, plutôt que d'image virtuelle pour éviter les difficultés soulevées par les objections précédentes. En affirmant que « le souvenir d'une image n'est pas une image », Bergson se rendrait ainsi capable de répondre que se souvenir n'est pas toujours avoir une image à l'esprit, mais toujours avoir un objet virtuel à l'esprit, dont les images-souvenirs essaieraient de s'approcher. Mais la question devient alors non seulement celle de savoir comment l'objet virtuel est relié aux images-souvenirs, mais aussi quelle relation il entretient avec l'objet réel. En tout cas, en transformant l'objet virtuel en image virtuelle<sup>46</sup>, Deleuze se prive de la réponse bergsonienne aux interrogations ci-dessus et s'expose aux critiques philosophiques du recours aux images mentales.

### 2.3 Le temps

- 13 Enfin, la conception bergsonienne du temps comme durée réelle où passé, présent et futur coexistent et s'interpénètrent continuellement, qui joue un rôle si important dans les deux livres de Deleuze, ne peut pas ne pas laisser le philosophe instruit des analyses de Wittgenstein dans l'embarras. En effet, il semble que cela soit un exemple particulièrement clair de l'erreur qui consiste à penser que le sens d'un mot est donné par la chose qu'il nomme : parce que nous utilisons le mot « temps » comme un nom commun, il nous semble qu'il doit désigner une réalité. Mais puisque nous ne pouvons voir cette réalité comme nous pouvons voir un objet dans l'espace, mais seulement voir un objet « dans le présent », nous pouvons être tentés d'en conclure avec Bergson que le temps est une réalité qui nous dépasse et dans laquelle

le passé se préserve de lui-même, automatiquement. Tout entier, sans doute, il nous suit à tout instant : ce que nous avons senti, pensé, voulu depuis notre première enfance est là, penché sur le présent qui va s'y joindre, pressant contre la porte de la conscience qui voudrait le laisser dehors. Le mécanisme cérébral est précisément fait pour en refouler la presque totalité dans l'inconscient et pour n'introduire dans la conscience que ce qui est de nature à éclairer la situation présente, à aider l'action qui se prépare, à donner enfin un travail utile<sup>47</sup>.

- 14 Passé, présent et futur coexisteraient et s'interpénétreraient donc entièrement comme « une fluidité de nuances fuyantes qui empiètent les unes sur les autres<sup>48</sup> » ou le cours d'une rivière.
- 15 Pourtant, il se pourrait que si nous ne pouvons pas voir une dimension du temps, comme le passé, ce ne soit pas à cause d'une limitation de notre « mécanisme cérébral », ou de l'immobilité de notre vision, mais plutôt parce que le temps n'est pas une chose que l'on peut voir ou ne pas voir, parce que ce n'est pas une chose du tout. Après tout, pourquoi faudrait-il concevoir les expressions temporelles comme des termes dérivés d'un usage substantif ? Dans

le *Cahier brun*, Wittgenstein imagine ainsi différents jeux de langage au moyen desquels on pourrait enseigner l'emploi de termes temporels qui ne sont pas des substantifs<sup>49</sup>. Il remarque que l'usage ainsi inculqué empêcherait que les énigmes du temps, comme « Où le présent s'en va-t-il quand il devient le passé, et où est le passé ? », surgissent le plus souvent, avant d'imaginer dans quel genre de circonstances une question de ce type pourrait se poser :

Il est clair que cette question se pose le plus facilement si nous sommes préoccupés par des cas dans lesquels il y a des choses qui coulent devant nous — comme des bûches de bois qui descendent une rivière. Dans un cas de cette sorte, nous pouvons dire que les bûches qui sont passées devant nous sont toutes plus bas vers la gauche et les bûches qui passeront devant nous plus haut vers la droite. Nous utilisons alors cette situation comme une analogie pour tout ce qui arrive dans le temps et incorporons même l'analogie à notre langage, comme quand nous disons que “les événements présents passent” (une bûche passe), “l'événement futur va arriver” (une bûche va arriver). Nous parlons du flux des événements ; mais également du flux du temps — la rivière sur laquelle se déplacent les bûches. Là réside une des sources les plus fertiles de la perplexité philosophique : nous parlons de l'événement futur que constitue le fait que quelque chose vienne dans ma chambre, et également de la venue future de cet événement. Nous disons “Quelque chose va arriver” et également “Quelque chose vient vers moi” ; nous nous référons à la bûche comme à “quelque chose”, mais également au fait que la bûche vienne vers moi<sup>50</sup>.

- 16 Autrement dit, plutôt que de se demander s'il faut préférer le temps de la physique ou le temps de la conscience, Wittgenstein nous incite à reconnaître un présupposé dans l'idée que l'expérience vécue du temps, de la durée serait une expérience de l'écoulement ou de la fuite du temps. Mieux, retournant la critique de la spatialisation du temps contre Bergson, il permet que l'on identifie une analogie spatiale, celle du fleuve qui s'écoule, à l'origine de sa propre conception, mais aussi des questions qui l'ont suscitée :

Le temps peut-il se dérouler indépendamment des événements ? Quel est le critère du temps que contient une phrase du genre : “Les événements ont commencé il y a cent ans, et le temps il y a deux cents ans” ? Le temps a-t-il été créé ou le monde a-t-il été créé dans le temps ? Ces questions ont été posées par analogie à : “Cette chaise a-t-elle été fabriquée ?”, et elles reviennent à se demander si un ordre (un “avant” et un “après”) a été créé. “Temps”, pris comme substantif, est une terrible source de confusion. Il faut que nous fixions les règles du jeu avant de jouer. Les discussions sur “le flux du temps” montrent la façon dont surgissent les problèmes philosophiques. Les embarras philosophiques sont provoqués par le fait que nous n'employons pas le langage dans une pratique, mais que nous en proposons des extensions dans lesquelles nous le prenons lui-même en considération. Nous formons des phrases et nous nous demandons ensuite ce qu'elles peuvent bien vouloir dire. Une fois que nous avons conscience du temps comme d'un substantif, nous nous posons des questions sur la création du temps<sup>51</sup>.

- 17 On comprend en quoi Deleuze n'avait pas tout à fait tort de se méfier de Wittgenstein et de lui reprocher d'avoir cherché, en instaurant la pauvreté en grandeur, à « tout casser » en philosophie, un reproche auquel ce dernier avait répondu par avance dans ses Recherches philosophiques :

D'où nos considérations tirent-elles leur importance, étant donné qu'elles semblent ne faire que détruire tout ce qui présente de l'intérêt, c'est-à-dire tout ce qui est grand et important ? (Pour ainsi dire tous les édifices, en ne laissant derrière elles que des débris et des pierres et des gravats.) Mais ce sont seulement des châteaux de sable que nous détruisons et nous mettons à découvert le fondement du langage sur lequel ils reposaient<sup>52</sup>.

## Conclusion

- 18 Les critiques formulées par les philosophes analytiques à l'encontre des livres de Deleuze sur le cinéma ne sont peut-être pas irrésistibles et elles n'enlèvent rien aux nombreuses et incontestables qualités qu'on leur reconnaît habituellement. Il serait d'ailleurs sûrement préférable de les taire et de proposer une démarche plus constructive, si le rapport de déférence extrême que l'on entretient à leur égard en France ne constituait pas aujourd'hui un obstacle au progrès des études cinématographiques, conçues au sens large.
- 19 Pour surmonter cet obstacle, il se pourrait que les philosophes analytiques proposent des remèdes dans la mesure où ils soumettent successivement à la critique les différentes définitions du cinéma proposées dans l'histoire des théories cinématographiques en faisant preuve des vertus philosophiques traditionnelles : savoir poser un problème conceptuel et

évaluer des solutions, ne pas accepter les arguments d'autorité, ne pas réduire la philosophie à son histoire, ne pas céder sur la rigueur dans l'usage de notions comme celles de médium, de langage ou d'illusion et critiquer les préjugés en les démasquant comme ceux d'« essentialisme du médium », de « fondationnalisme », de « purisme », d'« illusionnisme » ou en attirant notre attention sur la fausse évidence de certaines distinctions fort répandues comme celle entre grand art et art populaire, cinéma pur et cinéma commercial ou de certaines conceptions comme celle qui fait du spectateur ordinaire la victime passive d'une illusion dont l'expérience cinématographique ne peut être que pauvre et stupéfiante. Ajoutons également que plusieurs textes des philosophes analytiques du cinéma ont un fort pouvoir d'incitation à la réflexion et qu'ils savent s'instruire des sciences de la nature.

20 Même s'il est tentant de demeurer assoupi, « de peur que les veilles laborieuses qui succéderaient à la tranquillité de ce repos, au lieu [d']apporter quelque jour et quelque lumière dans la connaissance de la vérité, ne fussent pas suffisantes pour éclaircir les ténèbres des difficultés qui viennent d'être agitées<sup>53</sup> », peut-être vaut-il mieux se préparer à être réveillé par cet artisan sympathique dont le travail ingrat, mais nécessaire, consiste à déblayer le terrain conceptuel pour s'assurer de la solidité des concepts avec lesquels nous pensons et créons, ce « simple ouvrier [qui s'emploie] à nettoyer un peu le terrain, et à écarter une partie des vieilles ruines qui se rencontrent sur le chemin de la connaissance<sup>54</sup> » que prétend être le philosophe analytique du cinéma.

---

### Notes

1 Je remercie le lecteur anonyme de la revue *Mise au point* et Cédric Eyssette pour leurs critiques pertinentes.

2 François Dosse et Jean-Michel Frodon (dir.), *Gilles Deleuze et les images*, Paris, Cahiers du cinéma et INA, 2008.

3 Gilles Deleuze, *Cinéma 1, L'image-mouvement (C1 ensuite)*, Paris, Minuit, 1983.

4 Gilles Deleuze, *Cinéma 2, L'image-temps (C2 ensuite)*, Paris, Minuit, 1985.

5 Descartes, *Méditations métaphysiques*, Méd. I, AT, IX, 17-18.

6 Francesco Casetti, *Les Théories du cinéma après 1945*, chap. 17, Paris, Nathan, 1999 (1993), p. 317-342.

7 Adrian Martin, « Laura Mulvey, *Death at 24x a second : stillness and the moving image* » (Book Review), *Cineaste*, hiver 2006, p. 75-6 ; cité par Robert Sinnerbrink, *New Philosophies of Film. Thinking Images*, introduction, New York et Londres, Continuum, 2011, p. 14.

8 On connaît les mots de Gilles Deleuze pour justifier son refus de parler de « W comme Wittgenstein » dans son *Abécédaire* (Pierre-André Boutang et Michel Pamart, 1988).

9 Voir Bordwell, *On the History of Film Style*, chap. 5, Cambridge, Harvard University Press, 1997, p. 116-117.

10 Sur les sources de Deleuze, voir la rapide mise au point de Montebello, *Deleuze, philosophie et cinéma*, note 1, Paris, Vrin, « Philosophie et cinéma », 2008, p. 10.

11 Voir P. Livingston, « Film and the new psychology », note 11, *Poetics*, vol. 21, n° 1-2, avril 1992, p. 108.

12 *Ibid.*, p. 107-113. Pour une formulation ramassée de cette idée, voir *CI*, p. 169-170, par exemple.

13 Voir Bordwell, *On the History of Film Style*, *op. cit.*, chap. 5, p. 116-117.

14 Voir Noël Carroll, *Theorizing the Moving Image*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 1-74.

15 Voir la remarque de Deleuze à propos du cinéma d'action d'après-guerre : « l'âme du cinéma ne passe plus par là. » *CI*, p. 278.

16 Sinnerbrink, *New Philosophies*, *op. cit.*, p. 115.

17 Bergson, *Matière et mémoire*, Paris, PUF, « Quadrige », 2007 (1896), p. 11-80.

18 Deleuze, *CI*, p. 103.

19 Voir Clémot, *La philosophie d'après le cinéma. Une lecture de La projection du monde de Stanley Cavell*, chap. V, Rennes, PUR, 2014, p. 91-111.

20 Voir Bordwell, *On the History of Film Style*, *op. cit.*, p. 117 ; ma traduction.

21 On connaît la contradiction relevée par Jacques Rancière : Deleuze prétend ne pas avoir fait une histoire du cinéma, mais accorde une importance radicale à l'événement historique de la Deuxième Guerre mondiale. Voir Rancière, « D'une image à l'autre ? Deleuze et les âges du cinéma », *La fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2001, p. 145-163.

22 *CI*, p. 88.

23 *CI*, p. 93.

24 C'est l'image empiriste d'Hitchcock.

25 C'est l'« espace quelconque » (*CI*, p. 154) de Bresson et, plus généralement, de l'« abstraction lyrique » qui est « un espace parfaitement singulier, qui a seulement perdu son homogénéité, c'est-à-dire les principes de ses rapports métriques ou la connexion de ses propres parties, si bien que les raccords peuvent se faire d'une infinité de façons. C'est un espace de conjonction virtuelle, saisi comme pur lieu du possible » (*CI*, p. 155) et qui permet l'exposition de la qualité puissance en quoi consiste l'une des deux figures de l'image-affection, celle de « l'icône », l'autre figure étant « la qualité-puissance exprimée par un visage ou un équivalent », soit le « *Qualisigne* » ou *Potisigne* (*CI*, p. 156).

26 Voir *C2*.

27 C'est une dimension de l'image-pulsion puisque « la loi ou le destin de la pulsion, c'est de s'emparer avec ruse, mais violemment, de tout ce qu'elle *peut* dans un milieu donné... » ; *CI*, p. 180-181.

28 C'est l'image-pulsion du naturalisme.

29 C'est de nouveau l'image-affection, par opposition au Réel qui est l'image-action.

30 Possible et Réel sont les catégories avancées par Deleuze pour définir les images de la « Priméité » et de la « Secondéité » chez Peirce, ce qui lui permet de ranger l'image-affection du côté de la priméité en tant qu'elle est « potentialité considérée pour elle-même, en tant qu'exprimée » (*CI*, p. 139) et l'image-action du côté de la secondéité en tant qu'elle est « réalisme, c'est[-à-dire] simplement ceci : des milieux et des comportements, des milieux qui actualisent et des comportements qui incarnent. » (*CI*, p. 197)

31 On pourrait ajouter : unité, pluralité, totalité, réalité, négation, limitation, inhérence et subsistance, causalité et dépendance, communauté, modalité, possibilité-impossibilité, existence-inexistence, nécessité-contingence dans une perspective kantienne. À propos de Godard, Deleuze dit que « la table de montage est conçue comme une table des catégories ». Voir *C2*, p. 241 et A. Sauvagnargues, « La table des catégories comme table de montage », *Gilles Deleuze et les images*, *op. cit.*, p. 117-128.

32 *C2*, p. 94.

33 *C2*, p. 97-98.

34 Voir Clémot, *Enseigner la philosophie avec le cinéma*, H. Clémot (dir.), Introduction, Maroëuil, Les Contemporains favoris, 2015, p. 23.

35 Voir Paola Marrati, *Gilles Deleuze. Cinéma et philosophie*, Paris, PUF, 2003, p. 96 à propos de ce passage de *C2*, p. 95.

36 Pour une critique analytique d'inspiration wittgensteinienne des présupposés bergsoniens de Deleuze, mais aussi de Jean Epstein, voir Malcolm Turvey, *Doubting Vision. Film and the Revelationist Tradition*, New York, Oxford University Press, 2008, en particulier p. 93-98.

37 De façon étonnante, un philosophe analytique du cinéma, Trevor Ponech, s'appuie sur un présupposé analogue, pour justifier son réalisme à propos du mouvement cinématographique. Voir Trevor Ponech, « External realism about cinematic motion », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 46, n° 4, octobre 2006, p. 349-368 et ma critique dans *Qu'est-ce que le cinématographe ? Nouvelles approches philosophiques d'une question séculaire*, thèse de doctorat sous la direction de Sandra Laugier, soutenue 1<sup>er</sup> décembre 2012 à l'université Paris I, p. 217-237.

38 Deleuze reconnaît lui-même la légitimité de cette question puisqu'il la formule en ces termes : « [C]omment parler d'images en soi qui ne sont pour personne et ne s'adressent à personne ? Comment parler d'un Apparaître, puisqu'il n'y a même pas d'œil ? » Voir Deleuze, *CI*, *op. cit.*, p. 88.

39 Dans *Doubting vision* (*op. cit.*, p. 95), Turvey précise cette critique en soutenant qu'il ne suffit pas qu'il y ait interaction pour qu'il y ait perception, en référence au § 281 des *Recherches philosophiques* de Wittgenstein : « ... ce n'est que d'un homme vivant ou de ce qui lui ressemble (de ce qui se comporte comme lui) qu'on peut dire qu'il éprouve des sensations, qu'il voit, est aveugle, entend, est muet, est conscient ou inconscient. » Voir Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, § 281, trad. fr. F. Dastur, M. Élie, J.-L. Gautero, D. Janicaud et E. Rigal, Paris, Gallimard, 2004, p. 146 et le commentaire de P.M.S. Hacker, *Appearance and Reality : A Philosophical Investigation into Perception and Perceptual Qualities*, Oxford, Blackwell, 1987, p. 19.

40 Montebello, *Deleuze, philosophie et cinéma*, *op. cit.*, p. 114.

41 Bergson, *L'énergie créatrice*, Paris, PUF, 1967, p. 136 ; cité par Montebello, *ibid.*, p. 115.

42 Deleuze, *C2*, p. 93 ; cité par Montebello, *id.*

43 *C2*, p. 110.

- 44 Voir John Hyman, « The Causal Theory of Perception », *The Philosophical Quarterly*, vol. 42, n° 168, juillet 1992, p. 277-296.
- 45 Wittgenstein, *Cahier bleu*, dans *Le cahier bleu et le cahier brun* (1933-1935), trad. fr. M. Goldberg et J. Sackur, Paris, Gallimard, 1996, p. 37 ; pour un commentaire, voir Clémot, « Wittgensteinienne (ostension) », *Philosophies de l'image*, éditions M-Éditer, p. 241-252.
- 46 Montebello, *Deleuze, philosophie et cinéma*, *op. cit.*, p. 114.
- 47 Bergson, *L'évolution créatrice*, Paris, PUF, 2007 (1907), p. 5.
- 48 Bergson *L'évolution créatrice*, *op. cit.*, p. 3.
- 49 Wittgenstein, *Cahier brun*, *op. cit.* ; sur l'approche du temps par Wittgenstein, voir J. Bouveresse, « Les "énigmes du temps" », *Essais III. Wittgenstein & les sortilèges du langage*, Marseille, Agone, p. 189-234 et Denis Perrin, *Le flux et l'instant. Wittgenstein aux prises avec le mythe du présent*, Paris, Vrin, 2007.
- 50 Wittgenstein, *Cahier brun*, *op. cit.*, p. 177-178 ; cité par J. Bouveresse, « Les "énigmes du temps" », *op. cit.*, p. 227.
- 51 Wittgenstein, *Les Cours de Cambridge 1932-1935*, trad. fr. E. Rigal, TER, p. 28 ; cité par J. Bouveresse, « Les "énigmes du temps" », *op. cit.*, p. 233.
- 52 Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, § 118, *op. cit.*, p. 85-86.
- 53 Descartes, *op. cit.*, AT, IX, 17-18.
- 54 Locke, *Essai sur l'entendement humain*, préface, trad. fr. Pierre Coste, Paris, Le livre de poche, 2009, p. 73.

---

### **Pour citer cet article**

#### Référence électronique

Hugo Clémot, « Le rêve deleuzien et le réveil analytique », *Mise au point* [En ligne], 8 | 2016, mis en ligne le 24 avril 2016, consulté le 30 avril 2016. URL : <http://map.revues.org/2063>

---

### **À propos de l'auteur**

#### **Hugo Clémot**

Agrégé de philosophie, chercheur associé au Centre de philosophie contemporaine de la Sorbonne (PhiCo, EA 3562) et chargé de cours à l'Université de Tours. Docteur en philosophie pour une thèse consacrée à Wittgenstein, Stanley Cavell et l'ontologie analytique du cinéma, il a publié trois ouvrages : *Les Jeux philosophiques de la trilogie Matrix* (Vrin, 2011), *La Philosophie d'après le cinéma* (PUR, 2014) et *Enseigner la philosophie avec le cinéma* (dir., Les Contemporains favoris, 2015). Son prochain livre aura pour titre *Cinéthique* (Vrin, « La vie morale », 2016).

---

### **Droits d'auteur**

© Tous droits réservés

---

### **Résumés**

L'usage quasi-exclusif des concepts de Gilles Deleuze en études cinématographiques donne parfois l'impression que la philosophie du cinéma s'est endormie il y a une trentaine d'années en rêvant d'« images-mouvement » et de « cristaux de temps ». En vue de réveiller les chercheurs de leur sommeil dogmatique, le texte voudrait faire connaître certaines des raisons qui rendent les philosophes analytiques du cinéma sceptiques à l'encontre de la démarche du grand philosophe français.

### **The Deleuzian Dream and the Analytic Awakening**

The excessive, even exclusive, reliance on Gilles Deleuze's concepts in French film studies sometimes leaves one with the impression that the philosophy of film has been stuck these last thirty years or so in a recurring dream full of "movement-images" and "crystals of time". In

order to snap out of this dogmatic slumber, this text intends to explain some of the reasons why analytical philosophers of film are skeptical about the great French philosopher's approach.

***Entrées d'index***

***Mots-clés*** : Gilles Deleuze, Ludwig Wittgenstein, philosophie analytique, théories du cinéma

***Keywords*** : Gilles Deleuze, Ludwig Wittgenstein, analytical philosophy