



**HAL**  
open science

# Le temps et la croyance dans la philosophie de Gilles Deleuze

Kosaku Tozawa

► **To cite this version:**

Kosaku Tozawa. Le temps et la croyance dans la philosophie de Gilles Deleuze. Philosophie. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2021. Français. NNT : 2021TOU20063 . tel-03617217

**HAL Id: tel-03617217**

**<https://theses.hal.science/tel-03617217>**

Submitted on 23 Mar 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.



# THÈSE

En vue de l'obtention du

## DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par l'Université Toulouse 2 – Jean Jaurès

---

Présentée et soutenue par

**Kosaku TOZAWA**

Le 15 octobre 2021

### **Le temps et la croyance dans la philosophie de Gilles Deleuze**

---

École doctorale : **ALLPHA -Arts, Lettres, Langues, Philosophie,  
Communication**

Spécialité : **Philosophie**

Unité de recherche : **ERRAPHIS - Équipe de Recherches sur les Rationalités  
Philosophiques et les Savoir**

Thèse dirigée par

**Pierre Montebello  
Aline Wiame**

Jury

**M. David Lapoujade**, Rapporteur

**M. Didier Debaise**, Rapporteur

**Mme Aline Wiame**, Codirectrice de thèse, Examinatrice

**M. Pierre Montebello**, Directeur de thèse



**Université Toulouse 2-Jean Jaurès**  
**Laboratoire ERRAPHIS**

**THÈSE**

Pour obtenir le grade de  
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ  
PHILOSOPHIE

**Le temps et la croyance dans la  
philosophie de Gilles Deleuze**

**TOZAWA Kosaku**

Présentée et soutenue publiquement  
Le 15 octobre 2021

Directeur de Recherche  
**MONTEBELLO Pierre**, Professeur

JURY

**M. David LAPOUJADE**, Professeur (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne)  
**M. Didier DEBAISE**, Chercheur Permanent FNRS, Professeur (Université libre de Bruxelles)  
**Mme Aline WIAME**, Maître de conférences (Université de Toulouse 2)  
**M. Pierre MONTEBELLO**, Professeur (Université de Toulouse 2)

*À mon petit fils.*

---

## Remerciements

---

J'exprime ici ma gratitude à tous ceux qui, de façons diverses, m'ont aidé à accomplir ce travail : à mon directeur de thèse, Monsieur Pierre Montebello, pour les remarques et conseils qu'il m'a prodigués et surtout son acceptation de ma recherche en France ; à mon professeur au Japon, Monsieur Yoshimichi Saito, qui m'a encouragé par son commentaire sur mon travail et qui m'a stimulé par ses propres travaux ; à Madame Aline Wiame, Monsieur David Lapoujade et Monsieur Didier Debaise qui ont accepté d'être au jury de cette thèse ; à Monsieur Joël Valent, pour son support en français et son amitié très précieuse pendant si longtemps ; à Madame Pauline Grosso pour son support à l'occasion de la rédaction de cette thèse et le temps amical que nous avons partagé pendant mes deux années à Toulouse.

Je tiens à remercier en particulier ma famille, surtout Yoko qui m'a toujours aidé et soutenu.

## LISTE DES ABRÉVIATIONS

- Œuvres de Gilles Deleuze

*DR* *Différence et répétition*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1968.

*C1* *Cinéma 1 L'image-mouvement*, Éditions de Minuit, 1983.

*C2* *Cinéma 2 L'image-temps*, Éditions de Minuit, 1985.

- Œuvre de Charles Péguy

*Clio* *Clio Dialogue de l'histoire et de l'âme païenne*, in *Œuvres en prose complètes III*, Éditions Gallimard, 1992.

## Sommaire

<b>INTRODUCTION .....</b>	<b>11</b>
<b>LA PREMIÈRE PARTIE : LA NOTION DE « CROYANCE » DANS DIFFÉRENCE ET RÉPÉTITION.....</b>	<b>19</b>
<b>1. LES PROBLÈMES DU TEMPS ET DE LA SUBJECTIVITÉ DANS DIFFÉRENCE ET RÉPÉTITION.....</b>	<b>25</b>
<b>1.1. LA PENSÉE ET LA « CROYANCE » .....</b>	<b>27</b>
1.1.1. La pensée et la détermination.....	28
1.1.2. Le modèle du calcul différentiel et la notion de « croyance » .....	40
1.1.3. Le cas de Péguy .....	56
<b>1.2. LA THÉORIE DU TEMPS ET LA NOTION DE « CROYANCE ».....</b>	<b>66</b>
1.2.1. Le « futur », comme le répété .....	68
1.2.2. L'« avenir » et la « croyance ».....	82
1.2.3. L'« éthique des quantités intensives » et les trois synthèses du temps.....	95
<i>Résumé du premier chapitre.....</i>	<i>109</i>
<b>2. LE PROBLÈME DE LA LIBERTÉ, LA « FOI » ET LA « CROYANCE » .....</b>	<b>113</b>
<b>2.1. LA THÉORIE PÉGUIENNE DU TEMPS DANS <i>CLIO DIALOGUE DE L'HISTOIRE ET DE L'ÂME PAÏENNE</i>.....</b>	<b>119</b>
2.1.1. La répétition et la généralité, le motif de « Nymphéa » de Monet .....	122
2.1.2. Le temps du « vieillissement ».....	125
2.1.3. La « communion des saints », l'événement et la césure .	131
<b>2.2. LA LIBERTÉ ET L'ÉTHIQUE .....</b>	<b>139</b>
2.2.1. Le « une fois pour toutes » et le « toutes les fois ».....	142
2.2.2. La répétition qui sauve contre celle qui enchaîne.....	154
<i>À la fin de la première partie, vers la deuxième partie .....</i>	<i>162</i>
<b>LA DEUXIÈME PARTIE : LA NOTION DE « CROYANCE » DANS CINÉMA .....</b>	<b>165</b>



<b>3. LE CINÉMA ET LA PHILOSOPHIE .....</b>	<b>171</b>
<b>3.1. LE STATUT DE L'« IMAGE » DANS CINÉMA .....</b>	<b>174</b>
<b>3.2. LE MONDE ET LE « TOUT » .....</b>	<b>178</b>
<b>3.3. LA PENSÉE CINÉMATOGRAPHIQUE = LE MONTAGE ET LA « CROYANCE » .....</b>	<b>181</b>
À la fin du troisième chapitre .....	184
<b>4. LE PROBLÈME DU TEMPS DANS CINÉMA .....</b>	<b>189</b>
<b>4.1. LA THÉORIE DU TEMPS DANS CINÉMA .....</b>	<b>192</b>
4.1.1. Le présent variable dans l'image-mouvement.....	194
4.1.2. Une autre forme du temps dans l'image-temps.....	207
4.1.3. La forme de « série », la corporéité du temps, le cinéma « moderne ».....	214
<b>4.2. LA PENSÉE CINÉMATOGRAPHIQUE ET LA « CROYANCE ».....</b>	<b>228</b>
4.2.1. Les deux sens de « croyance » entre les deux régimes d'images .....	229
4.2.2. Le moment d' « affection » et le rapport différentiel .....	236
4.2.3. La « croyance » et l'incroyance.....	250
<i>Résumé du quatrième chapitre .....</i>	<i>265</i>
<b>5. LE PROBLÈME DE LA SUBJECTIVITÉ DANS CINÉMA.....</b>	<b>269</b>
<b>5.1. LA SUBJECTIVITÉ DANS LES DEUX RÉGIMES.....</b>	<b>274</b>
5.1.1. La subjectivité et nos conditions préalables .....	275
5.1.2. La « subjectivité automatique » dans le régime de l'image-mouvement.....	278
5.1.3. La subjectivité dans le régime de l'image-temps, le problème de l'œil de la caméra .....	284
<b>5.2. « NOTRE » « CROYANCE » AU « MONDE » .....</b>	<b>297</b>
5.2.1. « Notre » croyance et « notre » incoyance.....	298
5.2.2. Le « je » est toujours un autre, le « je » qui sent « intolérable » .....	311
5.2.3. « Le peuple qui manque est un devenir », le cinéma tout entier politique. ....	325
<i>Résumé du cinquième chapitre .....</i>	<i>337</i>
<b>6. LE PROBLÈME DE LA LIBERTÉ DANS CINÉMA .....</b>	<b>341</b>
<b>6.1. LA « FOI » DU « PENSEUR PRIVÉ » DANS LE CINÉMA ..</b>	<b>345</b>

---

6.1.1. Le moment de choix dans le cinéma classique .....	346
6.1.2. La « foi », le moment de « choisir le choix » .....	353
6.1.3. La « foi » et la « croyance » .....	360
<b>6.2. DE LA LIBERTÉ À L'ÉTHIQUE.....</b>	<b>367</b>
6.2.1. La liberté et la « croyance » .....	368
6.2.2. Le « dedans » absolu et le « dehors » absolu.....	372
6.2.3. La « foi » et l'éthique .....	385
<i>Résumé du sixième chapitre.....</i>	<i>395</i>
<b>7. CONCLUSION.....</b>	<b>396</b>
<b>8. BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>409</b>
8.1. SOURCES PRIMAIRES, ŒUVRES DE DELEUZE .....	411
8.2. ŒUVRES DES AUTRES AUTEURS .....	411
8.3. OUVRAGES CITES OU CONSULTES .....	412
8.4. BULLETINS DE RECHERCHES.....	413



# **INTRODUCTION**



Cette étude se propose d'examiner la notion de « croyance » dans la philosophie de Gilles Deleuze et de mettre en lumière des problèmes fondamentaux autour de cette notion. Nous avons choisi les deux grandes œuvres afin d'élucider la notion de « croyance » : *Différence et Répétition* et les deux tomes de *Cinéma*. En lisant attentivement ces deux ouvrages, nous essayerons de préciser le sens ou la position de la « croyance » dans la philosophie deleuzienne. Notre tentative est tout à fait modeste. Cependant, notre recherche, nous le pensons, peut ajouter une nouvelle page aux recherches précédentes impressionnantes qui ont révélé la fertilité de la philosophie deleuzienne.

La notion de « croyance » dans la philosophie deleuzienne a fait l'objet de recherches depuis les années 1990. Alain Badiou a examiné, dans son œuvre consacrée à Deleuze, cette notion du point de vue critique afin de souligner la tendance du retour à l'« un-tout » ou au « même » qu'il trouve au fond de la philosophie deleuzienne<sup>1</sup>. Un exemple d'interprétation favorable se trouve dans une recherche de François Zourabichvili<sup>2</sup>. Bien que son analyse ne fût pas suffisamment détaillée, il a ici mentionné la « croyance à l'avenir » (*Différence et Répétition*) et la « croyance en ce monde » (*Cinéma 2*). De plus, dans les études anglophones, un bulletin de recherches sur le problème de la religion dans la philosophie deleuzienne a été publiée, et l'intérêt pour la « foi » et la « croyance » est croissant<sup>3</sup>. Le livre d'Andrew Culp est une recherche unique publiée ces dernières années, dans lequel, tout en réfléchissant à l'état de la recherche sur la philosophie deleuzienne dans le monde anglophone, y compris la sienne, Culp s'est référé de manière critique à l'expression « croyance en ce monde » dans *Cinéma 2* et a proposé une nouvelle formulation de « haine de ce monde »<sup>4</sup>. À propos des recherches sur *Cinéma*, puisque la notion de « croyance » est l'un des sujets principaux dans cette œuvre, presque toutes les études l'ont mentionné.

---

<sup>1</sup> Voir, *Deleuze, Clameur de l'être*, Pluriel, 2013[1997], p. 102. Alberto Gualand a critiqué aussi la notion de « croyance » en considérant la philosophie deleuzienne comme « une grande théodicée athée, comme une mystique optimiste de l'immanence » (*Deleuze, Société d'édition les belles lettres*, 1998, p. 137).

<sup>2</sup> Voir, *La philosophie de Deleuze*, P.U.F., 2005[1994], p. 69.

<sup>3</sup> Voir, *Deleuze and religion*, Mary Bryden(ed.), Routledge, 2001. La situation sociale actuelle, où le sentiment religieux est l'une des toiles de fond, est probablement une des origines de l'intérêt croissant pour cette notion. À ce propos, Voir, Daniel Coluccio Barber, *Deleuze and the Naming of God: Post- Secularism and the Future of Immanence*, Edinburgh University Press, 2015.

<sup>4</sup> Voir la section, « Hatred for this World » (*Dark Deleuze*, University of Minnesota Press, 2016, p. 8 et les suivantes).

Nous voudrions rendre le respect nécessaire à ces études précédentes, mais aussi penser à la signification de la « croyance » dans la philosophie deleuzienne à notre propre manière. Nous pensons que l'avantage de notre recherche est sa méthode analytique. Nous n'avons pas l'intention de citer arbitrairement certains passages en profitant de ces extraits pour défendre notre propre idée, ni d'oser des interprétations farfelues pour faire valoir notre propre point de vue. Au contraire, nous voudrions aborder les questions : pourquoi Deleuze a eu besoin de cette notion, comment il l'a élaboré, et quels problèmes nous pourrions rencontrer autour de cette notion. Notre recherche s'articulera autour de trois aspects de la « croyance » : le temps, la subjectivité et la liberté. Et, à travers ces considérations, nous arriverons à une éthique particulière. À propos du temps, c'est une clef pour préciser la nature de la « croyance » dans la philosophie deleuzienne. C'est parce que Deleuze a forgé cette notion à travers sa propre théorie du temps. En examinant les arguments de Deleuze sur le temps, nous voudrions répondre à la question : qu'est-ce que la « croyance » deleuzienne ? Ensuite, à propos de la subjectivité, nous voudrions aborder la question : qui porte cette « croyance » ? À première vue, cette question peut sembler étrange. Cependant, à la lumière de la nature de la « croyance » deleuzienne, nous verrons que c'est cette question qui nous conduit au cœur de la pensée de Deleuze autour de la notion de « croyance ». À propos de la liberté, nous rencontrons une liberté qui n'est pas la nôtre. C'est dire qu'il ne s'agit pas d'un libre arbitre ou d'une liberté de choix arbitraire pour Deleuze. C'est au-delà ou en deçà de notre existence qu'il trouve place pour parler de liberté. Mais en même temps, il parle de la possibilité de jouir de cette liberté. Et, ce qui nous donne cette possibilité est la « croyance » au sens deleuzien. À la fin, à travers ces considérations, nous rencontrerons une éthique étrange. C'est une éthique qui se présente seulement dans la « croyance ». Lorsque nous arrivons à ce stade, nous comprendrons l'importance et la fécondité de la notion de « croyance » dans la philosophie deleuzienne.

Notre recherche se compose de deux parties : La première partie sera consacrée aux analyses de *Différence et Répétition*. Dans cette œuvre, la notion de « croyance » est encore à l'état larvaire. En effet, Deleuze ne mentionne cette notion de manière suggestive qu'à quelques endroits. Mais, si nous examinons attentivement ses arguments dans cette œuvre, nous verrons que la notion de « croyance » se situe tout au fond de la pensée deleuzienne dans *Différence et Répétition*. De plus, nous pouvons y trouver déjà tous les aspects de la « croyance » : le temps, la subjectivité et la liberté. L'originalité de notre tentative dans la première partie est en premier lieu de mettre en lumière la notion de « croyance » à travers une lecture globale de *Différence et Répétition*. De plus, la seconde originalité de notre recherche réside dans le fait que nous essayons d'aller au cœur

de la philosophie deleuzienne en la confrontant à la pensée de Charles Péguy. Nous voudrions choisir la pensée de Péguy comme fil conducteur pour faire avancer nos recherches. Certes, l'importance de Péguy a déjà été soulignée dans des études précédentes<sup>5</sup>. Mais, nous pouvons clarifier, en examinant les textes de Péguy, à quel point Deleuze a compris la philosophie péguienne et ce qui est en jeu lorsqu'il critique Péguy. En analysant l'attitude ambivalente de Deleuze envers Péguy, nous voudrions préciser la nature de la notion de « foi » au sens deleuzien.

La deuxième partie de notre recherche sera consacrée aux analyses de *Cinéma*. *Cinéma* est un ouvrage de Deleuze qui traite de la « croyance » comme l'un des sujets principaux. Il y a déjà plusieurs tentatives d'étude globale de cette œuvre, et certaines études ont mis l'accent sur la continuité entre *Cinéma* et *Différence et Répétition*<sup>6</sup>. Tout en apprenant beaucoup de ces études précédentes, notre recherche voudrait élucider la continuité et le développement de *Différence et Répétition* à *Cinéma* de notre propre perspective. L'originalité de notre étude dans la deuxième partie réside dans le fait que nous essayons de lire les deux tomes de *Cinéma* en nous concentrant sur la « croyance ». Nous pensons que la notion de « croyance » concerne non seulement *Cinéma 2 l'image-temps* mais aussi *Cinéma 1 l'image-mouvement*. Dans le monisme d'images que Deleuze élabore dans cet ouvrage, la « croyance » est le nœud de ces deux régimes d'images en tant que deux faces de notre réalité.

Ainsi, plutôt que de mêler immédiatement *Différence et Répétition* et *Cinéma*, nous examinerons d'abord la notion de « croyance » selon la logique inhérente à chaque œuvre. C'est parce que les deux œuvres ont leur propre composition du texte et l'ensemble des concepts utilisés leur sont tout autant propres. Mais, à travers nos considérations, nous verrons la continuité essentielle entre ces deux œuvres à propos des trois aspects autour de la « croyance ». Nous arriverons à

---

<sup>5</sup> Par exemple, Paul Patton a mentionné Péguy dans le chapitre 4, "History, Becoming and Event" de son œuvre, *Deleuzian concepts philosophy, colonization, politics* (Stanford University Press, 2010, p. 94-96). Et, Tatuya Higaki a souligné l'importance de Péguy dans la théorie du temps de *Différence et Répétition* (Voir, *L'instant et l'éternité, la philosophie du temps de Gilles Deleuze*, l'édition japonaise, Iwanami-shotên, 2010, p. 98-102). De plus, pour une étude comparative plus détaillée des deux penseurs, voir, James Williams "Ageing, Perpetual Perishing and the Event as Pure Novelty: Péguy, Whitehead and Deleuze on Time and History", *Deleuze and history*, Edinburgh University Press, 2009, p.142-160.

<sup>6</sup> Pierre Montebello a examiné, d'une manière très claire, le texte entier de deux tomes de *Cinéma* (*Deleuze, philosophie et cinéma*, Vrin, septembre 2008). Dork Zabunyan a montré la continuité et le développement de *Différence et Répétition* à *Cinéma* dans la perspective de l'empirisme transcendantal (*Gilles Deleuze, Voir, parler, penser au risque du cinéma*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006). Et, en examinant le matériel de conférences de Deleuze sur le cinéma, Jean-Michel Pamart a retracé le processus de création de *Cinéma* (*Deleuze et le cinéma, L'armature philosophique des livres sur le cinéma*, Éditions Kimé, 2012).



l'éthique deleuzienne commune aux deux œuvres en examinant les trois questions du temps, de la subjectivité et de la liberté. C'est une éthique qui est fondamentalement impliquée dans la « croyance » au sens deleuzien. De plus, c'est dans cette éthique que nous verrons le développement de la pensée de Deleuze depuis *Différence et Répétition* ainsi que la continuité dans les deux œuvres.

À la fin de cette introduction, nous voudrions penser à la question sur la relation de la « croyance » deleuzienne avec notre propre vie. C'est dire que nous voudrions penser à la question de savoir pourquoi nous devons examiner la notion de « croyance » dans la philosophie deleuzienne. Certes, nous avons besoin de tous les types de « croyance » dans notre vie quotidienne. La « croyance » dans les autres, la « croyance » dans la société, ou la « croyance » en nous-mêmes. Notre « croyance » dans tout ce qui nous entoure est la trame de notre vie même. Mais au fond, n'y a-t-il pas une « croyance » fondamentale pour notre vie ou notre existence ? Tout au début de son œuvre, *Histoire des croyances et des idées religieuses*, Mircea Eliade dit ainsi :

Pour l'historien des religions, toute manifestation du sacré est conséquence ; tout rite, tout mythe, toute croyance ou figure divine reflète l'expérience du sacré, et par conséquent implique les notions d'être, de *signification* et de *vérité*. Comme je le remarquais à une autre occasion, « il est difficile d'imaginer comment l'esprit humain pourrait fonctionner sans la conviction qu'il y a quelque chose d'irréductiblement *réel* dans le monde ; et il est impossible d'imaginer comment la conscience pourrait apparaître sans conférer une *signification* aux impulsions et aux expériences de l'homme. La conscience d'un monde réel et significatif est intimement liée à la découverte du sacré. Par l'expérience du sacré, l'esprit humain a saisi la différence entre ce qui se révèle comme étant réel puissant, riche et significatif, et ce qui est dépourvu de ces qualités, c'est-à-dire le flux chaotique et dangereux des choses, leurs apparitions et disparitions fortuites et vides de sens » (La Nostalgie des Origines, 1969, p. 7 sq.). En somme, le « sacré » est un élément dans la structure de la conscience, et non un stade dans l'histoire de cette conscience. Aux niveaux les plus archaïques de

culture, *vivre en tant qu'être humain* est en soi un *acte religieux* (...)<sup>7</sup>.

La « croyance » au sens deleuzien ne se limite pas aux « croyances » religieuses, et nous n'espérons pas du tout que notre recherche rétablirait le rôle de la religion dans le monde moderne. Mais en même temps, nous n'essayerons pas de diminuer la résonance religieuse pour défendre la notion deleuzienne de « croyance ». Il est vrai que la religion a donné naissance à notre riche histoire et à notre culture fertile, et il est indéniable qu'à certains égards, même ceux d'entre nous qui vivent à l'ère moderne ont des moments où ils ont besoin de rituels religieux. Cependant, ce qui est important dans cette citation, c'est qu'Eliade pense que l'éveil à ce qu'il appelle le « sacré » revient à produire notre existence. Il dit qu'il y a quelque chose de sous-jacent à nos vies qui dépasse notre compréhension, et que s'éveiller au « sacré » est l'essence de tous les phénomènes religieux actualisés.

Comme nous le verrons ci-dessous, c'est en ce sens que Deleuze utilise la notion de « croyance ». La « croyance » au sens deleuzien indique l'attitude de la pensée envers l'« impensable » dans la pensée, et la « foi » au sens deleuzien, le moment où la pensée s'éveille à cet « impensable » dans la pensée. C'est pourquoi les notions deleuziennes de « croyance » et « foi » ne sont pas très éloignées de ce que nous entendons normalement par ces mots. Autrement dit, ces notions que Deleuze propose dans sa philosophie contiennent notre « croyance » ou notre « foi » au sens quotidien. Cependant, nous devons poser, avec Deleuze, la question de savoir à quoi reconnaît-on la « croyance ». En d'autres termes, nous devons réfléchir à ce que la « croyance » qui se trouve toute au fond de notre vie vise réellement. C'est à ce stade que Deleuze ira au-delà de tout discours religieux. Il ne se contente pas de réduire l'« impensable » dans la pensée au « sacré », en s'appuyant sur l'imagination et la mémoire. Nous trouvons ici l'aventure de la pensée pure autour de la « croyance ». Tout au long de notre recherche, nous voudrions participer à cette aventure de la pensée pure en suivant la pensée de Gilles Deleuze. Et, à la fin de cette aventure, nous pouvons arriver à « notre » « croyance » au « monde », dans lequel Dieu n'existe plus. Puisse notre modeste tentative enrichir la vie des lecteurs qui reçoivent cette étude de quelque manière que ce soit.

---

<sup>7</sup> Mircea Eliade, *Histoire des croyances et des idées religieuses*, tome 1, Payot, 1986, p.7.



**LA PREMIÈRE PARTIE  
: LA NOTION DE  
« CROYANCE » DANS  
*DIFFÉRENCE ET RÉPÉTITION***



La première partie de notre recherche a pour objet d'examiner la notion de « croyance » dans *Différence et Répétition*, qui est considéré comme le premier ouvrage dans lequel Deleuze développe sa propre philosophie sur la base de ses recherches jusqu'à propos de philosophes et d'écrivains, comme Hume, Bergson, Nietzsche, Kant, Sacher-Masoch ou encore Proust. Dans cet ouvrage, la notion de « croyance » est encore à l'état larvaire. Deleuze n'explique pas suffisamment cette notion, et les parties où il la mentionne sont limitées. Néanmoins, nous, lecteurs, ne pouvons la négliger, car Deleuze utilise le mot « croyance » au cœur de ses arguments. Les phrases décisives sont les suivantes : « l'éternel retour n'est pas une foi, mais la vérité de la foi »<sup>8</sup>, et « il [l'éternel retour] est dit à la lettre croyance de l'avenir, croyance en l'avenir »<sup>9</sup>. Ces phrases se situent dans le chapitre 2 de *Différence et Répétition*, intitulé « La répétition pour elle-même ». Ici, Deleuze développe sa propre théorie du temps en élaborant trois synthèses du temps à propos du présent, du passé et de l'avenir. La plupart des chercheurs considèrent ce chapitre comme l'une des clés pour lire *Différence et Répétition*. De plus, la troisième synthèse du temps qui traite de l'éternel retour et de l'avenir est située au cœur de ses arguments à propos du temps.

L'objectif de notre recherche dans la première partie sera donc de clarifier pourquoi Deleuze utilise la notion de « croyance » au cœur de sa théorie du temps, et d'examiner les trois synthèses du temps du point de vue de cette notion. Mais en même temps, nos arguments ne se limitent pas à la théorie du temps, car l'objectif de Deleuze dans *Différence et Répétition* n'est pas de construire sa propre théorie du temps. Il y élabore plutôt sa métaphysique de puissances, et la théorie du temps sert à la construction de cette métaphysique. De ce point de vue, même si Deleuze n'utilise la notion de « croyance » que dans le contexte de la théorie du temps, nous aborderons les arguments qu'il développe dans les chapitres 4 et 5 où il développe sa propre métaphysique de puissances et des arguments sur l'« individu ». L'ensemble de cette première partie de notre recherche essaiera d'extraire de *Différence et Répétition* des éléments fondamentaux autour de la notion de « croyance », éléments qui seront bien développés dans *Cinéma* 15 ans plus tard.

La première partie de notre recherche se compose de deux chapitres : Le premier chapitre commence à partir des arguments de Deleuze autour de la pensée même, car Deleuze utilise la notion de « croyance » en relation avec la pensée. Deleuze trouve la passivité de la pensée en analysant, à sa manière propre, la critique de Kant sur le Cogito cartésien. Certes, cette interprétation de Deleuze,

---

<sup>8</sup> DR, p. 127.

<sup>9</sup> DR, p. 122.

qui s'appuie sur une seule note de *Critique de la raison pure*, peut sembler choquante pour les lecteurs, mais cette interprétation est importante afin de préciser dans quel contexte Deleuze introduit la notion de « croyance » à ses arguments. En étant fidèle, dans un certain sens, à Descartes et Kant, il trouve la passivité fondamentale au fond de la pensée. C'est ce que Deleuze appelle le « Je fêlé ». Il trouve une forme du temps qui destine la pensée à penser, c'est-à-dire une fissure qui perce le Cogito lui-même. Ici, notre existence se trouve passive dans cette nature de la pensée. Ensuite, nous aborderons les arguments de Deleuze dans le chapitre 4 de *Différence et Répétition*. Ici, Deleuze élabore sa propre métaphysique de puissances dans le contexte de la théorie de l'Idée. À travers cette métaphysique de puissances, Deleuze y trouve le chemin d'« ironie » dont la pensée se charge. En recherchant le principe ou le fondement, la pensée atteint toujours un « sans-fond », l'« effondement », c'est-à-dire une fissure qui perce le Cogito. C'est l'« impensable » dans la pensée, lequel se trouve au fond de la pensée même. Ainsi, en examinant la métaphysique de puissances que Deleuze élabore, nous trouverons l'attitude particulière de la pensée envers son « dehors ». Nous pensons que c'est cette attitude de la pensée que Deleuze appelle la « croyance ».

Ensuite, après avoir esquissé la relation de la pensée avec la « croyance », nous aborderons la théorie du temps afin de préciser la temporalité que Deleuze appelle l'« avenir » en contraste avec le « futur ». Ce que Deleuze trouve à travers sa théorie du temps est l'« avenir », lequel ne peut être saisi que par la pensée, et non par l'imagination ni par la mémoire. Mais en même temps, cette temporalité est aussi l'« impensable » dans la pensée. C'est le moment de genèse ou d'ouverture dans la théorie du temps. La pensée affronte à chaque fois l'« avenir » en passant par tous les stades du temps. À la limite de sa capacité, la pensée fait face à son « dehors ». C'est dire qu'elle se trouve elle-même dans un « sans-fond ». Ce qui correspond donc au chemin d'« ironie ». Au bout de la recherche du principe ou du fondement, la pensée atteint l'« universel effondement ». À ce stade, la relation que la pensée entretient avec son « dehors » est ce que Deleuze appelle la « croyance ». C'est, en un sens, l'impasse de la philosophie. Mais en même temps, Deleuze parle d'une autre possibilité de la pensée qui se présente seulement dans sa « croyance » à l'« avenir ». C'est une possibilité d'affirmation « humoristique » ou « parodique ». Comme Deleuze insiste sur des « synthèses passives », notre vie ou notre monde se construisent toujours passivement. La pensée trouve en premier lieu une fêlure ou une fissure qui fait naître la pensée même. Néanmoins, c'est dans cette passivité fondamentale qu'il y a la possibilité d'affirmer ou de recevoir tout. C'est l'affirmation dans la « croyance » à l'« avenir ». Mais, quelle est exactement la nature de cette affirmation ? Qui se charge de cette affirmation ? Pourquoi cette affirmation doit-elle être appelée l'« humour »

ou la « parodie » ? À la fin du premier chapitre de notre recherche, nous aborderons ainsi la question de l'« individu » que Deleuze examine dans le chapitre 5 de *Différence et Répétition*, où Deleuze parle de l'« éthique » qui correspond à cette affirmation « humoristique ».

Dans le deuxième chapitre de notre recherche, nous aborderons la notion de « liberté » dans *Différence et Répétition*. En ce qui concerne la notion de « croyance », la liberté est très importante. Car, la « croyance » indique l'attitude de la pensée envers son « dehors », c'est-à-dire envers ce qui la dépasse, bien que nous devions être attentifs sur la nature de ce « dehors ». Pour Deleuze qui parle de la « croyance », le libre arbitre ou le choix arbitraire sont des illusions. Toutefois, Deleuze parle, en fait, de la liberté dans *Différence et Répétition*. La phrase suivante est décisive : « la [la répétition] poser comme objet suprême de la volonté et de la liberté »<sup>10</sup>. Cette phrase se situe dans le contexte du « penseur privé », qui désigne des penseurs « existentialistes », comme Kierkegaard, Charles Péguy ou Nietzsche. L'attitude de Deleuze envers ces penseurs appelés « privés » est ambiguë. D'une part, Deleuze exprime une profonde sympathie pour eux, et ils constituent l'un des axes principaux de référence dans *Différence et Répétition*. Mais, d'autre part, il critique Kierkegaard et Péguy en les distinguant de Nietzsche à propos de la notion de « foi » qu'ils ont abordée chacun à leur manière. Qu'est-ce que Deleuze a accepté et qu'est-ce qu'il a nié dans leur notion de « foi » ? Qu'est-ce que Nietzsche possède que les deux autres n'ont pas ? Nous pensons que les arguments de Deleuze à propos du penseur privé sont une clef afin de préciser la notion de « liberté » dont il parle dans *Différence et Répétition*.

Nous voudrions, comme fil conducteur de notre recherche, nous référer à l'un de ces penseurs privés, Charles Péguy. Les références de Deleuze à Péguy sont toujours fragmentaires. Cependant, si nous examinons attentivement les arguments de Deleuze à propos de Péguy, tout en nous référant aux textes originaux de ce dernier, il apparaît clairement que Deleuze comprend profondément la pensée de Péguy, même s'il s'en sépare. Ce que Deleuze trouve au-delà de la pensée de Péguy, surtout de la notion de « foi » péguienne, c'est probablement la « liberté » dont il parle dans sa propre philosophie. La liberté que Deleuze s'efforce de montrer n'est pas du tout « notre » liberté, mais en même temps Dieu ne peut pas se charger de cette liberté. C'est la liberté dont se charge l'« avenir » même. Lorsque le monde s'ouvre dans l'auto-développement des forces, on trouve dans cette ouverture ou genèse la liberté. Ici, nous trouvons l'affirmation « humoristique » qui se présente dans la « croyance » en l'« avenir ». C'est dans la « croyance » en l'« avenir » que la pensée jouit de la liberté dont l'«

---

<sup>10</sup> DR, p. 13.



avenir » même se charger. Ce n'est pas le libre arbitre, mais plutôt la liberté que nous affrontons probablement au fond de notre vie ou de notre monde.

Dans ces deux chapitres de notre recherche, nous voulons exposer les éléments autour de la notion de « croyance » dans la philosophie deleuzienne, comme la question du temps, celle de la subjectivité et celle de la liberté. En montrant que si ces questions sont pleinement développées dans *Cinéma*, elles sont déjà bien présentes dans *Différence et Répétition*, publié quinze ans plus tôt

1.  
**LES PROBLÈMES DU TEMPS  
ET DE LA SUBJECTIVITÉ  
DANS *DIFFÉRENCE ET  
RÉPÉTITION***



## 1.1. LA PENSÉE ET LA « CROYANCE »

Avant d'entrer dans nos considérations à propos des trois synthèses du temps, nous voudrions préciser le contexte dans lequel la notion de « croyance » est introduite. La « croyance » concerne toujours la pensée. Il nous semble que cette notion indique l'attitude de la pensée vers ce qui est impensable. Ce n'est pas la même chose que ce que nous comprenons ordinairement par ce mot « croyance », quand nous « croyons » à quelque chose. La « croyance » dans *Différence et Répétition* n'indique pas la confiance aveugle en un transcendant grâce auquel nous pourrions comprendre notre existence ou notre monde. La « croyance » ne signifie pas la relation de la pensée avec ce qui englobe la pensée et qui lui permet de comprendre tout. Au contraire, la « croyance » dans *Différence et Répétition* indique la relation de la pensée avec ce qui n'est pas l'objet de la pensée. La pensée ne peut pas préciser l'objet de la « croyance » comme quelque chose. Il y a quelque chose d'impensable au fond de la pensée. Lorsque la pensée touche ce qu'elle ne peut jamais comprendre dans sa capacité, cette relation particulière est appelée la « croyance » par Deleuze. Dans cette section, nous examinerons cette relation étrange de la pensée avec l'impensable au sens propre. Nous essayerons d'esquisser les arguments de Deleuze en ce qui concerne la notion de « croyance ».

Cette section se compose de trois parties :

1-1-1. Nous examinerons d'abord les arguments de Deleuze à propos de la pensée dans *Différence et Répétition*, en nous référant à ses arguments à propos de la critique de Kant sur le Cogito cartésien. Deleuze précise la nature de la pensée en tant que détermination, en examinant, à sa manière propre, le paradoxe du sens interne que Kant a montré dans *Critique de la raison pure*. À travers ces arguments, Deleuze montre une fissure ou fêlure, le moment du temps, au fond du Cogito même. C'est ce que Deleuze appelle le « Je fêlé ». Lorsque la pensée trouve cette fissure au fond de la pensée même, elle fait face à son « dehors », c'est-à-dire à l'impensable dans la pensée. Lorsque la pensée affronte son « sans-fond » ou l'« *effondement* universel », l'attitude de la pensée envers son « dehors » peut être appelée la « croyance ».

1-1-2. Nous examinerons ensuite la notion de « différentiation » de la pensée. Dans le chapitre 4 de *Différence et Répétition*, Deleuze développe sa propre théorie de l'Idée. Pour lui, l'Idée n'est pas le moule qui est imposé aux matières primordiales, mais le système des rapports différentiels. C'est dire que sa théorie de l'Idée est, pour ainsi dire, une métaphysique de puissance. Nous utilisons le mot « métaphysique », car cette théorie ne s'intéresse qu'à la relation elle-même

entre des forces qui constituent notre réalité. La force se présente toujours dans la relation avec les autres et des forces se développent progressivement par elles-mêmes selon la nature de leur pluralité. Selon Deleuze, la notion nietzschéenne de « volonté de puissance » indique la relation elle-même entre des forces, c'est-à-dire le rapport différentiel. Et l'« éternel retour » correspond à la potentialisation ou la puissance des différentielles qui est inhérente à la différentiation même. Des rapports différentiels se développent sous leurs propres rapports de puissance. La pensée pure assiste à cet auto-développement et elle trouve toujours le rapport différentiel au fond de notre réalité. La pensée ne peut pas aller plus loin. Elle ne sait pas répondre à la question de savoir quand et où la volonté de puissance émerge. Car, dans la mesure où la pensée existe en tant que telle, elle se trouve elle-même déjà dans cet auto-développement des différentielles. Ici, ce que la pensée peut faire est de témoigner que la volonté même s'affirme à travers l'éternel retour. Lorsque la pensée se confronte à ses propres limites et expose sa propre impuissance, peut-être que le « dehors » que seule la pensée peut indiquer, jette une ombre sur la pensée même. C'est une fissure ou fêlure qui perce le Cogito même. Ici, nous atteignons de nouveau l'expression « croyance en l'avenir ». L'« à-venir » n'indique pas ce qui n'est pas encore arrivé. Au contraire, cela signifie que la pensée s'ouvre toujours à son « dehors », c'est-à-dire à la volonté de puissance. C'est cette attitude particulière de la pensée envers son « dehors », lorsque la pensée affronte l'impensable dans la pensée sans même prétendre comprendre ce « dehors », qui peut être appelée la « croyance ».

1-1-3. Nous réexaminerons ici nos résultats de la section 1-1-2, en nous référant à une citation de Deleuze dans le chapitre 4 de *Différence et Répétition* qui concerne Charles Péguy. Deleuze apprécie le fait que Péguy a développé sa propre théorie de la répétition, dans sa dernière œuvre inachevée, *Clio Dialogue de l'histoire et de l'âme païenne*. En nous référant au contexte original dans l'œuvre de Péguy, nous essayerons d'analyser la longue citation que Deleuze montre dans sa théorie de l'Idée. Les arguments de Péguy à propos de l'histoire nous permettront de comprendre concrètement les arguments de Deleuze à propos du calcul différentiel.

À travers ces considérations, nous essayerons de repérer la position de la notion de « croyance » par rapport à la pensée dans *Différence et Répétition*.

### 1.1.1. La pensée et la détermination

Que signifie la pensée, surtout ce que Deleuze appelle la « pensée pure » dans *Différence et Répétition* ? Deleuze parle ainsi de la notion de « pensée » :

La pensée est ce moment où la détermination se fait une, à force de soutenir un rapport unilatéral et précis avec l'indéterminé<sup>11</sup>.

Dans cette citation, Deleuze nous semble sous-entendre une chose importante à propos de la pensée. Tout apparaît sous une détermination. Quelque différence, « le seul extrême, le seul moment de la présence et de la précision »<sup>12</sup>, surgit grâce à une détermination dans l'univers. Ici, la pensée apparaît dans le moment même de la « détermination qui « fait » la différence »<sup>13</sup>. Pour Deleuze, la pensée, du moins la pensée pure, concerne la détermination fondamentale dans l'univers. C'est à dire que la pensée ne se limite pas à l'une de nos facultés cognitives. C'est parce que notre existence apparaît aussi dans une détermination. Nous voudrions préciser d'abord cette nature de la pensée pure en nous référant aux arguments de Deleuze à propos du Cogito kantien. À travers ces arguments, nous voudrions montrer deux choses : premièrement, la pensée ne se réduit pas à l'une de nos facultés cognitives. Autrement dit, la pensée ne se limite pas au « Je » empirique. Deuxièmement, la pensée qui concerne la détermination trouve sa passivité au fond du Cogito même. La pensée ne fait pas spontanément une détermination, mais au contraire, elle se trouve elle-même dans une détermination.

Dans une partie qui se situe au début de la section concernant la troisième synthèse du temps dans le chapitre 2 de *Différence et Répétition*, Deleuze examine la

---

<sup>11</sup> DR, p. 44.

<sup>12</sup> DR, p. 43.

<sup>13</sup> DR, p. 44.

critique célèbre de Kant à propos du Cogito cartésien dans *Critique de la raison pure*<sup>14</sup>. Deleuze y résume brièvement la critique de Kant comme suit.

Toute la critique kantienne revient à objecter contre Descartes qu'il est impossible de faire porter directement la détermination sur l'indéterminé. La détermination (« je pense ») implique évidemment quelque chose d'indéterminé (« je suis »), mais rien ne nous dit encore comment cet indéterminé est déterminable par le *je pense*<sup>15</sup>.

Si nous atteignons la détermination fondamentale (« je pense ») par le biais du doute méthodique qui permet à Descartes d'aboutir au cogito dans les Méditations métaphysiques, cela ne signifie pas encore que « je suis une chose qui pense »<sup>16</sup>. Ici, le « Je » est encore indéterminé. Autrement dit, même si on considère la pensée comme une détermination dans laquelle toutes les choses apparaissent comme telles, cela ne signifie pas que la faculté de penser appartienne au « Je » qui existe dans un espace-temps. Ou plutôt, si on est fidèle aux conséquences du doute cartésien, le « je » empirique doit aussi être une chose qui surgit dans une détermination. Car, la pensée est une instance de détermination que nous atteignons au bout de tout « doute hyperbolique », y compris notre existence. Deleuze tire une conséquence radicale du « paradoxe du

---

<sup>14</sup> Dans le chapitre premier, intitulé « Des paralogismes de la raison pure », de la deuxième division de la logique transcendante : la dialectique transcendante dans *Critique de la raison pure*, Kant critique le Cogito cartésien dans certains aspects. Par exemple, il le critique en ce qui concerne la « simplicité » comme suit : « Que le Je de l'aperception soit par conséquent dans toute pensée un terme *singulier* qui ne puisse se résoudre en une pluralité de sujets, et que par suite il désigne un sujet logiquement simple, c'est déjà compris dans le concept de la pensée, et c'est donc une proposition analytique ; mais cela ne signifie pas que le Moi pensant soit une *substance* simple, ce qui serait une proposition synthétique. Le concept de la substance se rapporte toujours à des intuitions, lesquelles, en moi, ne peuvent être que sensibles : par conséquent, elles se trouvent tout à fait en dehors du champ de l'entendement et de sa pensée, dont cependant il s'agit ici proprement et exclusivement quand on dit que le Moi, dans la pensée, est simple. Au demeurant serait-il étonnant que ce qui, par ailleurs, requiert tant de précautions pour distinguer, dans ce que l'intuition présente, ce qui en elle est substance, mais davantage encore pour reconnaître si cette substance peut en outre être simple (comme à propos des parties de la matière), pût ici m'être donné de façon si directe, dans la plus pauvre de toutes les représentations, en quelque sorte comme par une révélation » (*Critique de la raison pure*, trad. Alan Renaut, p. 403).

<sup>15</sup> DR, p. 116.

<sup>16</sup> Ibid.

sens intime »<sup>17</sup>, que Kant analyse dans le chapitre 2, intitulé « de la déduction des concepts purs de l'entendement », de la première division de la logique transcendante : l'analytique transcendante. Kant dit :

C'est ici le lieu de faire comprendre le paradoxe par lequel chacun a dû se trouver frappé lors de l'exposition de la forme du sens interne – savoir que le sens interne ne nous présente nous-mêmes à la conscience que tel que nous nous apparaissions de façon phénoménale, et non pas tels que nous sommes en nous-mêmes, cela parce que nous nous intuitionnons seulement comme sous sommes intérieurement *affectés*, ce qui semble être contradictoire dans la mesure où nous devrions nous comporter de manière passive vis-à-vis de nous-mêmes ; c'est pourquoi l'habitude s'est prise, dans le système de psychologie, bien plutôt d'identifier le sens interne et le pouvoir de l'aperception<sup>18</sup>.

Kant a montré que notre existence sensible se subordonne elle-même à la forme du sens interne, c'est-à-dire à la forme du temps. En ce sens, le « moi » n'est qu'un phénomène passif qui se présente dans un espace-temps. Cependant, pour Kant, le paradoxe du sens intime n'est, après tout, que la conséquence d'une attitude psychologique naïve, d'une confusion des rôles de la sensibilité et de l'entendement<sup>19</sup>. Pour Deleuze, cependant, il ne s'agit pas de la conséquence d'une attitude psychologique naïve. C'est que la détermination (= le « je pense ») et l'indéterminé (= le « je suis ») se rapportent l'un à l'autre dans la forme du temps, laquelle détermine la position passive que Deleuze appelle le « moi passif ». Deleuze se réfère à une partie décisive comme suit. En séparant cette partie du contexte original, Deleuze tire la conséquence radicale de cette partie.

---

<sup>17</sup> Ibid.

<sup>18</sup> Kant, op.cit., p. 210.

<sup>19</sup> « Je ne vois pas comment on peut trouver tant de difficultés dans le fait que le sens interne soit affecté par nous-mêmes. Chaque acte d'*attention* peut nous en fournir un exemple. L'entendement y détermine toujours le sens interne, conformément à la liaison dont il se forge la pensée, pour l'intuition interne qui correspond au divers inscrit dans la synthèse de l'entendement. À quel degré c'est de cette manière que l'esprit se trouve communément, chacun pourra le percevoir en lui-même » (Kant, op.cit., p. 213).



Le : je pense exprime l'acte consistant à déterminer mon existence. L'existence est donc par là déjà donnée, mais la manière dont je dois la déterminer, c'est-à-dire poser en moi le divers qui lui appartient, n'est pas encore donnée par là. Cela requiert l'intuition de soi-même, qui a pour fondement une forme donnée *a priori*, c'est-à-dire le temps, qui est sensible et appartient à la réceptivité de ce qui se trouve déterminable<sup>20</sup>.

Deleuze considère cette citation comme une partie que Kant a indiqué la forme du temps en tant que détermination qui existe au fond de notre réalité. Certes, l'interprétation de Deleuze, qui s'appuie sur une seule note de *Critique de la raison pure*, est percutante, mais ses intentions sont claires. Il s'agit de libérer la pensée de la représentation du « Je » et de la considérer comme ce qui concerne la détermination radicale dans laquelle toutes les choses apparaissent. Deleuze dit ainsi :

Mon existence indéterminée ne peut être déterminée que *dans le temps*, comme l'existence d'un phénomène, d'un sujet phénoménal, passif ou réceptif *apparaissant dans le temps*. Si bien que la spontanéité dont j'ai conscience dans le Je pense ne peut pas être comprise comme l'attribut d'un être substantiel et spontané, mais seulement comme l'affection d'un moi passif qui sent que sa propre pensée, sa propre intelligence, ce par quoi il dit JE, s'exerce en lui et sur lui, non pas par lui. Commence alors une longue histoire inépuisable : JE est un autre, ou le paradoxe du sens interne<sup>21</sup>.

Kant a évoqué le paradoxe du sens interne seulement pour montrer que les êtres humains sont des êtres qui ont à la fois la sensibilité et l'entendement. Mais, Deleuze tire une conséquence radicale du paradoxe du sens interne. C'est que la pensée peut se considérer comme ce qui concerne la détermination

---

<sup>20</sup> Kant, op.cit., p. 213.

<sup>21</sup> DR, p. 116.

seulement dans la forme du temps, et par conséquent que nous, en tant qu'existants sensibles, nous trouvons que dans une position passive par rapport à une décision. Même si on maintient le mot « Je » pour désigner le sujet de la pensée, cela n'indique pas le « Je » qui représente notre existence empirique dans un espace-temps. C'est parce que ce « Je » empirique n'est qu'une chose qui est l'objet de la « récoognition ». Dans le chapitre 3, intitulé « L'image de la pensée », Deleuze explique la nature de la pensée dans le contexte de la théorie des facultés cognitives. Il précise ici la récoognition au sens kantien :

Il y a bien un modèle en effet, c'est celui de la récoognition. La récoognition se définit par l'exercice concordant de toutes les facultés sur un objet supposé le même : c'est le même objet qui peut être vu, touché, rappelé, imaginé, conçu...<sup>22</sup>

Lorsque toutes les facultés cognitives sont orientées sur la forme du Même dans le modèle de la récoognition, un moi passif en tant que réceptivité se subordonne à « je suis », et ce « Je » appartient au « je pense » en tant que sujet transcendantal. Comme le dit Deleuze, « Chez Kant comme chez Descartes, c'est l'identité du Moi dans le Je pense qui fonde la concordance de toutes les facultés, et leur accord sur la forme d'un objet supposé le Même »<sup>23</sup>. Selon Kant, du point de vue de l'entendement, le « Je » est celui qui régit la faculté de penser en tant que détermination. Et du point de vue de la sensibilité, le « moi » est passif en tant que déterminé dans la forme du temps. De plus, ces deux subjectivités se rejoignent dans la récoognition. Mais, Deleuze s'intéresse à un moment qui scintille avant le modèle de la récoognition. Si nous sommes fidèles à la nature de la pensée pure en tant que détermination, pouvons-nous supposer la forme du Même ? Si nous ne présupposons pas le modèle de la récoognition, est-il nécessaire que le « je pense » et le « moi passif » se rapportent l'un à l'autre dans la forme du Même ?

Il s'agissait toujours de repérer celui qui pense ou détermine, soit chez Descartes soit chez Kant. Descartes a atteint le « Je » en tant que chose qui pense (res cogitans), car l'acte de penser demande son sujet. Et Kant a montré le lien inséparable entre le « moi » passif (= celui qui est déterminé dans la forme du temps) et le « Je » qui régit la pensée (= le sujet transcendantal). Cependant, tout

---

<sup>22</sup> DR, p. 174.

<sup>23</sup> Ibid.

d'abord, est-il nécessaire de présupposer celui qui pense ou détermine afin de parler de l'acte même de penser ? De plus, pouvons-nous parler de celui qui pense d'une manière qui « ne trahit pas l'essence même de la pensée comme pensée pure »<sup>24</sup>, à moins de recourir au modèle de la reconnaissance ? C'est parce que la pensée en tant que détermination se trouve toute au fond de notre réalité. C'est à dire que notre existence empirique est aussi une chose qui se présente dans une détermination. Autrement dit, puisque celui qui pense est déjà, dans un certain sens, une image qui est l'objet de la pensée, notre existence sensible ne doit pas être le sujet de l'acte de penser, ou plutôt aucun existant ne peut pas être le sujet de la pensée.

Ici, la question n'est pas de savoir celui qui pense, ni de repérer l'agent de la pensée. Plutôt, il s'agit de repérer la position du « Je » en tant que milieu dans lequel l'acte de penser émerge. Comme le dit Deleuze, « la spontanéité dont j'ai conscience dans le Je pense ne peut pas être comprise comme l'attribut d'un être substantiel et spontané, mais seulement comme l'affection d'un moi passif qui sent que sa propre pensée, sa propre intelligence, ce par quoi il dit JE, s'exerce en lui et sur lui, non pas par lui ». L'acte de penser émerge dans le « je suis », mais ce « je suis » n'est qu'un milieu dans lequel une détermination se réalise. Ici, la détermination et l'indéterminé se superposent comme la détermination elle-même et le milieu indispensable dans lequel elle apparaît. De plus, cette détermination qui entraîne son milieu détermine la position du « moi passif » que Kant appelait la « réceptivité d'intuition » dans la forme du temps.

Au « Je pense » et au « Je suis », il faut ajouter le moi, c'est-à-dire la position passive (ce que Kant appelle la réceptivité d'intuition)<sup>25</sup>.

Lorsque quelque chose apparaît sous une détermination, cette détermination est reçue par ce « moi » passif en tant que réceptivité. Ici, la pensée en tant que détermination n'est plus une faculté qui appartient au « Je » en tant qu'existant. Même si nous maintenons le mot « Je », cela n'est rien d'autre que l'acte même de penser. Ou encore, le « je suis » (= l'indéterminé) n'est qu'un milieu dans lequel l'acte de penser (= une détermination) émerge à travers la forme du temps. À ce propos, Deleuze dit ainsi :

---

<sup>24</sup> Ibid.

<sup>25</sup> DR, p. 117.

Quand le fond monte à la surface, le visage humain se décompose dans ce miroir où l'indéterminé comme les déterminations viennent se confondre dans une seule détermination qui « fait » la différence<sup>26</sup>.

Si la pensée est ce qui concerne une détermination fondamentale, nous ne pouvons pas dire que le « Je » empirique est le sujet de la pensée. Ici, l'indéterminé (= « Je suis ») monte à surface, et se confond avec la détermination même. On ne peut pas dire que la pensée, en tant que faculté qui nous appartient, juge et détermine quelque chose. C'est parce que notre existence empirique est aussi un objet de la pensée même. Comme le dit Deleuze, le « visage humain » se décompose ici. L'expression « je suis » n'est qu'un milieu dans lequel une détermination se provoque. Il n'y a aucun agent qui fait une détermination. Même Dieu n'a pas le droit de prétendre être l'agent. Si nous considérons que Dieu est celui qui pense, Dieu est déjà l'objet de la pensée de cette manière. Lorsque la pensée se considère comme ce qui concerne la détermination dans laquelle toutes les choses surgissent, il n'y a plus rien d'extérieur à la pensée. Ce à quoi nous pouvons penser n'est que ce qui est pensé dans la pensée. Lorsque la pensée atteint ce point, la détermination et l'indéterminé se superposent l'un à l'autre. L'indéterminé (= « je suis ») n'est ici que le milieu dans lequel une détermination émerge à travers la forme du temps.

Or, dans les phrases que nous avons citées jusqu'ici, en introduisant la forme du temps dans le moment de la pensée, Deleuze montre que le « je » empirique ne peut être le sujet de la pensée, tout en faisant une autre affirmation majeure. C'est le fait que la pensée se trouve elle-même passive à sa naissance. Certes, la pensée concerne la détermination fondamentale, mais plus précisément, la pensée est ce qui assiste au moment où une détermination émerge. Deleuze introduit la notion de « Je fêlé »<sup>27</sup> dans ses arguments afin de préciser ce statut particulier de la pensée. Le « Je fêlé » indique le moment où une détermination émerge dans l'indéterminé. C'est le « Cogito pour un moi dissous »<sup>28</sup>. Il y a quelque chose qui détermine tout en perçant le « Je » indéterminé en tant que milieu, comme si une fissure était percée dans le Cogito même. Même si Deleuze continue à utiliser le mot « Je », ce n'est pas le « Je » empirique. Il n'y a rien d'autre que la pensée même qui concerne la détermination. Le « Je fêlé » est un

---

<sup>26</sup> DR, p. 44.

<sup>27</sup> DR, p. 117.

<sup>28</sup> DR, p. 4.

milieu dans lequel une détermination se présente. Alors, ce qui est reçu une détermination est un « moi passif ». Tous les existants trouvent une « position passive » au fond d'eux. Lorsque la pensée se présente en tant que détermination dans son milieu du « Je fêlé », cette détermination détermine la position du « moi passif ».

Pour Deleuze, cette dualité ne se réduit pas à la distinction entre la sensibilité et l'entendement sur la base du « modèle variable de la reconnaissance »<sup>29</sup> comme dans la philosophie kantienne. Comme le dit Deleuze dans la citation ci-dessus, par rapport à cette réceptivité d'intuition, « JE est un autre » à propos du « je pense ». C'est parce que l'expression « je pense » n'est possible que dans le « Je fêlé ». C'est dire que ce « je » n'est qu'un milieu où la pensée même émerge, et que ce que tous les existants voient au fond d'eux-mêmes est une position du « moi passif », par rapport auquel la pensée même émerge dans le « Je fêlé ». Même si nous considérons que le « Je fêlé » concerne le « moi passif », cette relation entre les deux ne doit pas être comprise dans l'identité du Moi, en présupposant le modèle de la reconnaissance. Lorsque la pensée trouve une fissure ou une fêlure qui perce le Cogito même (= le « Je fêlé »), nous, en tant qu'existants sensibles, nous trouvons nous-mêmes dans la position passive (= le « moi passif ») qui se détermine par cette fissure. Tous les existants se forment dans un « moi passif » qui se présente en recevant une détermination, laquelle émerge dans le « Je fêlé », et il y a au fond seulement une détermination qui émerge dans son milieu à travers la forme du temps.

Ici, la forme du temps joue un rôle décisif pour le « Je fêlé » et le « moi passif ». Dans la forme du temps, une détermination émerge dans le « Je fêlé » et un « moi passif » se détermine par cette détermination. À ce moment, un phénomène se provoque. Mais, ce n'est pas le temps qui désigne un moment temporel spécifique ni le temps mesuré par une horloge. Dans ce contexte, ce que Deleuze appelle le temps est une forme du temps étrange qui n'a pas de largeur temporelle dans une représentation du temps. C'est parce que ce temps est le moment où une détermination émerge. C'est à travers ce moment que la représentation du temps qui s'écoule du passé au présent et au futur se crée. À ce propos, Deleuze dit ainsi :

D'un bout à l'autre, le JE est comme traversé d'une fêlure : il est fêlé par la forme pure et vide du temps.

---

<sup>29</sup> DR, p. 179.

Sous cette forme, il est le corrélat du moi passif apparaissant dans le temps<sup>30</sup>.

La forme du temps est pure et vide, car ce temps ne concerne que le moment de genèse d'une détermination. Un continuum spatio-temporel et ses contenus se construisent à travers ce moment d'une détermination, et non pas l'inverse. Cette forme du temps n'indique qu'un moment grâce auquel tous les existants, y compris une représentation du temps, se forment. Cela signifie le moment où le « Je fêlé » émerge et où le « moi passif » se détermine par cette fêlure. Cette forme du temps donne une fissure à l'indéterminé (= le « je suis ») et fait naître une détermination. À ce moment-là, la position passive se définit par cette fissure. Les deux éléments, le « Je fêlé » et le « moi passif », ne se repèrent que dans cette forme du temps et cette forme du temps ne se réduit à aucun contenu qui se fabrique à travers ce temps. C'est, pour ainsi dire, l'instant primordial pour tous les existants. Mais il est important de noter que ce moment n'est pas identique. Si nous pouvons désigner un temps de commencement, comme dans la Genèse, alors cela aussi n'est qu'une partie du continuum spatio-temporel qui se forme à travers cette forme du temps. C'est dire que ce temps de commencement est déjà ce qui est pensé. Le monde s'ouvre toujours au changement à travers le moment où le « Je fêlé » détermine la position du « moi passif ». Cela ne signifie pas cependant qu'il s'agit d'un futur potentiel ou à atteindre. Ce futur est aussi construit dans un continuum spatio-temporel. On pourrait dire que le monde recommence à zéro à chaque moment. Mais, cette expression « chaque moment » n'indique pas chaque point dans une représentation du temps. Ici, la théorie du temps est indispensable pour parler de la nature de la pensée. Et, nous pouvons comprendre pourquoi Deleuze insiste sur la notion d'« éternel retour » dans sa théorie du temps. Il dit comme suit.

Revenir, c'est le devenir-identique du devenir lui-même. Revenir est donc la seule identité, mais l'identité comme puissance seconde, l'identité de la différence, l'identique qui se dit du différent, qui tourne autour du différent. Une telle identité, produite par la différence, est déterminée comme « répétition »<sup>31</sup>.

---

<sup>30</sup> DR, p. 117.

<sup>31</sup> DR, p. 59.

Le monde s'ouvre toujours à travers le moment où une fissure perce le Cogito même et où le « moi passif » se détermine par cette détermination. Tout recommence à travers ce moment « pour toutes les fois »<sup>32</sup>. Mais, ce n'est pas le même moment qui se repère dans un continuum spatio-temporel. C'est à travers le moment où une détermination émerge qu'un continuum spatio-temporel se fabrique à chaque fois. C'est une répétition, mais un « cercle éternellement décentré »<sup>33</sup>. C'est dire que ce que Deleuze appelle la répétition n'est pas, en réalité, une répétition dans notre utilisation quotidienne. Mais il y a aussi ici une limite de « notre » pensée. Lorsque nous essayons de parler de ce moment, nous avons inévitablement besoin d'une forme d'itération. Mais, si nous sommes fidèles à la nature de la pensée, nous ne pouvons pas considérer que le moment où une détermination émerge est identique. Ce moment est donc, pour ainsi dire, une répétition dans laquelle rien ne revient.

Jusqu'ici, nous avons vérifié la nature de la pensée dans *Différence et Répétition*, en nous référant aux arguments de Deleuze à propos de la critique kantienne sur le Cogito cartésien. Dans un certain sens, Deleuze est fidèle aux conséquences des arguments que ces deux grands philosophes ont développés. Si l'acte de penser est ce qui concerne la détermination radicale, comme Descartes l'a montré dans ses Méditations, nous ne pouvons pas dire que nous sommes une chose qui pense. Et, si nous ne sommes qu'un existant sensible, comme Kant l'a montré, notre existence n'est que ce qui se forme dans une position passive. À propos du « je pense », le « Je » est toujours un autre pour un « moi passif ». Ici, le paradoxe du sens interne, que Kant a proposé seulement pour préciser la distinction entre la sensibilité et l'entendement, nous montre une conséquence radicale. Le monde s'ouvre toujours au moment où le « Je fêlé » émerge et où un « moi passif » se détermine par cette détermination. Ici, le « Je fêlé » indique une fissure ou une fêlure qui perce le Cogito même, et le « moi passif » indique une position passive qui se détermine par cette détermination. Tout se construit à travers ce moment « pour toutes les fois ». Ce moment est la forme pure et vide du temps. Ce n'est pas le temps qui est rempli de contenus, mais le temps à travers lequel tous les contenus se forment. Dans l'avant-propos de *Différence et Répétition*, Deleuze appelle ce moment l'« Erewhon » ou l'« intempestif ».

---

<sup>32</sup> DR, p. 152.

<sup>33</sup> Ibid.

A la suite de Nietzsche, nous découvrons l'intempestif comme plus profond que le temps et l'éternité<sup>34</sup>.

A la suite de Samuel Butler, nous découvrons le *Erewhon*, comme signifiant à la fois le « nulle part » originaire, et le « ici-maintenant » déplacé, déguisé, modifié, toujours re créé<sup>35</sup>.

Le moment où le « Je fêlé » émerge est intempestif, car il n'a pas de position dans un continuum spatio-temporel. Si nous repérons ce moment dans une représentation du temps, ce moment est déjà reconnu par « notre » pensée. Mais, il s'agit ici de repérer le moment où la pensée même naît. L'origine de la pensée ne se trouve donc « nulle part » dans un continuum spatio-temporel. Néanmoins, tout se présente à travers ce moment, c'est-à-dire à travers l'« ici-maintenant »<sup>36</sup>. Mais, cet « ici-maintenant » est toujours déplacé en étant recréé « pour toutes les fois ». Deleuze dit qu'« il [l'éternel retour] nous fait assister à l'effondement universel »<sup>37</sup>. À propos du « Je fêlé », nous ne pouvons repérer aucun fondement. Il n'y a rien derrière une détermination qui perce le Cogito même (= le « Je fêlé »). Si nous trouvons quelque origine de la pensée, c'est déjà ce qui est pensé de cette manière. Ici, une détermination qui entraîne l'indéterminé flotte dans le « sans-fond »<sup>38</sup>. Il n'y a rien d'autre qu'une détermination et que ce qui reçoit cette détermination. Mais, si c'est vrai, pourquoi pouvons-nous considérer que la pensée en tant que détermination est le fondement assuré de notre réalité, comme dans la philosophie cartésienne ? La pensée se tient, pour ainsi dire, devant sa propre origine sans origine, son propre « sans-fond ». La pensée trouve, au fond de la pensée même, le moment où une fissure perce le Cogito, et ce moment même n'existe nulle part dans notre monde actuel, dans notre temps représentatif.

Il nous semble que, lorsque la pensée atteint ce point dans lequel il n'y a aucun fondement pour son existence, Deleuze introduit la notion de « croyance » à ses arguments. La pensée en tant que détermination naît toujours dans l'« à-

---

<sup>34</sup> DR, p. 3.

<sup>35</sup> Ibid.

<sup>36</sup> « Le *Erewhon* de Butler ne nous semble pas seulement un déguisement de *no-where*, mais un bouleversement de *now-here* » (DR, p. 365 dans la note).

<sup>37</sup> DR, p. 92.

<sup>38</sup> Ibid.



venir »<sup>39</sup>. C'est le moment de genèse. Si la pensée le reconnaît dans un continuum spatio-temporel, ce moment est déjà ce qui est pensé dans la pensée. La forme pure et vide du temps indique donc le moment qui reste toujours « à venir ». Dans *Différence et Répétition*, la « croyance » n'indique pas ainsi la certitude de la pensée ni la « foi » aveugle. Cela indique au contraire l'attitude de la pensée envers son « dehors ». Mais, dans *Différence et Répétition*, Deleuze évite soigneusement le mot « dehors ». C'est parce qu'il ne peut y avoir d'extérieur à la pensée en ce qui concerne la détermination, et que, si nous pouvons comprendre le « dehors » de la pensée, c'est déjà ce qui est pensé dans la pensée. Au fond de notre réalité, il n'y a rien d'autre qu'une détermination qui perce le Cogito même. Néanmoins, lorsque la pensée naît dans le « Je fêlé », ce à quoi la pensée fait face est cette fêlure même, un « sans-fond », l'« universel *effondement* », c'est-à-dire l'« à-venir ». C'est le moment où une détermination se provoque dans l'indéterminé. La pensée se tient devant un « sans-fond » de sa propre origine et affronte l'« impensable » absolu. Ici, cette attitude de la pensée envers l'« impensable » peut être appelée la « croyance ». Il ne s'agit pas d'une conviction de l'absolu indiscutable, mais d'une attitude de la pensée qui confronte le « sans-fond », pour lequel aucune preuve ne peut être trouvée.

Alors, comment Deleuze parle-t-il de ce moment où une détermination émerge, d'une fêlure du « Je », grâce à laquelle la pensée elle-même naît ? Deleuze recourt au modèle du calcul différentiel afin de préciser cette fêlure du « Je » indéterminé. Dans la section suivante, nous allons donc examiner la notion de « différenciation » de la pensée.

### 1.1.2. Le modèle du calcul différentiel et la notion de « croyance »

Dans le chapitre 4, intitulé « La synthèse idéale de la différence », de *Différence et Répétition*, Deleuze élabore sa propre théorie de l'Idée. Tout en se référant à l'Idée platonicienne, ou kantienne, il propose sa propre théorie de l'Idée. En général, l'Idée est une source dans laquelle la pensée puise sa légitimité et sa puissance. Mais, pour Deleuze, « l'idée n'est pas du tout l'essence »<sup>40</sup>. Comme le dit David Lapoujade, « elle [la nature de l'Idée] est un plan différentiel génétique : une coupe du sans-fond, parfaitement déterminée, différenciée en elle-

---

<sup>39</sup> DR, p. 123.

<sup>40</sup> DR, p. 242.

même »<sup>41</sup>. C'est dire que l'Idée dans *Différence et Répétition* est une instance dans laquelle les « principes généraux de tout processus génétique »<sup>42</sup> se présentent. Nous avons appris beaucoup de choses dans les analyses de Lapoujade à propos de la théorie de l'Idée. Mais, notre objectif dans cette section et dans la section suivante est de préciser où se situe la notion de « croyance » dans les arguments de Deleuze à propos de l'Idée. Dans le chapitre 4 de *Différence et Répétition*, Deleuze réexamine ses arguments à propos du Cogito que nous avons vus plus haut du point de vue de l'Idée.

L'Idée présente donc trois moments : indéterminée dans son objet, déterminable par rapport aux objets de l'expérience, portant l'idéal d'une détermination infinie par rapport aux concepts de l'entendement. Il est évident que l'Idée reprend ici les trois aspects du Cogito : le *Je suis* comme existence indéterminée, le *temps* comme forme sous laquelle cette existence est déterminable, le *Je pense* comme détermination. Les Idées sont exactement les pensées du Cogito, les différentielles de la pensée<sup>43</sup>.

Deleuze hérite de Kant l'Idée comme « régulatrice ». Chez Kant, les Idées sont l'objet de la raison. La raison, sous les Idées, donne une unification systématique à la cognition empirique. Ici, le concept de la raison pure (l'Idée) ne devrait être utilisé que comme principe de régulier pour les expériences unificatrices, et l'Idée elle-même n'est jamais donnée à un existant fini (L'utilisation de l'Idée constitutive est donc l'acte illégitime qui dépasse la borne de la raison humaine). Deleuze accepte cette idée kantienne, mais à sa propre manière. Selon Deleuze, L'Idée est un problème ainsi que le problème mathématique<sup>44</sup>. Ce qui détermine la réalité, mais n'est pas réduit à la réalité, c'est ce que l'Idée régulatrice signifie. Il dit qu'« il [Kant] veut dire que (...) les vrais problèmes sont des Idées, et que ces Idées ne sont pas supprimées par « leurs » solutions, puisqu'elles sont la condition indispensable sans laquelle aucune

---

<sup>41</sup> David Lapoujade, *Deleuze, Les Mouvements aberrants*, Minuit, 2014, p. 105.

<sup>42</sup> Lapoujade, op.cit., p. 104.

<sup>43</sup> DR, p. 220.

<sup>44</sup> « Kant ne cesse de rappeler que les idées sont essentiellement « problématiques » » (DR, p. 218).

solution n'existerait jamais »<sup>45</sup>. Ce que Deleuze trouve dans l'Idée n'est pas de déterminant qui porte l'essence d'une chose, mais le champ de problème qui détermine l'actualisation de toutes sortes de phénomènes. Deleuze parle de la « virtualité de l'Idée »<sup>46</sup>. Mais, cela ne signifie pas que l'essence existe dans la forme de possibilité et que cette essence est actualisée dans une chose. Au contraire, le virtuel est lui-même réel. « La réalité du virtuel consiste dans les éléments et rapports différentiels, et dans les points singuliers qui leur correspondent »<sup>47</sup>. En ce sens, l'Idée est une structure virtuelle qui se compose des relations elles-mêmes entre des forces par rapport à l'actualité. L'Idée est une instance qui régit le processus génétique pour toutes les choses. Par exemple, Deleuze prend l'Idée de couleur.

Par exemple, l'Idée de couleur est comme la lumière blanche qui perplique en soi les éléments et rapports génétiques de toutes les couleurs, mais qui s'actualise dans les couleurs diverses et leurs espaces respectifs<sup>48</sup>.

La lumière blanche, qui a le potentiel de se différencier en toutes les couleurs, est une Idée de la couleur. En ce sens, comme le dit Lapoujade, c'est l'« Idée comme matière »<sup>49</sup>. Mais, cela n'indique pas le « divers » en tant que matière primordiale. C'est, pour ainsi dire, la matière idéale, dans laquelle il n'y a que la relation elle-même entre des forces qui régit toutes sortes d'actualisations. La théorie de l'Idée proposée par Deleuze surmonte l'hylémorphisme aristotélicienne et similaires. Le problème est le fait que ce type de modèle n'atteint pas l'« individu », et que, par conséquent, il laisse échapper notre réalité. Si l'Idée ou la forme est une détermination extérieure qui ajoute à la matière, nous ne pouvons parler que d'une chose en général. Par exemple, même si ce modèle peut expliquer le processus de l'actualisation d'une certaine couleur en général, il n'explique pas un certain qualia de couleur.

Il nous semble que le problème de la philosophie kantienne, qui fait l'objet d'une critique explicite dans *Différence et Répétition*, existe également ici. Deleuze indique chez Kant « la réduction de l'instance transcendantale à un simple

---

<sup>45</sup> DR, p. 219.

<sup>46</sup> DR, p. 247.

<sup>47</sup> DR, p. 269-270.

<sup>48</sup> DR, p. 266-267.

<sup>49</sup> Lapoujade, op.cit., p. 106.

conditionnement, et le renoncement à toute exigence génétique »<sup>50</sup>. Dans la philosophie kantienne, l'Idée ne possède que « des caractères extrinsèques »<sup>51</sup>. C'est dire qu'« elle n'est déterminable que par rapport aux objets de l'expérience, et ne porte l'idéal de détermination que par rapport aux concepts de l'entendement »<sup>52</sup>. L'Idée ne trouve son propre rôle que par rapport à quelque chose d'extérieur à elle-même. Ici, l'Idée ne devient déterminable que par la relation analogique avec des objets de l'expérience, et des choses se définissent, en réalité, par les concepts de l'entendement. Selon Deleuze, la philosophie critique de Kant n'atteint pas l'« individu » car cette philosophie nous ramène sans cesse au modèle de la reconnaissance que nous avons vu dans la section précédente. L'Idée kantienne n'est que le garant du modèle de la reconnaissance qui se base sur la forme d'un objet supposé le Même. Ce qui intéresse Kant n'est que comment attribuer des catégories aux « divers » qui sont reçus par la sensibilité. Mais, ici, l'Idée kantienne ne peut intervenir que de l'extérieur dans cette relation entre deux choses « totalement *hétérogènes* »<sup>53</sup>. C'est pourquoi Kant a besoin du schématisme comme une sorte de « boîte noire »<sup>54</sup>.

Dans la section précédente, nous avons vu que Deleuze montre l'existence de la détermination que la pensée pure trouve au fond du Cogito même. Mais, nous ne devons pas comprendre ce moment de détermination d'une manière de l'hylémorphisme. L'Idée dans *Différence et Répétition* est une structure ou un système qui se compose de rapports et d'éléments différentiels. C'est dire que les Idées sont les « différentielles de la pensée ». Ici, l'important est que Deleuze est engagé dans une métaphysique de puissance, ou la « métaphysique du calcul différentiel »<sup>55</sup>. En réalité, dans *Différence et Répétition*, il n'y a aucune présupposition sauf l'existence des forces et des relations entre des forces. Même si nous empruntons l'expression « Idée comme matière » à Lapoujade, cela ne signifie pas que Deleuze présuppose la matière primordiale qui est l'objet de détermination par la forme (= l'Idée). Au contraire, la matière est, pour ainsi dire,

---

<sup>50</sup> DR, p. 225.

<sup>51</sup> DR, p. 220.

<sup>52</sup> DR, p. 220-221.

<sup>53</sup> Kant, *Critique de la raison pure*, trad. Alan Renaut, p. 224.

<sup>54</sup> « Ce schématisme de notre entendement relativement aux phénomènes et à leur simple forme est un art caché dans les profondeurs de l'âme humaine, dont nous arracherons toujours difficilement les vrais mécanisme à la nature pour les mettre à découvert devant nos yeux » (Kant, op.cit., p. 226).

<sup>55</sup> DR, p. 359.

elle-même impliquée par la puissance<sup>56</sup>. Des forces, en tant que telles, créent ce monde dans les Idées, lesquelles se composent des relations elles-mêmes entre des forces (= le rapport différentiel et les points singuliers qui lui correspondent).

Il est bien connu que Deleuze s'est intéressé au calcul différentiel et aux espaces vectoriels. Aux années 60, Deleuze a essayé d'adapter le modèle du calcul différentiel à ses arguments dans certains ouvrages. Dans *Nietzsche et la philosophie*, Deleuze introduit la notion de « différentiation » à ses analyses à propos de la notion nietzschéenne « volonté de puissance » comme la suivante : « la volonté (volonté de puissance) est l'élément différentiel de la force »<sup>57</sup>. Et, dans l'article sur le structuralisme, intitulé « A quoi reconnaît-on le structuralisme? »<sup>58</sup>, Deleuze propose une perspective dans laquelle le concept « structure » est compris au moyen du rapport différentiel. Et, Deleuze reprend cette perspective dans *Différence et Répétition*<sup>59</sup>. De plus, comme nous le verrons dans la deuxième partie de notre recherche, Deleuze continue à utiliser le modèle du calcul différentiel dans les deux tomes de *Cinéma*. Deleuze a élaboré le modèle du calcul différentiel de sa propre manière aux années 60, et ce modèle a survécu jusqu'aux années 80. Ce que Deleuze a trouvé dans l'idée de « différentiation », c'est une perspective qui voit le monde en termes de puissance. Deleuze a élaboré un étrange amalgame de nietzschéisme et de calcul différentiel.

La force fait référence au dynamisme qui remplit ce monde. C'est ce qui satisfait aux lois physiques, et ce qui soutient les activités vitales (par exemple, le métabolisme). Ou encore, c'est ce qui régit nos pensées, nos actions et nos perceptions. Par exemple, de ce point de vue, Kant a défini nos facultés cognitives comme une synthèse de la raison, de l'entendement, de la sensibilité et de l'imagination, après les avoir séparées en droit (c'est-à-dire comme une

---

<sup>56</sup> « La synthèse réciproque des rapports différentiels, comme source de la production des objets réel, telle est la matière de l'Idée dans l'élément pensé de la qualitatibilité où elle baigne » (DR, p. 225).

<sup>57</sup> *Nietzsche et la philosophie*, PUF, 1962, p. 7.

<sup>58</sup> Cet article a été écrit par Deleuze pour *L'Histoire de la philosophie tome VIII Le XXe siècle* (dirigé par F. Châtelet, Hachette, 1973). Aujourd'hui, il est inséré dans *L'île déserte et autres textes : textes et entretiens 1953-1974*, préparés par David Lapoujade, Minuit, 2002, p. 238-269. Quant à la date de rédaction, l'ouvrage précité a été publié en 1973, mais Dosse montre, dans son ouvrage, que Deleuze a en fait écrit cet article avant 1968. « Le très beau texte de Deleuze sur « A quoi reconnaît-on le structuralisme? », que son ami François Châtelet publiera dans son *Histoire de la philosophie* en 1973, est en réalité écrit dès 1968, donc avant la rencontre avec Guattari, et soumis à Althusser » (François Dosse, *Gilles Deleuze et Félix Guattari : Biographie croisée*, La Découverte, 2007, p. 273).

<sup>59</sup> « La réalité du virtuel consiste dans les éléments et rapports différentiels, et dans les points singuliers qui leur correspondent. La structure est la réalité du virtuel » (DR, p. 269-270).

relation composite des différentes facultés)<sup>60</sup>. Les relations entre molécules, entre hommes, entre nations, entre nature et civilisation, sont toutes des relations de forces. La force affronte et influence toujours d'autres forces. « Toute force est donc dans un rapport essentiel avec une autre force. L'être de la force est le pluriel », dit Deleuze dans *Nietzsche et la philosophie*<sup>61</sup>. Une force existe toujours dans sa relation complexe avec d'autres forces. Même une simple force physique agissant dans une certaine direction ne peut exister en tant que force en premier lieu si l'on ne tient pas compte au moins de la relation avec la force de résistance de l'objet auquel la force est appliquée<sup>62</sup>.

Or, le calcul différentiel est une opération mathématique à soutirer la relation elle-même entre des forces et de l'exprimer. Dans le chapitre 4 de *Différence et Répétition*, Deleuze développe ses arguments très détaillés à propos du calcul différentiel. Cependant, même s'il a trouvé l'un des modèles idéaux de la pensée pure dans le calcul différentiel, ce qui est important pour lui est l'idée fondamentale de cette opération mathématique<sup>63</sup>. C'est que la force est toujours pluriel, et que même une force n'existe pas sans relation entre des forces elle-même. À propos du calcul différentiel, Deleuze dit ainsi :

Le calcul différentiel (...) [est] l'algèbre de la pensée pure, l'ironie supérieure des problèmes eux-mêmes — le seul calcul « par-delà le bien et le mal »<sup>64</sup>.

Deleuze définit l'« ironie » comme un « art des principes, de la remontée vers les principes, et du renversement des principes »<sup>65</sup>. Deleuze considère que le

---

<sup>60</sup> En ce sens, nous pouvons trouver l'idée implicite de « différentiation » dans les recherches de Deleuze à propos de la philosophie kantienne. Surtout, dans son article, intitulé « L'Idée de genèse dans l'esthétique de Kant » (in *Revue d'esthétique* XVI, 1963), nous trouvons une résonance de l'idée de « différentiation » dans la partie suivante : « l'accord de l'imagination et de la raison se trouve effectivement engendre dans le désaccord. Le plaisir est engendré dans la douleur. Bien plus, tout se passe comme si les deux facultés se fécondaient réciproquement et retrouvaient le principe de leur genèse, l'une au voisinage de sa limite, l'autre au-delà du sensible, toutes deux dans un « point de concentration » qui définit le plus profond de l'âme comme unité suprasensible de toutes les facultés » (*L'île déserte et autres textes : textes et entretiens 1953-1974*, p. 88).

<sup>61</sup> *Nietzsche et la philosophie*, p. 7.

<sup>62</sup> Par exemple, nous pouvons nous rappeler la troisième loi newtonienne, qui affirme que toutes les forces entre deux objets sont de magnitude égale et de direction opposée.

<sup>63</sup> Deleuze dit lui-même qu'« on ne peut même pas considérer que, techniquement, le calcul différentiel soit la seule expression mathématique des problèmes en tant que tels » (DR, p. 232).

<sup>64</sup> DR, p. 235.

calcul différentiel est une figure de la pensée pure, car cette façon de penser ne s'intéresse que à la relation elle-même entre des forces qui détermine notre réalité. En d'autres termes, la pensée pure est le Cogito en tant que le « Je fêlé » dans lequel des relations elles-mêmes entre des forces émergent. Selon Deleuze, « Les Idées sont exactement les pensées du Cogito, les différentielles de la pensée », et ce Cogito est « fendu par la forme du temps qui le traverse »<sup>66</sup>. Le calcul différentiel est un modèle en mathématique de la pensée pure qui se trouve elle-même dans un sans-fond en remontant vers sa propre origine. Il est important ici de noter que Deleuze s'intéresse au problème de l'infinitésimal. La différentielle consiste à trouver la limite  $\frac{dy}{dx} = f'(x)$ , au moment de  $\Delta x \rightarrow 0$  dans le rapport  $\frac{\Delta y}{\Delta x}$  obtenu en divisant la variation  $\Delta y$  par la variation  $\Delta x$ . Que signifie ici la limite  $\Delta x \rightarrow 0$  ? Par exemple, si  $y$  est une position et  $x$  est un temps, cela signifierait que la largeur temporelle se rapproche de zéro en tant que possible. Mais il ne s'agit pas en réalité du degré de changement en un temps extrêmement court ou en un instant de minimum  $x$ . Peu importe si  $x$  a une valeur réelle. Au contraire, le calcul de limites sous-jacent à la méthode de différentiation signifie un passage de point de vue des relations de qualité et de quantité de termes réels à celui d'une relation elle-même qui les définissent.

Bref, la limite ne doit pas être conçue comme limite de la fonction, mais comme une véritable coupure, une limite du changeant et du non-changeant dans la fonction même<sup>67</sup>.

Il y a toujours une « véritable coupure », une limite, au fond de relations entre des forces qui consistent notre monde, notre réalité. Ce qui se présente par la différentielle, c'est une relation elle-même entre des forces, lequel compose notre monde. Deleuze indique trois aspects de détermination dans la différentielle : déterminabilité ( $dy, dx$ ), détermination réciproque ( $\frac{dy}{dx}$ ) et détermination complète. «  $Dx$  est tout à fait indéterminé par rapport à  $x$ ,  $dy$  par rapport à  $y$ , mais ils sont parfaitement déterminables l'un par rapport à l'autre »<sup>68</sup>. Deleuze trouve une source extrêmement riche d'idées philosophiques dans l'idée

<sup>65</sup> DR, p. 12.

<sup>66</sup> DR, p. 220.

<sup>67</sup> DR, p. 223.

<sup>68</sup> Ibid.

fondamentale de différenciation, la différence entre les fonctions primitives et les dérivées. Puisque le rapport différentiel est la relation elle-même entre des forces, il ne se réduit pas à une relation spécifique entre des forces concrètes. Au contraire, toutes sortes de forces présupposent le rapport différentiel. Dans le calcul de la limite, peu importe si le point  $x = a$  existe réellement. Dans notre vie, notre monde, toutes sortes de forces se réalisent dans le rapport différentiel. Par exemple,  $f'(x) = 0$  n'est pas un point vide de sens, mais plutôt le point où la pente de la tangente devient 0, lequel signifie le moment où la pente augmente et diminue avant et après. À propos de ce type de point, la relation entre des forces change considérablement. Le point auquel le changement d'une courbe de solution varie est appelé le point d'inflexion ou de variation. Ou encore, dans les équations algébriques, il existe de nombreux cas où le coefficient différentiel n'est pas déterminé de manière unique. C'est le point où la courbe de solution diverge, c'est-à-dire le point singulier<sup>69</sup>. Cependant, les points singuliers sont entourés de points réguliers, lesquels ont toujours leurs positions sur la courbe près d'un point singulier. Une singularité est un point autour duquel plusieurs courbes qui se composent de points réguliers divergent et coexistent en même temps<sup>70</sup>. Par surcroît, « il n'y en a pas moins une détermination complète concernant l'existence et la répartition de ces points, qui dépend d'une tout autre instance, à savoir du champ de vecteurs défini par cette équation même »<sup>71</sup>. C'est dire que la pente d'une tangente dans la différentielle (le champ vectoriel) définit tous les points, y compris le point singulier. Autrement dit, tous les points se réalisent en supposant de la relation elle-même entre des forces elle-même qui ne disparaissent jamais. L'« ironie supérieure des problèmes eux-mêmes » signifie

---

<sup>69</sup> Par exemple, dans  $\lim_{x \rightarrow 0} f(x) = \lim_{x \rightarrow 0} \frac{x^2+x}{x^2}$ , si  $x = 0$ , la valeur de la fonction sera  $\frac{0}{0}$ . Cependant, dans ce cas,  $\frac{0}{0}$  n'est pas fixe et ne peut pas être réduit. À ce moment, l'approche vers la limite peut être considérée à partir des directions gauche et droite sur l'axe des  $x$ . Dans ce cas, lorsque les deux approchent de zéro, la valeur de la fonction diverge. Ce  $\frac{0}{0}$  est l'une des soi-disant « formes indéfinies ». « Ce qui s'annule en  $\frac{dy}{dx}$  ou  $\frac{0}{0}$ , ce ne sont pas les quantités différentielles, mais seulement l'individuel et les rapports de l'individuel dans la fonction » (DR, p. 223). Dans cet exemple, puisque la valeur de  $y$  diverge dans  $x \rightarrow 0$ , on peut voir que la courbe prend la forme du col. Ici, lorsque le rapport devient  $\frac{0}{0}$ , la solution de l'équation de cette courbe peut être comprise comme un point s'écartant des points réguliers de la courbe, c'est-à-dire un « point singulier ». La détermination complète « concerne (...) la composition d'une forme ou la répartition des points singuliers qui la caractérisent, par exemple quand le rapport devient nul, ou infini, ou  $\frac{0}{0}$  » (DR, p. 228).

<sup>70</sup> « Bref, la détermination complète d'un problème se confond avec l'existence, le nombre, la répartition des points déterminants qui en fournissent précisément les conditions (un point singulier donne lieu à deux équations de condition) » (DR, p. 230).

<sup>71</sup> DR, p. 230.



que la pensée pure va de l'analyse concrète de la relation complexe de forces qui composent notre réalité à celle de la relation elle-même. Le rapport différentiel ( $= \frac{dy}{dx}$ ) qui n'est jamais résolue se cache toujours dans notre réalité.

Selon Deleuze, Le rapport différentiel ( $= \frac{dy}{dx}$ ) correspond à la notion nietzschéenne de « volonté de puissance ». Dans *Nietzsche et la philosophie*, Deleuze dit que « la force est ce qui peut tandis que la volonté de puissance est ce qui veut »<sup>72</sup>. Mais, « elle n'a rien d'anthropomorphique dans sa nature »<sup>73</sup>. Alors, qu'est-ce que la « volonté de puissance » ? Le « rapport de la force avec la force s'appelle « volonté » », dit Deleuze<sup>74</sup>. Ou encore « le concept de force est donc, chez Nietzsche, celui d'une force qui se rapporte à une autre force : sous cet aspect, la force s'appelle une volonté »<sup>75</sup>. Selon les interprétations de Deleuze, la « volonté » ne signifie pas vouloir une force, mais le fait qu'une force se présente toujours dans son rapport avec des autres forces. C'est dire que la relation entre des forces elle-même s'appelle la « volonté de puissance ». Il y a toujours la volonté de puissance au fond de notre réalité. C'est une fissure ou une fêlure autour de laquelle toutes sortes de relations entre des forces se forment. Dans cette interprétation de Deleuze à propos de la volonté de puissance, l'important est qu'il n'y a rien derrière la volonté de puissance, et que celui qui veut n'existe nulle part. Il dit ainsi dans *Nietzsche et la philosophie*.

La volonté de puissance, en effet, n'est jamais séparable de telle et telle forces déterminées, de leurs quantités, de leurs qualités, de leurs directions ; jamais supérieure aux déterminations qu'elle opère dans un rapport de forces, toujours plastique et en métamorphose<sup>76</sup>.

Nous ne pouvons pas trouver la volonté elle-même dans un continuum spatio-temporel. Tout ce que nous trouvons dans un continuum spatio-temporel, c'est la relation spécifique entre des forces de chaque cas. Cependant, toutes sortes de forces déterminées dans leurs quantités et qualités se définissent

---

<sup>72</sup> Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, p. 57.

<sup>73</sup> Deleuze, op. cit., p. 58.

<sup>74</sup> Gilles Deleuze, *Nietzsche*, PUF, 1965, p. 21.

<sup>75</sup> Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, p. 7.

<sup>76</sup> Deleuze, op.cit., p. 57.

toujours par le rapport différentiel, lequel ne peut pas être surmonté par elles. Dans le calcul différentiel, il y a toujours le rapport différentiel qui ne peut jamais être résolu. Ce que Deleuze trouve dans la différentielle est un « renversement des principes ». À travers l'opération algébrique qui essaye de remonter à un principe, nous faisons face à la volonté même, le rapport différentiel qui se cache toujours au fond de notre réalité. Ici, l'« image dogmatique »<sup>77</sup> de la pensée est renversée. La pensée n'est pas l'acte de trouver une solution, mais le pouvoir de déterminer notre réalité en fonction de la nature même d'un problème. Un problème est toujours ce qui doit être résolu, mais en même temps ce problème même ne peut pas être réduit à une solution. L'existence d'un problème définit des conditions de « résolubilité » même.

C'est la « résolubilité » qui doit dépendre d'une caractéristique interne : elle doit se trouver déterminée par les conditions du problème, en même temps que les solutions réelles, engendrées par et dans le problème<sup>78</sup>.

Ici, il ne s'agit pas d'« évaluer les problèmes d'après leur « résolubilité » »<sup>79</sup>, mais au contraire de définir le champ de « résolubilité » d'après la nature d'un problème. Ici, Deleuze apprécie les mathématiciens, Abel et Galois, car ils s'intéressent à « déterminer des conditions de problèmes qui spécifient progressivement des champs de résolubilité »<sup>80</sup>. Que se passe-t-il lorsque des mathématiciens font des adjonctions de corps dans la théorie des groupes ou utilisent des théorèmes auxiliaires dans les équations algébriques ? Ils n'essaient pas d'obtenir une solution par ces opérations mathématiques. Plutôt, il essaye de fixer le champ de « résolubilité » à travers chaque ordre. Nous ne savons pas évaluer les arguments de Deleuze à propos du calcul différentiel et de la théorie

---

<sup>77</sup> DR, p. 209.

<sup>78</sup> DR, p. 210.

<sup>79</sup> Ibid.

<sup>80</sup> DR, p. 233. Simon Duffy clarifie la contribution de la théorie des groupes à la philosophie deleuzienne, qu'Abel et Galois ont construit son fondement. « The introduction of their (Abel and Galois) work is an important move by Deleuze that serves a crucial purpose in his argument, namely the formalization of the mathematical expression of problems as such. So the work of Abel and Galois is not simply an alternative mathematical expression of problems, but a formal restatement of it » (*Deleuze and the history of mathematics: in defense of the 'new'*, Bloomsbury, 2014. p. 84).

des groupes du point de vue mathématique<sup>81</sup>. Mais, nous pouvons comprendre au moins ce qu'il veut dire. Selon Deleuze, l'une des valeurs majeures d'une opération mathématique n'est pas de résoudre un problème, mais de préciser la nature d'un problème, duquel des champs de résolubilité dépendent<sup>82</sup>. Les problèmes ne sont pas créés en fonction des solutions ; c'est à partir des problèmes que des solutions sont créées<sup>83</sup>.

Et si la spécification des points [singuliers] montre déjà l'immanence nécessaire du problème à la solution, son engagement dans la solution qui le recouvre, l'existence et la répartition [des points singuliers] témoignent de la transcendance du problème et de son rôle directeur dans l'organisation des solutions elles-mêmes<sup>84</sup>.

Ici, Deleuze se réfère à l'analyse qualitative dans le calcul différentiel. C'est de clarifier la forme approximative d'une courbe de solution définie par une équation différentielle en étudiant l'existence et la répartition des singularités<sup>85</sup>.

---

<sup>81</sup> Duffy indique que ce que Deleuze considère comme la théorie d'Abel et de Galois a été établi, en fait, par leurs successeurs. « Deleuze's account of Galois's theory draws explicitly upon its field theoretic presentation, which is only implicitly posed by Galois, and is rather the result of subsequent developments in mathematics by Leopold Kronecker (b. 1839-1891), who explicitly defined the mathematical concept of a field of adjunction; and Emil Artin (b. 1898-1962), who first developed the relationship between groups and fields in detail » (Simon Duffy, op.cit., p. 86).

<sup>82</sup> À ce propos, Deleuze dit que « quand des mathématiciens poléminent, on doutera que l'un reproche à l'autre de s'être trompé dans ses résultats ou calculs ; ils se reprochent plutôt d'avoir produit un théorème insignifiant, un problème dénué de sens » (DR, p. 199).

<sup>83</sup> La perspective, qui nous permet de voir notre réalité comme des solutions, lesquelles correspondent aux Idées en tant que problèmes, n'est jamais abstraite. Par exemple, Deleuze apprécie les interprétations d'Althusser à propos du marxisme comme la suivante : « Althusser et ses collaborateurs ont donc profondément raison de montrer dans le Capital la présence d'une véritable structure, et de récuser les interprétations historicistes du marxisme, (...) « l'économique » n'est jamais donné à proprement parler, mais désigne une virtualité différentielle à interpréter, toujours recouverte par ses formes d'actualisation, un thème, une « problématique » toujours recouverte par ses cas de solution » (DR, p. 241).

<sup>84</sup> DR, p. 230.

<sup>85</sup> « On pensera notamment au rôle des points réguliers et singuliers qui entourent dans la détermination complète d'une espèce de courbe. Sans doute la spécification des points singuliers (par exemple cols, nœuds, foyers, centres) ne se fait-elle que par la forme des courbes intégrales qui renvoient aux solutions de l'équation différentielle. Il n'y en a pas moins une détermination complète concernant l'existence et la répartition de ces points, qui dépend d'une tout autre instance, à savoir du champ de vecteurs défini par cette équation même » (DR, p. 229-230).

L'important est ici que le champ de solution est toujours défini par un problème même, même si la solution ne se présente que dans la forme de courbe intégrale. L'existence et la répartition des singularités sont les conditions ou les déterminants d'un champ de résolubilité. Dans la différentiation au-dessus du second ordre, les puissances sont dépotentialisées séquentiellement. Mais, ce qu'on atteint à travers la « dépotentialisation », c'est la « potentialité pure », dit Deleuze<sup>86</sup>. « L'élément pur de potentialité apparaît dans le premier coefficient ou la première dérivée, les autres dérivées et par conséquent tous les termes de la série résultant de la répétition des mêmes opérations »<sup>87</sup>. C'est dire que la « potentialité pure » ne signifie pas la plénitude des forces. Au contraire, cela indique le rapport différentiel même grâce auquel toutes sortes de forces se présentent. « La différentielle est bien pure puissance, comme le rapport différentiel, élément pur de la potentialité »<sup>88</sup>. Dans chaque ordre ou phase de la répétition de différentiation, il y a toujours le rapport différentiel en tant que potentialité pure, lequel définit un champ de résolubilité qui se compose de l'existence et de la répartition des singularités. Dans ce contexte, ce à quoi Deleuze pense est le lien entre la volonté de puissance et l'éternel retour. Il dit ainsi :

Quand Nietzsche présente l'éternel retour comme l'expression immédiate de la volonté de puissance, volonté de puissance ne signifie nullement « vouloir la puissance », mais au contraire : quoi qu'on veuille, porter ce qu'on veut à la « nième » puissance, c'est-à-dire en dégager la forme supérieure, grâce à l'opération sélective de la pensée dans l'éternel retour, grâce à la singularité de la répétition dans l'éternel retour lui-même<sup>89</sup>.

Nous avons déjà vu que Deleuze considère la notion de « volonté de puissance » comme la relation elle-même entre des forces (= le rapport différentiel), non pas comme « vouloir la puissance ». Dans cette citation, Deleuze dit que l'éternel retour est « l'expression immédiate de la volonté de puissance ». Ces mots de Deleuze correspondent à ses arguments sur la

---

<sup>86</sup> DR, p. 226.

<sup>87</sup> DR, p. 227.

<sup>88</sup> Ibid.

<sup>89</sup> DR, p. 15-16.

dépotentialisation. C'est à propos de ce que Deleuze précise avec la notion de « détermination complète »<sup>90</sup>. Deleuze se concentre sur l'opération itérative consistant à obtenir des séries de puissances sous la forme des polynômes de dérivées d'ordres supérieures par différentiation continue<sup>91</sup>. « Une série de puissances à coefficients numériques entoure un point singulier, et un seul à la fois »<sup>92</sup>. Ici, une série de puissances exprime une partie de courbe de solution. Mais, Dans la forme de séries, nous obtenons une perspective qui nous permet de comparer une partie de courbe de solution qui s'exprime dans une série avec des autres parties qui s'expriment dans des autres séries. Ici, du point de vue de l'analyse qualitative que nous avons vu plus haut, d'après la répartition des singularités et des points réguliers, diverses séries convergent ou divergent. « Bref, la détermination complète d'un problème se confond avec l'existence, le nombre, la répartition des points déterminants [= des points singuliers] qui *en fournissent précisément les conditions* »<sup>93</sup>. La notion d'« éternel retour » correspond ici à l'opération de différentiation continue qui obtient des séries de puissances. Dans la mesure où cette opération est inhérente à la différentiation, l'éternel retour est « l'expression immédiate de la volonté de puissance ». D'une part, la nature d'un problème se précise dans la dépotentialisation, qui s'opère par la « « graduation » ou continuité »<sup>94</sup> dans la répétition des opérations différentielles. Mais, d'autre part, le champ de problème même qui se définit par le rapport différentiel se présente devant nous dès le début. Dans l'Introduction de *Différence et Répétition*, Deleuze dit déjà comme suit.

Si la répétition existe, elle exprime à la fois une singularité contre le général, une universalité contre le particulier, un remarquable contre l'ordinaire, une instantanéité contre la variation, une éternité contre la permanence. À tous égards, la répétition, c'est la transgression<sup>95</sup>.

---

<sup>90</sup> « À l'élément de la potentialité correspond un principe de détermination complète » (DR, p. 227).

<sup>91</sup> Voir, Duffy, *op.cit.*, p. 20-23.

<sup>92</sup> DR, p. 228.

<sup>93</sup> DR, p. 230.

<sup>94</sup> DR, p. 227.

<sup>95</sup> DR, p. 9.

Deleuze insiste sur l'« opération sélective de la pensée dans l'éternel retour ». Ici, l'opération sélective indique la « spécification » des points singuliers dans la répétition des différentielles. « Il y a donc des singularités elles-mêmes ordinaires d'après la convergence des séries, et des singularités remarquables d'après leur divergence »<sup>96</sup>. Dans l'opération de différentiation continue, un certain point singulier devient ordinaire en fonction de la convergence des séries, mais un autre point devient singulier ou remarquable en fonction de la divergence des séries. Ainsi, à travers la répétition des différentielles, l'existence et la répartition des points singuliers se précisent, et la forme d'une courbe de solution qui se présente dans l'intégration se définit graduellement. C'est pourquoi la répétition (= l'éternel retour) concerne une « singularité contre le général ».

Mais pourquoi la répétition est-elle la « transgression » ? C'est parce que l'éternel retour est « l'expression immédiate de la volonté de puissance ». Certes, l'existence et la répartition des points singuliers se précisent graduellement dans la répétition des différentielles. Et, la répartition des points singuliers détermine la figure d'une courbe de solution. Mais, « il n'y en a pas moins une détermination complète concernant l'existence et la répartition de ces points, qui dépend d'une tout autre instance, à savoir du champ de vecteurs défini par cette équation même ». C'est dire qu'il y a toujours le rapport différentiel, la volonté de puissance, derrière chaque ordre de calcul différentiel. Le monde, en tant qu'expression des relations entre des forces, présuppose toujours la volonté de puissance, une fêlure ou une fissure grâce à laquelle toutes sortes de forces émergent. Si nous empruntons de nouveau les mots à Lapoujade, il y a toujours le « sans-fond différentiel de la volonté de puissance » au fond de notre réalité<sup>97</sup>. C'est donc l'« origine radicale des Idées »<sup>98</sup>. Mais, cette expression « origine radicale » n'indique pas de fondement précis qui existe dans un point sur l'axe spatio-temporel. Comme le dit Deleuze, « la volonté de puissance, en effet, n'est jamais séparable de telle et telle forces déterminées, de leurs quantités, de leurs qualités, de leurs directions ». Ce que nous trouvons dans le calcul différentiel est seulement l'existence et la répartition des points singuliers et la courbe de solution qui est actualisée dans l'intégration. Néanmoins, dans la mesure où il y a des forces qui composent notre réalité, nous ne pouvons pas éviter de penser à l'« origine radicale des Idées », une fissure ou une fêlure grâce à laquelle toutes sortes de forces émergent. Mais, ce moment est tout à fait l'« impensable dans la pensée »<sup>99</sup>.

---

<sup>96</sup> DR, p. 245.

<sup>97</sup> Lapoujade, *op.cit.*, p. 33.

<sup>98</sup> DR, p. 251.

<sup>99</sup> DR, p. 249.

C'est parce que la pensée pure en tant que détermination est la différenciation même qui compose des champs de problème en tant que Idées. Nous atteignons maintenant de nouveau nos résultats de la section précédente.

Comme nous l'avons confirmé jusqu'ici, ce que Deleuze appelle l'Idée n'est pas de moule qui est imposé aux matières primordiales, mais le système des rapports différentiels. C'est dire que les Idées sont des champs de problèmes qui se composent des relations elles-mêmes entre des forces. Les relations elles-mêmes entre des forces se rapportent les unes aux autres dans la puissance des Idées (= « Idée de l'Idée, etc. »)<sup>100</sup>. Pour ainsi dire, des forces se développent progressivement par eux-mêmes selon la nature de leur pluralité. Dans la répétition des différentielles, il y a toujours « la reprise des singularités les unes dans les autres, la condensation des singularités les unes dans les autres, et ce rythme itératif de distribution et de redistribution de « chaque constellation » (=l'existence et la répartition des points singuliers) définit notre réalité actualisée en tant que solutions. La pensée pure en tant que détermination ne concerne que cet auto-développement des Idées qui se composent des relations elles-mêmes entre des forces. Cette pensée ne se réduit pas à l'une de « nos » facultés cognitives. Même notre existence se forme dans cette puissance ou potentialisation des Idées. Mais, ici, à travers ces liaisons idéales, il y a toujours le rapport différentiel qui les fabrique. La pensée pure en tant que détermination, qui se confond avec le système des rapports différentiels, ne peut pas aller plus loin. L'« origine radicale des Idées », c'est-à-dire le moment où le rapport différentiel même émerge, reste toujours à venir. Mais, ici, l'« à-venir » n'indique pas ce qui n'est pas encore arrivé. C'est déjà ce qui est pensé dans la pensée de cette manière. Au contraire, dans la mesure où la pensée pure existe en tant que telle, elle se trouve elle-même dans un système des rapports différentiels. C'est dire que la pensée s'ouvre toujours à l'arrivé du rapport différentiel.

D'où viennent les Idées, d'où viennent les problèmes,  
leurs éléments et rapports idéaux ?<sup>101</sup>

Il n'y a aucune réponse à cette question. Au contraire, cette question circule tous les champs de problème, et s'exprime dans la répétition des

---

<sup>100</sup> « L'Idée dialectique, problématique, est un système de liaisons entre éléments différentiels, un système de rapports différentiels entre éléments génétiques. Il y a différentiels ordres d'Idées, supposés les uns par les autres, suivant la nature idéale des rapports et des éléments considérés (Idée de l'Idée, etc.) » (DR, p. 234).

<sup>101</sup> DR, p. 251.

différentiations. Le moment où la pensée pure en tant que détermination s'éveille est l'impensable pour la pensée même. Il y a des « impératifs »<sup>102</sup> qui font ouvrir la pensée des champs de problème. C'est aussi le moment que Deleuze appelle le « point aléatoire » ou le « coup de dés »<sup>103</sup>. C'est le moment de « hasard » au sens propre, car tous les champs de problème qui régissent leurs déterminations se soumettent à ce moment.

Le coup de dés opère le calcul des problèmes, la détermination des éléments différentiels ou la distribution des points singuliers constitutifs d'une structure<sup>104</sup>.

Le coup de dés est le moment où une fissure ou fêlure qui perce le Cogito même émerge. Puisque la pensée intériorise cette fissure (= le « Je fêlé »), c'est-à-dire qu'elle s'éveille en subissant une fissure, elle ne peut pas comprendre le moment où cette fissure même émerge. Ici, la pensée fait-elle face à son « dehors » ? Mais, la pensée ne peut pas considérer ce « point aléatoire » comme son « dehors » qui se situe dans un espace-temps précis, parce que, si la pensée comprend ce moment où une fissure perce la pensée même, c'est déjà ce qui est pensé de cette manière. « La volonté de puissance, en effet, n'est jamais séparable de telle et telle forces déterminées », dit Deleuze. Ce qui se présente dans la pensée n'est que la relation spécifique entre des forces de chaque cas ou chaque ordre de l'opération différentielle. Mais, à travers chaque ordre, la pensée ne cesse de revenir au rapport différentiel qui se trouve au fond de notre réalité. Ainsi, « les impératifs forment bien les cogitanda de la pensée pure, les différentielles de la pensée »<sup>105</sup>. Ici, nous pouvons utiliser la notion de « croyance » à propos de la relation particulière de la pensée avec son « dehors », c'est-à-dire avec « ce point aléatoire originel, aveugle, acéphale, aphasique, qui désigne « l'impossibilité de penser qu'est la pensée », (...) et où « l'impuvoir » se transmue en puissance »<sup>106</sup>. La relation de la pensée avec la volonté de puissance comme son origine toujours déplacée à travers l'éternel retour est désignée par la notion de « croyance ». C'est

---

<sup>102</sup> DR, p. 255.

<sup>103</sup> DR, p. 256.

<sup>104</sup> Ibid.

<sup>105</sup> DR, p. 257.

<sup>106</sup> DR, p. 257-258.



l'attitude de la pensée, laquelle fait face à son « dehors » sans prétendre comprendre ce « dehors ».

Alors, dans cette section, nous avons vu que Deleuze élabore sa propre métaphysique de la puissance en profitant du modèle de calcul différentiel qui correspond aux notions nietzschéennes « volonté de puissance » et « éternel retour ». Ici, la puissance signifie que la force se présente et se développe toujours dans la relation avec les autres forces. En ce sens, la puissance indique la potentialité des forces qui se développent par eux-mêmes dans la différentiation continue. La pensée pure concerne l'auto-développement des Idées comme des systèmes de relations entre diverses forces, lesquelles produisent notre réalité. Mais en même temps, à travers cet auto-développement des Idées, la pensée pure ne cesse de retrouver une fissure ou une fêlure qui percent la pensée même. Dans son « impouvoir », la pensée témoigne de la volonté de puissance à travers l'éternel retour. Ici, lorsque la pensée est ouverte sur son propre « dehors » sans le poser comme une origine située dans un espace-temps précis, cette relation particulière de la pensée avec son « dehors » peut être appelée « croyance ». Ensuite, dans la section suivante, nous voudrions approfondir notre compréhension à propos de la métaphysique deleuzienne de la puissance en nous référant à une citation de Péguy qui se situe dans le chapitre 4 de *Différence et Répétition*.

### 1.1.3. Le cas de Péguy

Dans cette section, nous voudrions réexaminer nos résultats dans la section précédente en se référant à une longue citation à propos de Charles Péguy<sup>107</sup>, qui est l'un des penseurs privilégiés dans *Différence et Répétition*. Ici, nous voudrions nous concentrer sur la citation ci-dessous qui se situe dans le chapitre 4 de *Différence et Répétition*. En examinant cette citation, nous pouvons préciser ce que Deleuze comprend dans le modèle de calcul différentiel.

Et tout d'un coup, nous sentons que nous ne sommes plus les mêmes forçats. Il n'y a rien eu. Et un problème dont on ne voyait pas la fin, un

---

<sup>107</sup> À propos de Charles Péguy, nous examinerons plus en détail dans le chapitre 3 du point de vue de la notion de « liberté ». Dans ce chapitre-là, nous examinerons l'attitude ambiguë de Deleuze envers Péguy. Mais, ici, nous nous concentrons sur les arguments positives de Deleuze à propos de Péguy.

problème sans issue, un problème où tout un monde était aheurté, tout d'un coup n'existe plus et on se demande de quoi on parlait. C'est qu'au lieu de recevoir une solution, ordinaire, une solution que l'on trouve, ce problème, cette difficulté, cette impossibilité vient de passer par un point de résolution pour ainsi dire physique. Par un point de crise. Et c'est qu'en même temps le monde entier est passé par un point de crise pour ainsi dire physique. Il y a des points critiques de l'événement comme il y a des points critiques de température, des points de fusion, de congélation ; d'ébullition, de condensation ; de coagulation ; de cristallisation. Et même, il y a dans l'événement de ces états de surfusion qui ne se précipitent, qui ne se cristallisent, qui ne se déterminent que par l'introduction d'un fragment de l'événement futur<sup>108</sup>.

Ce texte de Péguy est étrangement cohérent avec les idées de Deleuze. Puisque Deleuze lui-même a probablement ressenti la même chose, il a fait cette longue citation. Dans cette citation, Péguy parle des tournants de l'histoire. Il y a des périodes de platitude dans l'histoire, mais il y a aussi des périodes de grands bouleversements. De telles houles de l'histoire constituent une époque. Mais lorsque l'histoire change, nous commençons à voir les choses et à y penser dans un niveau complètement différent. Imaginons la houle de l'histoire comme une courbe mathématique. Nous pouvons dire que la période où l'histoire devient chaude est un point d'inflexion sur la courbe de solution. Nous vivons dans une ère qui implique le sommet de la courbe. Dans une telle époque, il existe des relations particulières entre des forces, et les gens vivent leur vie quotidienne dans ces relations. Et, la réalité a toujours quelques problèmes. Face à ces problèmes, chacun d'entre nous passe sa vie quotidienne en donnant chaque fois sa propre réponse. C'est pourquoi le problème n'est pas quelque chose qui devrait être résolu un jour, mais plutôt un rapport différentiel qui définit la réalité et qui forme l'époque. Mais, bizarrement, à un moment donné, le monde change. La houle d'une telle époque se transforme en une autre houle. C'est grâce à un « point de crise » qui est une singularité dont le coefficient différentiel n'est pas

---

<sup>108</sup> DR, p. 244-245, Charles Péguy, *Clio Dialogue de l'histoire et de l'âme païenne*, in *Œuvres en prose complètes III*, Éditions Gallimard, 1992, p. 1208.

déterminé de manière unique. Une singularité n'est pas de composant d'une courbe de solution individuelle. Le point singulier n'a pas de sens direct pour les courbes individuelles. Mais autour de la singularité, il y a plusieurs courbes qui l'entourent. Si les courbes qui s'expriment sur le plan de coordonnées sont les houles de l'histoire, alors nous nous déplaçons d'une houle de l'histoire à une autre à travers un point singulier. À ce moment, nous nous trouvons nous-même dans un nouveau relation entre des forces qui distribue des points singuliers. Ici, nous voudrions citer une autre phrase de Péguy, bien que Deleuze ne la cite pas.

C'est très évident pour un peuple, dit-elle. Il y a des temps, il y a des plaines où il ne se passe rien. Et soudain monte un point de crise. Des questions qui étaient ingrates, où l'on travaillait sans résultat des années et des années et depuis des années, sans rien gagner, sans avancer de rien, qui paraissaient insolubles et qui en effet étaient insolubles on ne sait pourquoi tout d'un coup n'existent plus. Voyez dans votre mémoire. Et voyez s'il n'y a point des périodes et des époques, des plaines et des points de crise<sup>109</sup>.

Ce que Péguy appelle le « point de crise » n'est pas un point d'inflexion, mais un point singulier. Comme nous l'avons vu dans la section précédente, le champ de problème se compose de l'existence et de la répartition des points singuliers. Lorsque Péguy parle du changement de l'histoire, il pense au changement de distribution des points singuliers. C'est dire que le rapport différentiel qui définit des relations des forces lui-même change au moment où l'histoire change. Et, à ce moment, le champ de problème change lui-même. Ici, comme le dit Péguy, « un problème où tout un monde était aheurté, tout d'un coup n'existe plus et on se demande de quoi on parlait ». Après le passage d'une courbe à l'autre, un autre problème se présente devant nous sous la forme d'une nouvelle équation. Et ce problème tisse une nouvelle histoire. Ce qui était un problème à une autre époque ne l'est plus. Mais, comment pouvons-nous comprendre la dernière phrase de la citation ci-dessus : « Et même, il y a dans l'événement de ces états de surfusion qui ne se précipitent, qui ne se cristallisent, qui ne se déterminent que par l'introduction d'un fragment de l'événement futur » ?

---

<sup>109</sup> Péguy, op.cit., p. 1205-1206.

Ici, ce à quoi Deleuze s'intéresse est le lien entre la théorie des groupes et l'analyse qualitative que nous avons vu dans la section précédente. Nous ne pouvons pas discuter sur les différentes difficultés mathématiques liées à l'application de la théorie des groupes aux équations différentielles<sup>110</sup>. Tout ce que nous pouvons faire est de clarifier ce que Deleuze entend à travers ces modèles mathématiques. La théorie des groupes traite des « adjonctions [des corps] qui complètent le corps initial du problème en tant que tel »<sup>111</sup>. Le champ de résolubilité d'un problème qui détermine l'actualisation de notre réalité se précise dans la « détermination progressive des conditions »<sup>112</sup>. Notre réalité est complètement définie par les relations entre des forces. Mais, l'ensemble d'un champ problématique qui se compose de l'existence et de la distribution des points singuliers a besoin du temps de se préciser, c'est-à-dire de la « progressivité des corps d'adjonction »<sup>113</sup>. Ici, selon Deleuze, la théorie des groupes donne une expression formelle, c'est-à-dire l'« unité systématique »<sup>114</sup>, aux trois aspects de la détermination : déterminabilité ( $dy, dx$ ), détermination réciproque ( $\frac{dy}{dx}$ ) et détermination complète. L'Idée qui se compose de relation entre des forces ( $dy, dx$ ) est déterminable dans le rapport différentiel ( $\frac{dy}{dx}$ ). Mais, une « détermination complète des parties de l'objet »<sup>115</sup> ne se présente qu'au fur et à mesure de la répétition des différentielles. Comme nous l'avons vu dans la section précédente, dans l'analyse qualitative des équations différentielles, en fonction de la spécification des points singuliers, une forme de courbe de solution se précise progressivement. Lorsque la théorie des groupes opère la progressivité des corps d'adjonction afin de préciser la résolubilité d'une équation initiale, « les fragments d'événements idéaux futurs ou passés qui rendent du même coup le problème

---

<sup>110</sup> Par exemple, Simon Duffy apprécie les analyses de Deleuze à propos du lien entre la théorie des groupes et l'analyse qualitative, du point de vue mathématique, comme suit : « Deleuze notes that because the sequence of subgroups, or the successive adjunctions to the base field, are determined progressively, the question of whether or not the polynomial equation is solvable is also discerned progressively. (...) What Deleuze means by this is that Galois's theory unites in one formal theory those aspects of the theory of problems represented in Weierstrass's theory of analytic continuity and Poincaré's qualitative theory of differential equations » (Duffy, op.cit., p. 87).

<sup>111</sup> DR, p. 246.

<sup>112</sup> Ibid.

<sup>113</sup> DR, p. 271-272.

<sup>114</sup> DR, p. 271.

<sup>115</sup> DR, p. 228.

résoluble » se ramassent dans le « mode sous lequel ils [les corps d'adjonction] s'enchaînent ou s'emboîtent avec le corps initial »<sup>116</sup>.

Cette explication correspond à la citation ci-dessus à propos de Péguy. Comme le dit Péguy, il y a le moment où un fragment de l'événement futur s'introduit dans un état de surfusion. C'est le moment où un « corps initial du problème en tant que tel » s'introduit dans l'histoire. Ou plus précisément, c'est à partir de cette introduction de l'événement futur qu'une histoire se forme. Pour Péguy, l'un des exemples privilégiés est la Révolution française. À propos de la prise de la Bastille, il dit comme suit.

La prise de la Bastille dit l'histoire, ce fut proprement une fête, ce fut la première célébration, la première commémoration et pour ainsi dire déjà le premier anniversaire de la prise de la Bastille<sup>117</sup>.

C'est un fragment de l'événement futur qui est arrivé dans l'histoire. Pourquoi cet événement est-il dit comme « futur » ? C'est parce que les gens n'avaient aucune idée, au moment de l'événement, de ce qu'il signifiait, ni de l'évolution historique à laquelle il pouvait conduire. Péguy souligne que la prise de la Bastille n'a pas été faite dans un esprit révolutionnaire pour renverser l'ancien régime. Les gens qui se sont réunis à ce jour-là ne pensaient pas qu'il s'agissait d'un tournant décisif dans l'histoire, et ne visaient pas non plus la transition de l'ancien régime vers une république<sup>118</sup>. Ils ont simplement évacué leur colère comme une réponse aux problèmes de l'ancien régime. Peut-être, cela aurait pu être un événement totalement dénué de sens. Mais rétrospectivement, c'est-à-dire si l'on examine la forme de la courbe de solution dans l'intégrale, elle est devenue une singularité historique. Lorsqu'un fragment de l'événement futur est arrivé, les gens ne vivaient plus dans les problèmes de l'ancien régime, mais faisaient face les problèmes du nouveau régime.

Or, qu'est-ce que la « progressivité des corps d'adjonction » dans ce cas de la Révolution française ? Ce sont les fêtes de la Fédération qui commémorent la prise de la Bastille. C'est, pour ainsi dire, la potentialisation d'un événement.

---

<sup>116</sup> DR, p. 246.

<sup>117</sup> Péguy, *op.cit.*, p. 1083.

<sup>118</sup> « Les abus de l'Ancien Régime, dit-elle [Clio] en riant. On n'a jamais mis un régime par terre parce qu'il commettait des abus » (Péguy, *op.cit.*, p. 1084). À ce jour-là, « le bon peuple ne savait pas bien quoi faire. Ce qu'il savait, c'est qu'il avait envie de faire quelque chose » (Péguy, *op.cit.*, p. 1083).

Avant que l'événement soit décrit comme tel dans l'histoire, avant que l'on parle de « quelque chose » en tant que telle, l'événement est effectivement arrivé. C'est pourquoi cette arrivée n'est qu'un « fragment futur ». Cependant, au voisinage de cette singularité, les gens sont confrontés à une nouvelle histoire. En fait, la prise de la Bastille a été reprise plus tard sous la forme de la fête de la Fédération, qui a joué un rôle dans la propagation de la révolution dans toute la France. Dans cette répétition, les gens ont pris conscience qu'ils étaient placés dans une nouvelle histoire. L'important, c'est ici que l'ensemble d'un problème nous donne dès le début. Mais, l'existence et la distribution des points singuliers ne se précise que dans la répétition des différenciations.

Notons ici que Péguy-Deleuze ne disent pas simplement que le sens de l'histoire ne peut être déterminé qu'après coup. Certes, en termes généraux, on peut le dire ainsi, mais l'important est qu'il s'agit de l'auto-développement des relations entre des forces dans la puissance des Idées. À ce propos, Deleuze parle de Péguy dans l'introduction de *Différence et Répétition* comme suit.

La fête n'a pas d'autre paradoxe apparent : répéter un « irrecommençable ». Non pas ajouter une seconde et une troisième fois à la première, mais porter la première fois à la « nième » puissance. Sous ce rapport de la puissance, la répétition se renverse en s'intériorisant ; comme dit Péguy, ce n'est pas la fête de la Fédération qui commémore ou représente la prise de la Bastille, c'est la prise de la Bastille qui fête et qui répète à l'avance toutes les Fédérations ; ou c'est le premier nymphéa de Monet qui répète tous les autres<sup>119</sup>.

Certes, les fêtes de la Fédération ne pouvaient avoir lieu qu'après la prise de la Bastille. Mais en même temps, il est aussi vrai que c'est à travers la répétition des fêtes de la Fédération que la prise de la Bastille a pu devenir un événement historiquement singulier. Ici, cette répétition indique la potentialisation ou la puissance des Idées.

---

<sup>119</sup> DR, p. 8. À propos du nymphéa de Monet, nous examinerons plus en détail les arguments de Péguy dans le chapitre 3.

En allant de A à B, puis en revenant de B à A, nous ne retrouvons pas un point de départ comme dans une répétition nue ; la répétition est bien plutôt, entre A et B, B et A, le parcours ou la description progressive de l'ensemble d'un champ problématique<sup>120</sup>.

Ici, la « répétition nue » indique une simple succession des événements<sup>121</sup>. C'est ce que nous appelons ordinairement l'histoire. Mais, Péguy-Deleuze ne présuppose pas cette continuité temporelle, car il y a une part éternelle d'événement dans l'histoire. La prise de la Bastille est un point singulier, mais n'est pas un point de départ. Tous les points, y compris le point singulier, se définissent dans un champ de problème qui se compose des relations entre des forces (= la répartition des points singuliers). Les relations des forces se déploient dans leurs rapports inhérents et déterminent la distribution des singularités. Cependant, il y a en même temps le temps ou la progressivité afin que la nature d'un champ de problèmes se précise. Mais, c'est un « temps purement logique, idéal ou dialectique », et « ce temps virtuel détermine lui-même un temps de différenciation, ou plutôt des rythmes, des temps d'actualisation qui correspondent aux rapports et aux singularités de la structure »<sup>122</sup>. Selon Péguy-Deleuze, il y a deux lignes qui se croisent dans l'histoire, l'une est la succession horizontale des événements, l'autre, la répétition des points singuliers qui parcourt dans l'ensemble d'un champ problématique.

Péguy, dans son admirable description de l'événement, disposait deux lignes, l'une horizontale, mais l'autre verticale, qui reprenait en profondeur les points remarquables correspondant à la première, bien plus, qui devançait et engendrait éternellement ces points remarquables et leur incarnation dans la première<sup>123</sup>.

---

<sup>120</sup> DR, p. 272.

<sup>121</sup> « L'ordinaire, c'est le prolongement, la continuation, cette longueur du temps qui s'étire en durée : répétition nue » (DR, p. 259).

<sup>122</sup> Ibid.

<sup>123</sup> DR, p. 244.

Par exemple, dans le cas de la Révolution française, le point singulier se répète dans chaque fête de la Fédération, et le valeur de position de ce point dans le champ problématique se précise graduellement. Et cette répétition des fêtes de la Fédération forme le déroulement historique de la Révolution française. Mais, cette puissance ou potentialité qui engendre le déroulement historique est en premier lieu impliqué dans le champ problématique même. En ce sens, Deleuze dit que « c'est la prise de la Bastille qui fête et qui répète à l'avance toutes les Fédérations ». Le valeur de la prise de la Bastille en tant que point singulier se précise dans la répétition des fêtes de la Fédération, mais en même temps, à travers la répétition, ce que nous trouvons est une « potentialité pure », c'est-à-dire le rapport différentiel même qui fabrique le champ de problème. La répétition des points singuliers dans chaque cas des fêtes de la Fédération est appelée « verticale », parce que c'est la répétition dans un temps purement logique ou virtuel. C'est dire que nous ne pouvons pas donner de durée actuelle à cette répétition. Certes, chaque cas des fêtes de la Fédération s'actualise dans la succession. Mais, du point de vue de la relation elle-même entre des forces, la distribution de points singuliers qui conditionne la répétition nue se forme tout d'un coup dans un champ de problème. Comme le dit Deleuze, il y a la « condensation des singularités » dans un champ de problème, et cette occasion de condensation « fait éclater la solution comme quelque chose de brusque, de brutal et de révolutionnaire »<sup>124</sup>. D'une part, il y a la progressivité afin que l'existence et la distribution des points singuliers se précisent, laquelle détermine des rythmes d'actualisation d'une histoire. Mais, d'autre part, nous trouvons le moment où un champ problématique dans lequel tous les points singuliers se condensent se forme tout d'un coup.

Lorsque nous arrivons à ce moment originaire dans lequel un champ de problème qui se compose de l'existence et de la distribution des points singuliers se forme, notre pensée tournent à vide. Nous ne pouvons pas atteindre ce moment de la genèse d'un champ problématique. Certes, nous savons que la prise de la Bastille a eu lieu le 14 juillet 1789. Mais, c'est dans la répétition des événements que la pensée trouve cet événement comme une singularité. Le point singulier n'est de point de départ. Il y a le moment où l'existence et la distribution des points singuliers se définissent. C'est ce que Deleuze appelle l'« impératif », le « point aléatoire » ou le « coup de dés ». Comme nous l'avons vu dans la section précédente, « le coup de dés opère le calcul des problèmes, la détermination des éléments différentiels ou la distribution des points singuliers »<sup>125</sup>. Le coup de dés

---

<sup>124</sup> DR, p. 246.

<sup>125</sup> DR, p. 256.



ou l'impératif, c'est-à-dire la volonté de puissance « condense tout le hasard en une fois »<sup>126</sup>. Il y a toujours, au fond de notre réalité, le rapport différentiel, lequel détermine tout d'un coup la distribution des points singuliers. Mais, la pensée ne peut pas préciser ce moment, parce que la pensée naît elle-même dans ce coup de dés. C'est donc une fissure ou une fêlure du Cogito même. Ce que la pensée peut faire est de trouver cette fêlure à travers la répétition ou la puissance des Idée qui en émanent. Dans *Nietzsche et la philosophie*, à propos de la volonté de puissance, Deleuze dit déjà comme suit.

Ce qu'une volonté veut, c'est toujours sa propre qualité et la qualité des forces correspondantes. Comme dit Nietzsche, à propos de l'âme noble, affirmative et légère : « Je ne sais quelle certitude fondamentale d'elle-même, quelque chose qu'il est impossible de chercher, de trouver et peut-être même de perdre »<sup>127</sup>.

En se référant à la phrase dans *Par-delà le bien et le mal*, Deleuze précise la relation de la pensée avec sa propre origine, c'est-à-dire avec la volonté de puissance. Ici, nous nous rappelons que Deleuze dit que le calcul différentiel est le « seul calcul « par-delà le bien et le mal » ». Au-delà de toute valeur et de tout sens, il existe toujours le rapport différentiel, à partir duquel toute valeur ou tout sens se fabriquent. Mais, la pensée ne peut pas comprendre cette volonté dans sa capacité, car si la pensée la comprend, c'est déjà ce qui est pensé dans la pensée. Au contraire, comme le dit Deleuze, « la pensée ne pense que contrainte et forcée, en présence de ce qui « donne à penser », de ce qui est à penser »<sup>128</sup>. C'est dire qu'il y a toujours des impératifs qui forcent à penser. Cependant, l'impératif ou le coup de dés est toujours à venir pour la pensée. L'« à-venir » n'indique pas ce qui n'est pas encore arrivé. Au contraire, des impératifs sont toujours arrivés à la pensée. Dans la mesure où la pensée existe en tant que telle, il y a toujours le « sens-fons différentiel de la volonté de puissance » au fond de la pensée. La pensée implique toujours le « point aléatoire » transcendant, toujours Autre par nature, où toutes les essences sont enveloppées comme différentielles de la

---

<sup>126</sup> Ibid.

<sup>127</sup> Deleuze, op.cit., p. 88.

<sup>128</sup> DR, p. 188.

pensée »<sup>129</sup>. Mais la pensée ne peut pas ou ne doit pas prétendre comprendre ce « point aléatoire ». Autrement dit, la pensée ne doit pas considérer ce point comme l'événement originaire définie dans un espace-temps précis.

Ici, nous atteignons l'expression « croyance en l'avenir ». À propos de l'attitude de la pensée qui s'ouvre toujours à l'à-venir, à l'impératif, c'est-à-dire à la volonté de puissance, Deleuze introduit la notion de « croyance » à ses arguments. Il dit que « l'éternel retour est puissance d'affirmer »<sup>130</sup>. Dans l'éternel retour, c'est-à-dire dans la répétition des différenciations (= l'auto-développement des relations entre des forces), ce qui est affirmé est le rapport différentiel, c'est-à-dire la volonté de puissance même. La pensée témoigne que la volonté même s'affirme à travers l'éternel retour. Lorsque la pensée se confronte à ses propres limites et expose sa propre impuissance, peut-être que le dehors, que seule la pensée peut indiquer, jette une ombre sur la pensée même. C'est la fêlure du Cogito même, c'est-à-dire le « Je fêlé », qui ne cesse de fabriquer des champs problématiques qui se composent de distribution des points singuliers, et qui s'affirme à travers ces champs problématiques. Tout ce que la pensée pure peut faire est ici de témoigner de cette fêlure comme l'impensable dans son impuissance. À ce moment, la pensée se trouve elle-même dans sa « croyance » en l'avenir. Comme nous le verrons dans la deuxième partie de notre recherche, à l'époque de *Cinéma*, Deleuze exprimera cette attitude de la pensée comme la « croyance » en ce monde tel qu'il est, mais dans la mesure où cette expression « tel qu'il est » se confie à son dehors, à la volonté de puissance.

Dans cette section, nous avons examiné la position de la notion de « croyance » dans *Différence et Répétition*. Deleuze ne parle pas suffisamment de la « croyance » dans ses arguments. C'est pourquoi, en considérant l'analyse par Deleuze de la critique du cogito cartésien par Kant, et la théorie deleuzienne de l'Idée, nous avons tenté de déterminer la place de la « croyance » dans ces arguments. Nous pensons que Deleuze utilise la notion de « croyance » afin de préciser l'attitude de la pensée envers son « dehors ». La pensée fait face au « sans-fond » dans sa propre origine. C'est une fêlure ou fissure qui perce le Cogito même. La pensée ne peut pas comprendre ce moment où une fêlure émerge, car dans la mesure où la pensée existe comme telle, elle se trouve elle-même déjà dans le système des différenciations. Tout ce que la pensée peut faire ici est de témoigner de cette fêlure à travers l'éternel retour dans son impuissance. Le fait que la pensée s'ouvre toujours à son « dehors », à la volonté de puissance, c'est ce que la notion de « croyance » signifie. Ainsi, la « croyance » indique l'impuissance

---

<sup>129</sup> Ibid.

<sup>130</sup> DR, p. 152.

fondamentale de la pensée. Même si la pensée pure est le moment de détermination, cela n'indique que « « différentielles » de la pensée, « Inconscient » de la pensée pure »<sup>131</sup>. C'est dire que la pensée n'a pas aucune initiative à propos de sa détermination. La pensée n'occupe toujours qu'une position passive dans l'émergence des relations entre des forces et leur auto-développement. Néanmoins, selon Deleuze, « les Idées ont avec la pensée pure un rapport très particulier »<sup>132</sup>. Ni la sensibilité, ni l'imagination, ni la mémoire, mais seulement la pensée peut témoigner du « dehors » au fond de notre réalité, de la volonté de puissance. C'est ce que signifie notre thèse : la « croyance » indique l'attitude particulière de la pensée envers son « dehors ». Mais, comment pouvons-nous comprendre cette position particulière de la pensée dans *Différence et Répétition* ? Maintenant, nous devons aborder la théorie deleuzienne du temps qui implique la doctrine des facultés. Dans la section suivante, nous verrons que Deleuze trouve le moment de la « croyance », que seule la pensée peut porter, à travers sa théorie du temps.

## 1.2. LA THÉORIE DU TEMPS ET LA NOTION DE « CROYANCE »

Il est évident que la théorie des facultés cognitives est un élément composant principal dans *Différence et Répétition*. De plus, beaucoup de chercheurs ont montré que la théorie du temps correspond à celle des facultés cognitives. La première synthèse du temps correspond à la sensibilité et à l'imagination, la deuxième, la mémoire, et la troisième, la pensée. C'est tout à fait juste. Mais, si Deleuze dit que « notre sujet n'est pas ici l'établissement d'une telle doctrine des facultés »<sup>133</sup>, quel est l'enjeu de ses arguments à propos des facultés cognitives qui correspondent à la théorie du temps ? C'est l'ontologie ou la métaphysique de puissances que nous avons examinée jusqu'ici. Sa théorie du temps qui correspond à celle des facultés cognitives sert à l'élaboration de sa propre métaphysique de puissances, et surtout à la présentation de l'« avenir » en contraste avec le « futur ». Notre objectif est de clarifier la position et le sens de la

---

<sup>131</sup> DR, p. 251.

<sup>132</sup> Ibid.

<sup>133</sup> DR, p. 187.

notion de « croyance » dans *Différence et Répétition*<sup>134</sup>. À cet égard, la théorie du temps que Deleuze développe dans le chapitre 2 de *Différence et Répétition* est évidemment décisive. Car, dans la théorie du temps, Deleuze introduit la notion de « croyance » à ses arguments comme la suivante : « l'éternel retour n'est pas une foi, mais la vérité de la foi »<sup>135</sup>, et « il [l'éternel retour] est dit à la lettre croyance de l'avenir, croyance en l'avenir »<sup>136</sup>. Jusqu'ici, nous avons mentionné indirectement l'« avenir » à travers nos considérations. Mais, le moment est venu d'aborder directement les arguments de Deleuze à propos de l'« avenir » dans le contexte de la théorie du temps. Dans cette section, nous voudrions préciser l'expression « croyance à l'avenir » aussi bien que possible.

Cette section se compose des trois parties suivantes : dans la section 1-2-1, nous examinerons la distinction entre le « futur » et l'« avenir » que Deleuze propose dans le chapitre 2 de *Différence et Répétition*. Deleuze explique la forme du temps dans les trois synthèses du temps. Ici, le « futur » indique d'abord l'« attente » ou l'« anticipation » qui se forme dans la première synthèse du temps. Ensuite, lorsque les synthèses actives de la mémoire et de l'entendement se superposent à la première synthèse du temps, le « futur » indique le présent à venir. Cependant, selon Deleuze, il y a une autre temporalité qui ne se réduit pas à ces deux sens de « futur ». C'est ce que Deleuze appelle l'« avenir ». C'est le moment de genèse ou d'ouverture dans la théorie du temps. Nous examinerons d'abord ces arguments de Deleuze qui distinguent l'« avenir » du « futur ». Ensuite, dans la section 1-2-2, nous examinerons directement l'expression « croyance à l'avenir » dans la troisième synthèse du temps. Deleuze pense que seule la pensée peut atteindre la temporalité qu'il appelle l'« avenir » à chaque fois en passant par tous les « stades ». Mais aussi, selon lui, l'« avenir » reste toujours l'« à-venir », c'est-à-dire l'incompréhensible dans la pensée. Cela signifie que la pensée se trouve elle-même dans l'« effondrement ». À ce stade, il n'y a aucun fondement pour la pensée. Ici, Deleuze parle de la « croyance », comme attitude particulière de la pensée envers son « dehors ». C'est donc le chemin d'ironie dans lequel la pensée trouve un « sans-fond » toute au fond de notre réalité. Toutefois, c'est à ce stade que Deleuze parle aussi d'une possibilité d'affirmation dont la pensée

---

<sup>134</sup> C'est pourquoi nous n'avons pas l'intention ici de répéter simplement les arguments de la doctrine des facultés cognitives pour l'« empirisme transcendantal » présenté par Deleuze dans *Différence et Répétition*. Plusieurs études antérieures ont déjà fourni des explications adéquates à ce sujet. Il est évident que nos arguments se basent sur ces recherches importantes, mais nous voudrions profiter de ces résultats seulement afin de préciser la notion de « croyance ».

<sup>135</sup> DR, p. 127.

<sup>136</sup> DR, p. 122.

peut se charger. C'est une affirmation humoristique ou parodique qui se présente seulement dans la « croyance » à l'« avenir ». Dans cette section, nous examinerons ce tournant de l'« ironie » à l'« humour » dans la « croyance ». À la fin de cette section, dans la section 1-2-3, nous réexaminerons les résultats dans la section 1-2-2, en nous référant à la notion d'« éthique » que Deleuze propose dans le chapitre 5 de *Différence et Répétition*. Ici, Deleuze parle d'une sorte d'éthique de l'« intensité » dont seul l'individu peut se charger. À travers les notions d'« intensité » et d'« individuation », nous voudrions approfondir notre compréhension à propos de l'« éthique » qui correspond à l'« humour » et qui se trouve au fond de notre réalité.

À travers ces trois sections, nous essayerons de montrer le fait que Deleuze élabore déjà, à l'époque de *Différence et Répétition*, les éléments nécessaires autour de la notion de « croyance », qui seront suffisamment développés dans *Cinéma*, bien que la notion de « croyance » soit encore à l'état larvaire.

### 1.2.1. Le « futur », comme le répété

Dans cette section et la section suivante, nous voudrions clarifier la distinction entre le futur et l'avenir dans *Différence et Répétition*. Deleuze résume les trois synthèses du temps comme suit.

Le présent, le passé, l'avenir se révèlent comme Répétition à travers les trois synthèses, mais sur des modes très différents. Le présent, c'est le répétiteur, le passé, la répétition même, mais le futur est le répété. Or, le secret de la répétition dans son ensemble est dans le répété, comme signifié deux fois. La répétition royale, c'est celle de l'avenir qui se subordonne les deux autres et les destitue de leur autonomie<sup>137</sup>.

Comme nous verrons plus bas, la première et la deuxième synthèses du temps explique le « futur » dans les deux étapes. La première synthèse du temps explique le « futur » en tant qu'« anticipation » dans l'imagination. Et lorsque la synthèse active de l'entendement et de la mémoire se superpose à cette première

---

<sup>137</sup> DR, p. 125.

synthèse du temps, le « futur », en tant que présent à venir, se construit. Cependant, dans cette citation, Deleuze parle du « futur » qui ne se réduit pas à ces deux sortes de « futur ». Ce « futur » est appelé l'« avenir »<sup>138</sup>. Ce « futur » est le « répété » dans les deux premières synthèses du temps de deux manières différentes. Le futur en tant qu'« avenir » se trouve dans le « le répété, comme signifié deux fois » dans les deux premières synthèses du temps. Et en même temps, du point de vue de l'« avenir », les deux premières synthèses du temps subordonnent à la troisième synthèse du temps. Alors, comment pouvons-nous comprendre ces explications de Deleuze ? Dans cette section, nous voudrions d'abord examiner comment les deux premières synthèses du temps traitent du « futur » dans leur propre synthèse, et comment ces deux synthèses désignent un autre « futur » comme le répété.

La première synthèse du temps concerne le présent appelé le « présent vivant »<sup>139</sup>. C'est la « fondation du temps »<sup>140</sup> pour toutes les organismes, c'est-à-dire le temps qui sert de fondation à l'expérience directe pour les vivants. Le « présent vivant » qui précède l'articulation conceptuelle de l'intellect et de la réflexion est donc le temps d'une synthèse passive, c'est-à-dire la fondation de toute expérience vivante. En se référant à Hume, Deleuze considère cette synthèse passive comme l'« habitude ».

L'imagination se définit ici comme un pouvoir de contraction : plaque sensible, elle retient l'un quand l'autre apparaît. Elle contracte les cas, les éléments, les ébranlements, les instants homogènes, et les fond dans une impression qualitative interne d'un certain poids. Quand A paraît, nous nous attendons à B avec une force correspondant à l'impression qualitative de tous les AB contractés. Ce n'est surtout pas une mémoire, ni une opération de l'entendement : la contraction n'est pas une réflexion<sup>141</sup>.

---

<sup>138</sup> James Williams suggère « yet to come to return » comme la traduction de « l'à-venir » en anglais. Nous proposons « 将来 » en contraste avec « 未来 » (= futur) comme traduction japonaise de l'« avenir ». Voir, *Gilles Deleuze's Difference and repetition*, Edinburgh University Press, 2003, p. 104.

<sup>139</sup> DR, p. 97.

<sup>140</sup> DR, p. 108.

<sup>141</sup> DR, p. 96-97.

Deleuze appelle le processus primordial qui produit l'épaisseur du temps appelé le « présent vivant » la « contraction », et la capacité de réaliser ce processus, l'« imagination ». Dans cette contraction par l'imagination, une « impression qualitative interne », une épaisseur du temps, est créée. La contraction signifie que les moments précédents du passé y sont « retenus », et la répétition du futur y est « attendue » en tant qu'« anticipation »<sup>142</sup>. À l'inverse, le passé se forme dans la « rétention »<sup>143</sup> et le futur, dans l'« attente ». Deleuze reconnaît dans le fonctionnement de cette contraction le premier germe de la répétition du même. Car s'attendre à un cas du même dans le futur, c'est en même temps trouver dans le passé les éléments qui forment le même. C'est dire que « le présent vivant va donc du passé au futur qu'il constitue dans le temps, c'est-à-dire aussi bien du particulier au général »<sup>144</sup>. Dans la contraction, le passé est retenu comme les cas particuliers par rapport à la généralité dans l'attente du futur. Cependant, l'étape primordiale de cette synthèse passive imaginative se fait en « précédant toute mémoire et toute réflexion »<sup>145</sup>, et il n'y a essentiellement que le présent vivant.

Seul le présent existe. La synthèse constitue le temps comme présent vivant, et le passé et le futur comme dimensions de ce présent<sup>146</sup>.

C'est dire que le passé et le futur ne sont pas ici l'ancien présent ni le présent à venir, lesquels s'écoulent dans une représentation temporelle successive. Au contraire, ces deux temporalités indiquent l'épaisseur ou la largeur du temps. À propos du cas répétitif AB, « justement on ne peut pas encore parler de répétition » [au sens quotidien]<sup>147</sup>. Afin que le présent vivant devienne une représentation réflexive du temps, il est nécessaire que « les synthèses actives de la mémoire et de l'entendement se superposent à la synthèse passive de l'imagination »<sup>148</sup>. Le stade de la synthèse passive dans la contraction imaginative

---

<sup>142</sup> DR, p. 97.

<sup>143</sup> DR, p. 98.

<sup>144</sup> Ibid.

<sup>145</sup> Ibid.

<sup>146</sup> DR, p. 105.

<sup>147</sup> DR, p. 96.

<sup>148</sup> DR, p. 98.

n'est que la « synthèse originare qui porte sur la répétition des instants »<sup>149</sup>, laquelle est assumée en droit. Il est important de noter que la contraction dans la première synthèse ne relie pas simplement les éléments A et B, qui sont présupposés par eux-mêmes, comme des cas AB. Dans la « contemplation contractante » qui forme le domaine de base des synthèses passives »<sup>150</sup>, une répétition de cas AB se forme, et en même temps une répétition d'éléments A et B se présente. En d'autres termes, lorsque le cas AB apparaît, ses éléments A et B font déjà l'objet d'une synthèse fondamentale de contraction imaginaire. De plus, A et B ont également leurs répétitions élémentaires correspondantes de A' et B', et cette chaîne se poursuit à l'infini. Sous une même contemplation, il existe une série infinie de contractions. L'impression qualitative interne constitue le domaine de base dans lequel toute sorte d'organismes se forment à chaque ordre.

Elle [la contraction] forme nécessairement un présent d'une certaine durée, un présent qui s'épuise et qui passe, variable suivant les espèces, les individus, les organismes et les parties d'organisme considérées. Deux présents successifs peuvent être contemporains d'un même troisième, plus étendu par le nombre d'instantes qu'il contracte. Un organisme dispose d'une durée de présent, de diverses durées de présent, suivant la portée naturelle de contraction de ses âmes contemplatives<sup>151</sup>.

L'épaisseur du temps, le « présent vivant », constitue la durée du présent à différents niveaux, qui correspond au niveau de la « contemplation » en tant que lieu de contraction. Derrière la classification hiérarchique de genre-espèce que les synthèses actives de la mémoire et de l'entendement régit, se déploie l'épaisseur du temps qui se compose des impressions qualitatives interne à différents niveaux.

Alors, comme nous avons vu jusqu'ici, le futur dans la première synthèse du temps est l'« attente » ou l'« anticipation ». C'est déjà composé dans la contraction contemplative que l'imagination régit. Certes, quelque chose qui est attendu n'est pas encore présent, mais en même temps c'est déjà, dans un certain sens, présent dans l'imagination. Maintenant, revenons à la première citation dans

---

<sup>149</sup> DR, p. 97.

<sup>150</sup> DR, p. 107.

<sup>151</sup> DR, p. 105.



cette section. Deleuze indique, dans cette citation, qu'une autre temporalité qu'il appelle l'« avenir » est déjà impliquée dans le « répété » que la première synthèse du temps montre. Nous pensons que la phrase suivante est importante afin de comprendre ces mots de Deleuze.

Le paradoxe de la répétition n'est-il pas qu'on ne puisse parler de répétition que par la différence ou le changement qu'elle introduit dans l'esprit qui la contemple ? Par une différence que l'esprit *soutire* à la répétition ?<sup>152</sup>

Ici, la répétition indique le cas AB que la contraction imaginaire construit. Deleuze pense qu'il y a le paradoxe dans ce type de répétition, car la construction de l'habitude par laquelle le présent vivant se construit est une apparition de quelque chose de nouveau, mais ce que nous trouvons dans ce présent vivant n'est qu'une série infinie qui se compose de cas (AB, AB', AB"... ) et d'éléments (A, A', A"... et B, B', B"...). Une impression qualitative interne est la fondation dans laquelle tout existe à chaque niveau et à chaque moment. Puisque le présent vivant est tout à un certain moment, nous ne pouvons pas trouver, dans ce présent, quelque chose qui désigne la différence. Tout repose dans ce présent à chaque niveau et à chaque moment. La genèse de ce présent devrait être quelque chose de nouveau, mais tant que nous restons dans ce présent, nous ne pouvons pas parler de ce présent comme une différence. C'est parce que ce temps est tout à un certain moment. En ce sens, Deleuze dit qu'on ne peut parler de répétition que « par une différence que l'esprit *soutire* à la répétition ».

Soutirer à la répétition quelque chose de nouveau, lui soutirer la différence, tel est le rôle de l'imagination ou de l'esprit qui contemple dans ses multiples et morcelés<sup>153</sup>.

L'expression « soutirer à la répétition quelque chose de nouveau (= la différence) » indique la nature même de l'imagination qui régit la contraction. La première synthèse du temps forme le futur en tant qu'« anticipation » en retenant

---

<sup>152</sup> DR, p. 96.

<sup>153</sup> DR, p. 103.

le passé. Mais, à cause de cette nature de la synthèse passive de l'imagination, on ne peut pas trouver le temps de genèse de ce temps qui va du particulier (= le passé) au général (= le futur). Ce que nous voyons dans le passé est la répétition d'éléments par rapport à celle de cas. Il n'est pas possible de préciser dans l'imagination « quand » la contraction s'est produite. C'est donc la limite de l'imagination (« la limite, l'impossible à imaginer »<sup>154</sup>). Ici, nous devons chercher, hors de l'imagination, une temporalité qui peut exprimer le moment de genèse de la première synthèse du temps elle-même.

Suffirait-il, alors, de tout ramener au domaine de la sensibilité supposée au premier plan du présent vivant produit par la contraction de l'imagination ? Mais Deleuze ne le croit pas. À ce propos, Deleuze dit qu'« une succession d'instant ne fait pas le temps, elle le défait aussi bien ; elle en marque seulement le point de naissance toujours avorté »<sup>155</sup>. Comme nous le verrons plus tard (dans la section 1-2-3), en se référant à la théorie freudienne, Deleuze pense qu'il y a le stade dans lequel la « répartition mouvante de différences et résolutions locales » se fait<sup>156</sup>. On peut y reconnaître le niveau de sensibilité primaire. Mais, comme le dit Deleuze, le temps qui est accordé à ce niveau est seulement l'« instant ». Ce mot « instant » signifie qu'il n'y a aucune largeur ou étendue temporelle. Car, l'épaisseur du temps se constitue dans la contraction de l'imagination. Malgré les mots de Deleuze, si l'on est fidèle à ses arguments, on ne peut pas parler de la « succession ». De plus, ce domaine de la sensibilité présuppose aussi le moment de genèse que Deleuze appelle le « dynamisme spatio-temporel ». C'est dire qu'il y a d'abord « ce qui ne peut être que senti (l'insensible en même temps) »<sup>157</sup>, c'est-à-dire le moment de genèse du domaine même de la sensibilité. À ce propos, nous examinerons plus en détail dans la section 1-2-3 en nous référant aux arguments de Deleuze sur l'« intensité » et l'« individu ». En tout cas, ce que nous voudrions confirmer est seulement le fait que la remontée vers le domaine de la sensibilité n'est pas la solution pour la question du futur en tant qu'« avenir ». C'est dire qu'une autre temporalité appelée l'« avenir » est encore demandée dans la première synthèse du temps.

Ensuite, passons au deuxième niveau de « futur ». Ce que nous avons vu jusqu'ici est le « futur immédiat de l'anticipation »<sup>158</sup>, lequel se forme dans la première synthèse passive de l'imagination. Ce futur n'est donc qu'une dimension

---

<sup>154</sup> DR, p. 186.

<sup>155</sup> DR, p. 97.

<sup>156</sup> DR, p. 128.

<sup>157</sup> DR, p. 182.

<sup>158</sup> DR, p. 98.

du présent vivant. Mais, ce que nous appelons ordinairement le futur est plutôt le présent à venir par rapport à l'ancien présent et à l'actuel présent. Même si le présent vivant est une fondation du temps dans laquelle toutes sortes d'expériences immédiates se forment, ce présent n'est pas suffisant afin d'expliquer notre réalité temporelle. Car, ce présent ne fait que répéter la génération et l'annihilation à tous les niveaux, et ne passe pas. « On peut sans doute concevoir un perpétuel présent, un présent coextensif au temps », dit Deleuze<sup>159</sup>. Mais aussi, il dit qu'« il n'y a pas de possibilité physique d'un tel présent »<sup>160</sup>. Dans la citation ci-dessus, il dit aussi qu'« elle [la contraction] forme nécessairement un présent d'une certaine durée, un présent qui s'épuise et qui passe ». Si le présent vivant s'épuise et passe, nous devons poser la question comme la suivante : « sous quelle condition ? »<sup>161</sup>. Ici, Deleuze introduit la deuxième synthèse du temps à sa théorie du temps.

La deuxième synthèse du temps traite de « fondement » du temps. Deleuze ne présuppose pas l'existence des présents (= l'ancien présent, l'actuel présent et le présent à venir) qui s'écoulent sur la ligne de temps. Une telle représentation temporelle se construit sur la base de la deuxième synthèse du temps, laquelle est donc une autre synthèse passive. Ici, Deleuze recourt à l'idée bergsonienne qui est expliquée dans *Matière et Mémoire*. « Le fondement du temps, c'est la Mémoire », dit Deleuze<sup>162</sup>. Cette mémoire ne signifie pas une collection des anciens présents, mais l'« élément pur du passé en général »<sup>163</sup> dans lequel des présents qui s'écoulent se forment. Cette mémoire est donc « ce qui fait passer le présent »<sup>164</sup>, c'est-à-dire ce qui compose du « passage » même.

La Mémoire est la synthèse fondamentale du temps,  
qui constitue l'être du passé (ce qui fait passer le  
présent)<sup>165</sup>.

---

<sup>159</sup> DR, p. 105.

<sup>160</sup> Ibid.

<sup>161</sup> DR, p. 110.

<sup>162</sup> DR, p. 108.

<sup>163</sup> DR, p. 111.

<sup>164</sup> DR, p. 108.

<sup>165</sup> DR, p. 109.

Il [le passé] est l'en-soi du temps comme fondement dernier du passage<sup>166</sup>.

En se référant aux arguments de Bergson, Deleuze essaye de prouver l'existence du passé même en tant qu'élément pur à travers quatre paradoxes du temps (1. Le paradoxe de la contemporanéité du passé avec le présent qu'il *a été*, 2. Celui de la coexistence, 3. Celui de la préexistence, 4. Celui de la coexistence du passé avec *soi-même*, à des degrés divers de détente et de contraction). Il n'est pas nécessaire de répéter l'analyse de ces quatre paradoxes qui est faite à mainte fois dans les recherches précédentes. Le plus important est que, même si nous examinons le contenu des présents, nous ne pouvons pas trouver la nature du « passage » même ; au contraire, tous les présents coexistent dans le « passage » même, c'est-à-dire qu'ils se trouvent dans le « passé pur »<sup>167</sup>.

Deleuze ne pense pas que l'actuel présent « passe » en se transformant en l'ancien présent, mais que tous les présents s'élaborent comme tels dans le « passage » même. Si c'est le cas, alors la nature du passage même doit être expliquée. Ici, Deleuze introduit les termes de « détente » et de « contraction » que Bergson a proposés dans *Matière et Mémoire*. Le passé, en tant qu'élément pur, est exprimé avec le cône, tel que Bergson l'a présenté. Dans le passé, les éléments sont innombrables. Lorsque ces innombrables éléments se contractent et se déplacent vers la pointe, un présent apparaît à la surface de notre conscience actuelle. Au contraire, les éléments détendus descendent vers le fond du cône et sont diffusés dans le passé virtuel. Un tel modèle est conforme aussi à notre conscience quotidienne. Lorsque nous représentons un présent, nous pensons à une ou plusieurs choses concrètes de ce moment. Cependant, si l'on y réfléchit, notre vie n'est pas constituée uniquement d'événements conscients, mais plutôt, à chaque instant, d'innombrables choses et objets traversent notre vie et la constituent. Le « Je » est constitué d'un composite de ces innombrables éléments. Cependant, tous ces éléments n'apparaissent pas dans notre conscience. Dans notre vie, les différents éléments et moments potentiels sont partiellement actualisés, mais la plupart passent virtuellement à l'arrière-plan. Le mouvement de détente et de contraction est la nature du passage même. Le passé, qui implique ses différents degrés de détente et de contraction, existe toujours, et c'est ce mouvement de détente et de contraction que l'on appelle « passer ». À cet égard,

---

<sup>166</sup> DR, p. 111.

<sup>167</sup> DR, p. 110.

le passé, dans lequel le mouvement de détente et de contraction émerge, est ce qui construit notre vie même.

Or, qu'est-ce que le futur dans la deuxième synthèse du temps ? Ici, il est important que Deleuze distingue la synthèse active qui est faite par « reproduction et réflexion, remémoration et reconnaissance, mémoire et entendement »<sup>168</sup>, avec la synthèse passive même de la mémoire. Il explique la synthèse active comme suit.

Si bien qu'on peut appeler synthèse active de la mémoire le principe de la représentation sous ce double aspect : reproduction de l'ancien présent et réflexion de l'actuel<sup>169</sup>.

Selon Deleuze, lorsque l'ancien présent est représenté dans l'actuel présent, l'actuel présent se réfléchit lui-même par rapport à l'ancien présent. C'est dire que « la synthèse active de la mémoire le [le temps] constitue comme *emboîtement* des présents eux-mêmes »<sup>170</sup>. Ici, l'ancien présent est la reproduction dans l'actuel présent, et l'actuel présent est le futur dans la réflexion par rapport à l'ancien présent. Alors, le présent à venir que nous appelons ordinairement le futur s'expliquerait par une transcription de la relation entre l'ancien présent et l'actuel présent. C'est dire que le présent à venir est le temps exprimé au futur parfait. Il est certain que cette explication présuppose la première synthèse du temps<sup>171</sup>. Mais en même temps, cette synthèse active de la mémoire se base sur la synthèse passive de la mémoire. Comme nous avons confirmé tout à l'heure, Deleuze ne pense pas que l'actuel présent « passe » en se transformant en l'ancien présent, mais que tous les présents s'élaborent comme tels dans le « passé pur ».

C'est pourquoi Deleuze insiste sur le fait que « l'ancien et l'actuel présents ne sont [donc] pas comme deux instants successifs sur la ligne du temps »<sup>172</sup>. La ligne du temps sur laquelle des présents s'écoulent se construit, lorsque « les synthèses actives de la mémoire et de l'entendement se superposent à la synthèse passive de l'imagination ». Mais, tout d'abord, il est nécessaire de trouver le

---

<sup>168</sup> Ibid.

<sup>169</sup> Ibid.

<sup>170</sup> Ibid.

<sup>171</sup> « Cette synthèse active de la mémoire se fonde sur la synthèse passive de l'habitude, puisque celle-ci constitue tout présent possible en général », dit Deleuze (ibid.).

<sup>172</sup> DR, p. 109.

fondement du temps pour parler du « passage ». Deleuze montre, après Bergson, la Mémoire, c'est-à-dire le « passé pur », en tant que fondement du temps. Ici, la répétition est le mouvement même de détente et contraction dans le passé pur. C'est une « répétition du Tout, à des niveaux divers coexistants »<sup>173</sup>. Tout se tisse et coexiste dans le passé pur à chaque degré de détente et de contraction de chaque moment. « Chacune [de vies] étant un présent qui passe, une vie peut en reprendre une autre, à un autre niveau [du passé pur] »<sup>174</sup>. C'est une étrange pensée pour notre conscience quotidienne, mais comme nous l'avons vu dans la section 1-1, il n'y a aucune présupposition sauf l'auto-présentation des relations entre des forces dans *Différence et Répétition*. La théorie du temps nous semble une façon de montrer la métaphysique de puissance. En fait, Deleuze compare les deux premiers synthèses du point de vue de la répétition comme suit.

L'une [la répétition de la première synthèse du temps] est nue, l'autre [la répétition de la deuxième synthèse du temps] est vêtue ; l'une est des parties, l'autre du tout ; l'une de succession, l'autre de coexistence ; l'une actuelle, l'autre virtuelle ; l'une horizontale, l'autre verticale<sup>175</sup>.

Cette comparaison entre les deux types de répétitions correspond à ce que nous avons examiné dans la section 1-1-3 à propos de l'analyse de Deleuze sur la philosophie de Charles Péguy. Nous avons vu que Deleuze se réfère à la description de Péguy à propos des fêtes de la Fédération qui commémorent la prise de la Bastille. Chaque événement se trouve dans leur propre présent, lequel se forme dans la synthèse active. Et cette succession des événements présuppose la première synthèse du temps, comme nous avons vu plus haut. Elle est donc une répétition horizontale d'une part. Mais, d'autre part, tout se forme dans une autre répétition verticale. Nous voudrions citer encore une fois de plus la phrase à propos de Péguy qui se situe dans le chapitre 4 de *Différence et Répétition*.

L'autre [l'une de deux lignes] verticale, qui reprenait en profondeur les points remarquables correspondant

---

<sup>173</sup> DR, p. 114.

<sup>174</sup> DR, p. 113.

<sup>175</sup> DR, p. 114.

à la première, bien plus, qui avançait et engendrait éternellement ces points remarquables et leur incarnation dans la première<sup>176</sup>.

La succession des événements se forme en étant impliquée dans une autre répétition verticale, laquelle compose de la deuxième synthèse du temps. Cette répétition est verticale, parce que c'est une répétition du « tout ». C'est dire que la succession des événements se forme, dans un certain sens, tout d'un coup dans le temps appelé passé pur ou Mémoire. Toute notre existence se tisse dans le mouvement de détente et de contraction du passé pur, et chaque présent est, de ce point de vue, un certain degré de détente et de contraction du « tout ». Ici, la relation entre des forces, c'est-à-dire le rapport différentiel, correspond à ce degré de détente et de contraction dans le contexte de la théorie du temps. Dans la répétition du « tout », un certain degré de détente et de contraction se définit en impliquant le point remarquable ou singulier, et à l'inverse, la valeur du point singulier se précise dans ce degré de détente et de contraction du « tout ». En ce sens, Deleuze dit ainsi :

Le présent est toujours différence contractée ; mais dans un cas [la première synthèse du temps] il contracte les instants indifférents, dans l'autre cas [la deuxième synthèse du temps] il contracte, en passant à la limite, un niveau différentiel du tout qui est lui-même de détente ou de contraction<sup>177</sup>.

D'une part, comme nous l'avons vu plus haut, le présent vivant se forme en contractant les instants indifférents (= les éléments A et B) dans la première synthèse du temps. Mais, d'autre part, la deuxième synthèse du temps forme le fondement du temps, dans laquelle le présent signifie la limite ou la pointe du cône, c'est-à-dire du « tout ». Ce présent se définit par un degré de détente et de contraction du « tout », c'est-à-dire par un rapport différentiel, comme le dit Deleuze dans cette citation. Ici, Deleuze montre une grande différence entre les deux types de répétitions à propos de la « différence » elle-même.

---

<sup>176</sup> DR, p. 244.

<sup>177</sup> DR, p. 114.

Aussi les deux répétitions sont-elles dans un rapport très différent avec la « différence » elle-même. La différence est soutirée à l'une, dans la mesure où les éléments ou instants se contractent dans un présent vivant. Elle est incluse dans l'autre, dans la mesure où le Tout comprend la différence entre ses niveaux<sup>178</sup>.

Dans la première synthèse du temps, le présent vivant qui se compose des répétitions de cas et d'éléments concerne déjà évidemment la différence. Cependant, même si nous examinons l'intérieur du présent vivant, ce que nous trouvons n'est que ces répétitions homogènes de cas et d'éléments. Du point de vue de la théorie du temps, cette différence qui est soutirée à la répétition est le moment de genèse du présent vivant. Quand le présent vivant se forme-t-il ? On ne peut pas donner la réponse à cette question, car le présent vivant est tout à chaque moment. Ainsi, nous atteignons une autre temporalité qui ne se réduit pas à la première synthèse du temps. Or, à propos de la deuxième synthèse du temps, Deleuze dit que la différence est « incluse » dans la répétition du « tout ». Ici, la différence existe entre les niveaux du passé pur. Un niveau de contraction forme le présent en passant à la limite ou à la pointe du cône qui exprime le domaine de la mémoire. À ce moment, les autres niveaux restent à l'arrière-plan. C'est dire qu'un degré de détente et de contraction du « tout » forme le présent, et lorsque ce degré change, le « tout » de ce monde change. Le « tout » de ce monde s'ouvre toujours dans un degré de détente et de contraction. En ce sens, la différence est incluse dans le « tout », ou le « tout » s'ouvre toujours en impliquant la différence. Cela signifie, du point de vue de la théorie du temps, que la répétition du « tout » implique le moment de genèse lui-même. Mais, que signifie le fait que le moment de genèse est lui-même inclus dans la répétition du « tout » ? La phrase suivante est décisive à propos de ce point.

Les synthèses passives sont évidemment sub-représentatives. Mais toute la question pour nous est de savoir si nous pouvons pénétrer dans la synthèse passive de la mémoire. Vivre en quelque sorte l'être en soi du passé, comme nous vivons la synthèse passive de l'habitude. Tout le passé se conserve en

---

<sup>178</sup> Ibid.



soi, mais comment le sauver pour nous, comment pénétrer dans cet en-soi sans le réduire à l'ancien présent qu'il a été, ou à l'actuel présent par rapport auquel il est passé. Comment le sauver pour nous ?<sup>179</sup>

Ici, la question de Deleuze est claire. Si le « tout » (= le « passé pur ») s'ouvre dans un degré de détente et de contraction à chaque fois, « quand » et « comment » le « tout » s'ouvre-t-il ? Et, cette question même circule dans la répétition du « tout ». Car, le moment de genèse ou d'ouverture du « tout » ne se réduit pas à l'ancien présent, lequel se forme dans le passé pur même. Deleuze dit que « la réponse [a] été donnée depuis très longtemps : la réminiscence »<sup>180</sup>. Il est évident que Deleuze sous-entend ici la philosophie platonicienne. Mais, la réminiscence n'indique pas l'acte de se rappeler volontairement, c'est-à-dire la synthèse active de la mémoire. La réminiscence indique, selon Deleuze, le moment même où le domaine de la mémoire s'ouvre dans un degré de détente et de contraction. « La réminiscence ne nous renvoie pas simplement d'un présent actuel à d'anciens présents »<sup>181</sup>, mais elle est l'ouverture même du « tout », c'est-à-dire celle du « passé pur ». Cependant, même si la réminiscence indique le moment de genèse ou d'ouverture, elle n'est pas suffisante pour la question de « quand » et « comment ». Comme le dit Deleuze, ce moment de genèse est « comme immémorial »<sup>182</sup>.

La mémoire transcendantale saisit ce qui, dans la première fois, dès la première fois, ne peut être que rappelé : non pas un passé contingent, mais l'être du passé comme tel et passé de tout temps. *Oubliée*, c'est de cette manière que la chose apparaît en personne, à la mémoire qui l'appréhende essentiellement<sup>183</sup>.

Cette nature de la mémoire qui implique l'oubli ou l'immémorial correspond aussi parfaitement à la pensée de Péguy. Comme nous l'avons vu

---

<sup>179</sup> DR, p. 115.

<sup>180</sup> Ibid.

<sup>181</sup> Ibid.

<sup>182</sup> Ibid.

<sup>183</sup> DR, p. 183.

dans la section 1-1-3, Péguy a écrit aussi que « des années et des années et depuis des années, sans rien gagner, sans avancer de rien, qui paraissent insolubles et qui en effet étaient insolubles on ne sait pourquoi tout d'un coup n'existent plus »<sup>184</sup>. Deleuze-Péguy indique ici que le temps ou l'histoire s'ouvre toujours en impliquant l'oubli *a priori*. Si nous utilisons le terme que nous avons examiné dans la section 1-1-3, le champ de problème a changé à un certain moment. Cela signifie, dans le contexte de la théorie du temps, le changement de degré de détente et de contraction du « tout ». Le « passé pur » s'ouvre toujours en impliquant l'oubli, c'est-à-dire le moment d'ouverture même. Comme le dit Deleuze, « dans la première fois, dès la première fois », le « passé pur » ne peut être que rappelé. À propos de cas des fêtes de la Fédération, la prise de la Bastille ne doit pas être la réponse à la question du moment de genèse ou d'ouverture. La succession des présents, y compris la prise de la Bastille, se forme dans un degré de détente et de contraction du « tout », et la question de genèse est de ce moment d'ouverture du « tout » même. La nature de la mémoire nous empêche de nous rappeler ce moment de genèse, à l'inverse, c'est grâce à cet oubli que le « tout » s'ouvre dans un degré de détente et de contraction. C'est en ce sens que Deleuze dit que la différence est incluse elle-même dans la répétition du « tout ». Maintenant, nous atteignons la temporalité que Deleuze appelle l'« avenir » à travers la deuxième synthèse du temps. Ce que la mémoire ne se rappelle pas, c'est le moment d'ouverture du domaine de la mémoire. Car, c'est la condition fondamentale d'ouverture du « tout » même. Ici, nous trouvons, après Deleuze, le temps qui ne se réduit pas à la mémoire ou au « passé pur ». Ainsi, Deleuze conçoit la troisième synthèse du temps qui traite de l'« avenir ».

Résumons les résultats de cette section. Nous avons examiné la citation dans laquelle Deleuze distingue le « futur » qui est traité dans les deux premières synthèses du temps avec le « futur » en tant qu'« avenir » qui est répété deux fois dans ces synthèses du temps. « Le secret de la répétition dans son ensemble est dans le répété, comme signifié deux fois », dit Deleuze. L'« avenir » est signifié deux fois dans les deux premières synthèses du temps. Afin de préciser ces mots de Deleuze, nous avons examiné les deux sortes de « futurs » qui correspondent à deux premières synthèses du temps. L'important est toujours le moment de genèse ou d'ouverture. Dans la première synthèse du temps, le futur est une « anticipation » qui se forme dans la synthèse passive de l'imagination. Grâce à la contraction imaginaire, le futur en tant que généralité se produit dans une répétition de cas et d'éléments. Cependant, l'imagination ne peut pas saisir le

---

<sup>184</sup> Charles Péguy, *Clio Dialogue de l'histoire et de l'âme païenne*, in *Œuvres en prose complètes III*, Éditions Gallimard, 1992, p. 1205-1206.

moment de genèse d'un présent vivant dans lequel le futur se forme. À la limite de l'imagination, le moment de genèse, c'est-à-dire l'« avenir », est désignée hors de la première synthèse du temps. Ensuite, dans la deuxième synthèse du temps, le futur est le présent à venir exprimé au futur parfait. C'est dire que le futur s'expliquerait par la transcription de la relation entre l'ancien présent et l'actuel présent. Mais, cette représentation du temps successif dans laquelle des présents s'écoulent se base en premier lieu sur le fondement du temps. C'est la mémoire en tant qu'élément pur du passé, dans lequel tout se construit. Ce domaine du passé s'ouvre à chaque fois dans un degré de détente et de contraction du passé même. En ce sens, la différence, c'est-à-dire le moment de genèse ou d'ouverture, est incluse dans le « tout » même. Cependant, la mémoire ne peut pas préciser ce moment de genèse, car ce moment d'ouverture est lui-même la condition fondamentale pour l'ouverture du « passé pur ». Le « tout » s'ouvre toujours en impliquant l'« immémorial », c'est-à-dire la perte d'origine. Ainsi, à la limite de la mémoire, le moment de genèse, c'est-à-dire l'« avenir », est encore une fois de plus désigné dans la deuxième synthèse du temps.

Alors, Deleuze conçoit la troisième synthèse du temps afin de parler directement de l'« avenir ». Cette synthèse du temps se présente dans la pensée, et ni dans l'imagination ni dans la mémoire. Mais, selon Deleuze, même la pensée ne comprend pas l'« avenir » dans sa capacité. Ici, Deleuze trouve l'attitude ultime de la pensée envers l'« avenir », c'est-à-dire la « croyance ». Dans la section suivante, nous examinerons l'« avenir » dans le contexte de la troisième synthèse du temps.

### 1.2.2. L'« avenir » et la « croyance »

La troisième synthèse du temps ne concerne que la « forme vide du temps »<sup>185</sup>. C'est dire que cette synthèse ne traite pas du contenu dans le temps, lequel se forme dans l'imagination et la mémoire. Tant que nous restons dans le contenu du temps, nous ne pouvons pas préciser le moment de genèse, c'est-à-dire l'« avenir ». C'est ce que nous avons vu jusqu'ici. Le « futur » en tant qu'« anticipation » ou que présent à venir présuppose toujours et déjà le futur en tant qu'« avenir ». Lorsque Deleuze parle de la répétition de « l'avenir comme éternel retour »<sup>186</sup>, on ne saurait trop insister sur la distinction entre ces deux sortes de « futurs ». Car, il est vraiment difficile de rester à cette distinction dans

---

<sup>185</sup> DR, p. 119.

<sup>186</sup> DR, p. 122.

notre pensée. Lorsque nous disons que Deleuze considère l'éternel retour comme la répétition du moment de genèse, que comprenons-nous ? Ce moment de genèse est-il dans le « futur » en tant qu'« anticipation », laquelle se forme par la première synthèse du temps ? Ou, est-il dans le « futur » en tant que présent à venir, lequel se construit par la synthèse active de la mémoire et de l'entendement qui se superpose à la première synthèse du temps ? Deleuze dit qu'« il [l'éternel retour] est lui-même le nouveau, toute la nouveauté »<sup>187</sup>. Comme nous l'avons vu dans la section précédente à propos de la deuxième synthèse du temps, le « tout » du monde s'ouvre à chaque fois en impliquant le moment de genèse ou d'ouverture. Mais, le moment de genèse ne se réduit pas à un certain ancien présent, puis il ne se réduit pas à un présent à venir. Il est important de penser à la répétition de l'« avenir » en tant que telle, laquelle donne une occasion de « métamorphose »<sup>188</sup> au présent vivant et qui est impliquée dans la répétition du « tout ». En ce sens, Deleuze dit :

La première synthèse, celle de l'habitude, constituait le temps comme un présent vivant, dans une fondation passive dont dépendaient le passé et le futur. La seconde synthèse, celle de la mémoire, constituait le temps comme un passé pur, du point de vue d'un fondement qui fait passer le présent et en advenir un autre. Mais dans la troisième synthèse, le présent n'est plus qu'un acteur, un auteur, un agent destiné à s'effacer ; et le passé n'est plus qu'une condition opérant par défaut<sup>189</sup>.

Dans la citation que nous avons prise au début de la section précédente, Deleuze dit aussi que « La répétition royale, c'est celle de l'avenir qui se subordonne les deux autres et les destitue de leur autonomie »<sup>190</sup>. La troisième synthèse du temps transforme un présent vivant en un autre. Mais, dans cet autre présent vivant, on ne trouve pas non plus ce moment de genèse ou de transformation, car ce moment est toujours et déjà soutiré à la répétition que l'imagination régit. Ensuite, la deuxième synthèse du temps est une « condition

---

<sup>187</sup> Ibid.

<sup>188</sup> DR, p. 121.

<sup>189</sup> DR, p. 125.

<sup>190</sup> Ibid.

opérant par défaut ». Le fait qu'il y a l'« immémorial » dans le passé pur (= la mémoire) prouve l'existence de la répétition de l'« avenir », c'est-à-dire de l'ouverture même. Le moment d'ouverture est toujours oublié dans la mémoire. C'est dire qu'il est déjà l'oubli ou le « défaut ». C'est parce que ce moment d'ouverture concerne l'existence même du domaine de la mémoire. On ne peut pas trouver le moment d'ouverture même du « tout » dans le passé pur. Comme le dit Deleuze, « c'est ainsi que le fondement a été dépassé vers un sans-fond, *universel effondement* qui tourne en lui-même et ne fait revenir que l'à-venir »<sup>191</sup>. La deuxième synthèse du temps est le fondement du temps, car le temps qui s'écoule se forme dans le passé pur. Cependant, ce domaine de la mémoire s'ouvre à chaque fois en impliquant l'« immémorial ». Le fondement se porte, en fait, sur un « sans-fond ». Par contre, c'est cet *universel effondement* qui permet à notre monde d'être toujours ouvert. C'est en ce sens que Deleuze dit que « dans cette dernière synthèse du temps, le présent [vivant] et le passé [pur] ne sont plus à leur tour que des dimensions de l'avenir »<sup>192</sup>.

Or, si on ne peut pas réduire le moment de genèse (= l'« avenir ») au « futur » qui se forme dans les deux premières synthèses du temps, comment Deleuze parle-t-il de ce moment ? Il introduit la notion de « césure » à ses arguments en se référant à l'analyse de Hölderlin à propos d'*Œdipe roi*, une tragédie grecque de Sophocle<sup>193</sup>. La « césure » est un terme en poésie, lequel marque le tournant qui donne l'ordre à l'ensemble d'une histoire.

Hölderlin disait qu'il cesse de « rimer », parce qu'il se distribue inégalement de part et d'autre d'une « césure » d'après laquelle début et fin ne coïncident plus. Nous pouvons définir l'ordre du temps comme cette distribution purement formelle de l'inégal en fonction d'une césure<sup>194</sup>.

Dans une histoire, la « césure » est exprimée par une « image symbolique »<sup>195</sup>, comme le « résultat de l'enquête d'Œdipe » ou le « voyage en

---

<sup>191</sup> DR, p. 123.

<sup>192</sup> DR, p. 125.

<sup>193</sup> Dans la note de p.118 de *Différence et Répétition*, Deleuze se réfère à *Remarques sur Œdipe et Remarques sur Antigone* écrites par Hölderlin.

<sup>194</sup> DR, p. 118.

<sup>195</sup> Ibid.

mer d'Hamlet »<sup>196</sup>. Chaque histoire a un moment décisif, un tournant, à travers lequel une histoire se mène vers la fin. Ou plus précisément, c'est grâce à ce tournant qu'une histoire qui possède l'« avant » et l'« après » se détermine. En ce sens, Deleuze dit qu'« elle [l'image symbolique] rassemble ainsi l'ensemble du temps »<sup>197</sup>. Ici, il est important de noter que cette image de la césure est appelée « symbolique ». C'est parce qu'il ne s'agit pas du contenu d'une histoire, mais de la structure même d'une histoire, c'est-à-dire de la forme vide du temps. La structure d'une histoire fait une image « symbolique », et cette structure est elle-même déterminée par la position de la « césure »<sup>198</sup>. Ici, nous pouvons nous rappeler encore une fois la description de Péguy à propos de l'histoire.

Péguy a écrit qu'« il y a dans l'événement de ces états de surfusion qui ne se précipitent, qui ne se cristallisent, qui ne se déterminent que par l'introduction d'un fragment de l'événement futur »<sup>199</sup>. Il est certain que nous devons être attentifs sur l'utilisation de Péguy à propos de la notion de « futur ». Mais, l'« introduction d'un fragment de l'événement futur » nous semble correspond au moment de tournant que Deleuze appelle la « césure ». Comme nous l'avons vu dans la section 1-1-3, Péguy a examiné le moment de tournant dans l'histoire. Selon Péguy, il y a une décision qui détermine le déroulement d'une histoire, mais ce moment décisif ne se précise que dans le déroulement répétitif des événements. Par exemple, l'« introduction d'un fragment de l'événement futur » s'actualise dans la prise de la Bastille en tant qu'image symbolique, laquelle s'accompagne de la répétition des fêtes de la Fédération. Mais, tout d'abord, c'est grâce à l'introduction d'un fragment que la prise de la Bastille peut être une image symbolique. Il nous semble qu'il y a ici la raison pour laquelle Péguy utilise le mot « fragment », car ce moment d'introduction se trouve avant que l'événement soit inscrit dans une chronologie historique<sup>200</sup>.

---

<sup>196</sup> À propos d'*Hamlet*, Deleuze se réfère à un autre livre, *La tradition du nouveau écrit* par Harold Rosenberg (traduit par Anne Marchaud, les Éditions de minuit, 1962), surtout la troisième partie.

<sup>197</sup> DR, p. 118.

<sup>198</sup> « Il importe peu que l'événement lui-même soit accompli ou non, que l'action soit déjà faite ou non ; ce n'est pas d'après ce critère empirique que le passé, le présent et le futur se distribuent » (ibid.).

<sup>199</sup> *Clio Dialogue de l'histoire et de l'âme païenne*, in *Œuvres en prose complètes III*, Éditions Gallimard, 1992, p. 1208.

<sup>200</sup> Cependant, ce mot « fragment » signifie aussi que Péguy comprend le moment de genèse (= l'« avenir ») du point de vue d'un événement concrète qui s'actualise dans l'histoire. À ce propos, Deleuze critiquera la pensée de Péguy. Nous examinerons l'attitude ambiguë de Deleuze envers Péguy dans le chapitre suivant.

Dans les sections 1-1-2 et 1-1-3, nous avons examiné la théorie de l'Idée ou la « métaphysique du calcul différentiel » que Deleuze développe dans le chapitre 4 de *Différence et Répétition*. Selon Deleuze, ce que la pensée pure concerne est la relation elle-même entre des forces (=le rapport différentiel), et à travers l'auto-développement des relations mêmes, la pensée ne cesse pas d'affronter une « fissure » ou une « fêlure » qui percent la pensée même. Maintenant, nous atteignons le point où la théorie du temps rejoint la théorie de l'Idée. À propos de la « césure », Deleuze dit ainsi :

C'est la césure, et l'avant et l'après qu'elle ordonne une fois pour toutes, qui constituent la fêlure du Je (la césure est exactement le point de naissance de la fêlure)<sup>201</sup>.

Dans cette citation, Deleuze montre explicitement qu'une fissure ou une fêlure qui perce le Cogito est la « césure » dans le contexte de la théorie du temps. Comme nous l'avons examiné dans la totalité de la section 1-1, puisque la pensée intériorise cette fissure (= le « Je fêlé »), c'est-à-dire qu'elle s'éveille en subissant une fissure, elle ne peut pas comprendre le moment où cette fissure même émerge. Dans le contexte de la théorie du temps, cela signifie que la position de la « césure » ne se définit pas par la pensée, mais plutôt que la pensée trouve la « césure » dans la forme vide du temps. Deleuze dit que la série du temps, qui se compose de l'« avant », la « césure » et l'« après », constitue l'ensemble du temps. L'« avant » est le passé qui est expliqué par le « défaut ». Ce mot « défaut » signifie que le « passé pur », le domaine de la mémoire, s'ouvre toujours en impliquant l'oubli, c'est-à-dire l'« immémorial ». Ensuite, la « césure » est le présent de la « métamorphose ». La « césure », c'est-à-dire une fissure, marque toujours le point de génération d'un présent vivant. Lorsque le rapport différentiel s'actualise dans des relations concrètes entre des forces, le présent vivant se forme. Mais au fond, il y a le troisième moment où la fêlure même émerge, qui régit la naissance de la fêlure et l'ouverture du domaine de la mémoire. C'est le moment de l'« avenir », la répétition appelée l'« éternel retour ». Ici, la théorie deleuzienne du temps a une subtilité inimitable.

---

<sup>201</sup> DR, p. 120.

Une philosophie de la répétition passe par tous les « stades », condamnée à répéter la répétition même<sup>202</sup>.

Lorsque la pensée examine l'ordre du temps, c'est-à-dire la structure même du temps, à travers le « défaut » dans la mémoire et la « césure » qui marque le moment de « métamorphose » du présent, elle trouve l'« avenir ». Mais, comme le dit Deleuze, nous devons passer « par tous les « stades » » afin de trouver le moment de l'« avenir ». Ce correspond donc au chemin d'« ironie » que nous avons examiné dans les sections 1-1-2 et 1-1-3. À travers la répétition verticale dans la mémoire, la pensée trouve le « défaut » originaire qui est impliqué dans la mémoire même. Et, en profitant de l'« image symbolique », elle trouve la « césure » qui perce le Cogito même. Ainsi, la pensée affronte l'« impensable » dans la pensée, c'est-à-dire l'« avenir » qui fait naître une fissure au fond de notre réalité. Seule la pensée peut faire face à l'« avenir », c'est-à-dire au moment où une fêlure perce le Cogito même. Mais, la façon de penser à ce moment doit être appelée la « croyance ». C'est parce que la pensée ne peut pas comprendre l'« avenir » comme l'ancien présent ou le présent à venir en profitant de la mémoire, ni comme l'« anticipation » dans le présent vivant en profitant de l'imagination. Mais en même temps, c'est parce que, comme nous l'avons vu dans la section 1-1-2, l'« avenir » est en premier lieu le « coup de dés » ou le « point aléatoire » qui constituent le moment où une fissure ou fêlure qui perce le Cogito même émerge. C'est dire que la pensée naît elle-même à travers l'« avenir ». Lorsque la pensée fait face à l'« avenir », elle se renouvelle elle-même. C'est en ce sens que Deleuze considère l'éternel retour comme « cercle éternellement excentrique, cercle décentré »<sup>203</sup>. La répétition de l'« avenir » reste toujours « ésotérique »<sup>204</sup> pour la pensée même.

À ce stade, la seule attitude possible de la pensée est de « croire » à l'« avenir ». Mais cette « croyance » ne signifie pas que la pensée comprend le moment de genèse ou d'ouverture comme un événement originaire (comme la Genèse). Dans ce cas, la pensée réduit déjà l'« avenir » à un ancien présent qui se forme dans la synthèse active de l'entendement et de la mémoire. De plus, il ne s'agit pas d'attendre ou d'« anticiper » le moment de recommencement (comme l'Apocalypse). Dans ce cas, la pensée réduit aussi l'« avenir » à un présent à venir. Au contraire, la « croyance » que Deleuze utilise positivement indique l'attitude

---

<sup>202</sup> DR, p. 125.

<sup>203</sup> DR, p. 122.

<sup>204</sup> Ibid.



particulière de la pensée qui s'efforce de rester à être devant l'« impensable » dans la pensée. Mais, si c'est vrai, le rôle de la pensée n'est-il que de rester devant l'« impensable » dans la pensée ?

La réponse à cette question est à la fois oui et non. D'abord, il est très difficile pour la pensée de rester seulement à être devant l'« avenir ». Afin de comprendre cette difficulté, il est suffisant de regarder l'histoire de l'humanité. Comme nous l'avons sous-entendu tout à l'heure, la « croyance » à l'« avenir » n'est pas sans rapport avec la « foi » religieuse, bien que Deleuze distingue finalement les deux. La « foi » existe toujours dans nos histoires, nos sociétés et nos cultures, du temps primitif au contemporain. D'innombrables formes de religions sont inventées depuis la naissance de l'humanité. N'est-ce pas que ce fait signifie que notre pensée affronte toujours l'« impensable » dans la pensée. Toute sorte de « foi » n'est-elle pas l'attitude de notre pensée concernant quelque chose qui la dépasse ? N'y a-t-il pas la civilisation qui n'a pas sa propre Genèse ? Cependant, il est aussi certain que la pensée recourt toujours à l'imagination et à la mémoire dans les croyances religieuses. Ce fait n'est pas du tout en soi négatif, car c'est grâce à l'imagination et à la mémoire que nous pouvons fabriquer beaucoup de cultures ou d'arts merveilleux. Mais, si nous essayons d'être fidèles à la vérité, les croyances religieuses transforment, en fait, l'« avenir » en une autre chose. Même le Dieu omnipotent ne précède pas le moment de l'« avenir ». Même si le Dieu a créé ce monde dans un ancien présent, ce présent est déjà ce qui se construit en se basant sur la synthèse passive de la mémoire, laquelle s'ouvre en impliquant le moment de genèse ou d'ouverture en tant qu'« immémorial », c'est-à-dire l'« avenir ». En ce sens, comme le dit Deleuze, « il [l'éternel retour] est dit à la lettre croyance de l'avenir, croyance en l'avenir »<sup>205</sup>, mais « l'éternel retour n'est pas une foi, mais la vérité de la foi »<sup>206</sup>.

Deleuze ne dénie pas simplement les croyances religieuses, mais ce qu'il s'intéresse est la vérité de la « foi ». Cependant, la vérité de la « foi » n'indique pas une seule vraie « foi ». Au contraire, selon Deleuze, il est impossible de trouver la seule vraie « foi ». Deleuze est sincère dans son acceptation de notre réalité. Notre vie réelle n'est pas expliquée seulement par la pensée pure, mais aussi par l'imagination et la mémoire. Mais en même temps, toute sorte de « foi » que nous pouvons posséder ne doivent pas être une seule vérité. La pensée doit s'éveiller chaque fois à l'« avenir » tout en passant par l'imagination et la mémoire. En ce sens, l'éternel retour que Deleuze montre comme la répétition de l'« avenir » n'est pas non plus une seule et vraie doctrine. C'est parce que la doctrine de l'éternel

<sup>205</sup> DR, p. 122.

<sup>206</sup> DR, p. 127.

retour n'est pas du tout le fondement, mais au contraire l'« effondement ». Lorsque la pensée atteint ce stade, elle n'a aucun fondement pour elle-même. De plus, la pensée doit atteindre cet « effondement » à chaque fois à travers tous les « stades ». Ou encore, elle ne peut l'atteindre que de cette manière. En ce sens Deleuze dit :

Le « une fois pour toutes » de l'ordre n'est là que pour le « toutes les fois » du cercle final ésotérique. La forme du temps n'est là que pour la révélation de l'informel dans l'éternel retour<sup>207</sup>.

La position de la « césure » définit l'ordre du temps qui se compose de l'« avant » et de l'« après » une fois pour toutes. Mais, à travers cet ordre du temps, la pensée affronte une révélation, laquelle indique le fait que ce qui donne au Cogito une fêlure, la « césure », se subordonne à l'« après », c'est-à-dire à l'« avenir » qui est désigné dans l'ordre du temps. À travers le « défaut » du passé et la « césure » du présent, la pensée fait face à l'« avenir » pour « toutes les fois ». Chaque fois que la pensée s'éveille à une « foi », elle doit affronter l'« avenir » pour « toutes les fois ». C'est ce que signifie la répétition de l'« avenir », c'est-à-dire l'éternel retour en tant que « cercle décentré ». Ainsi, en se référant à Klosowski, Deleuze dit qu'« il [l'éternel retour] n'est pas une doctrine, mais le simulacre de toute doctrine (la plus haute ironie) »<sup>208</sup>. Au-delà de la distinction platonicienne entre le modèle et la copie, entre l'original et l'image<sup>209</sup>, l'éternel retour est une doctrine qui est le simulacre pour elle-même. C'est dire que l'éternel retour n'est pas du tout une seule et vraie doctrine, car elle ne constitue pas le fondement de notre réalité, mais au contraire l'« universelle effondement » qui se trouve au fond de tous les fondements. Le fait que ce que la pensée affronte au fond de toutes sortes de « foi » ne doit pas être le fondement, c'est la « plus haute ironie ». Lorsque la pensée fait face à ce qui ne peut pas être fondé en aucun sens, c'est ce que Deleuze appelle la « croyance ». Et la pensée ne peut trouver cette « croyance » qu'à travers le chemin d'ironie, c'est-à-dire à travers le « défaut » du passé et la « césure » du présent.

---

<sup>207</sup> DR, p. 122.

<sup>208</sup> DR, p. 127.

<sup>209</sup> « Le modèle est censé jouir d'une identité originaire supérieure (seule l'Idée n'est pas autre chose que ce qu'elle est, seul le Courage est courageux, et la Piété pieuse), tandis que la copie se juge d'après une ressemblance intérieure dérivée » (DR, p. 165-166).

Revenons à la question que nous avons posée plus haut. Lorsque la pensée fait face à l'« impensable » dans la pensée, ce qu'elle peut faire est-il seulement de rester devant cet « impensable » dans la pensée ? À propos de cette question, nous avons d'abord répondu en mentionnant à la difficulté de maintenir cette attitude de la pensée. La « foi » ou la « croyance » est une attitude de la pensée envers ce qui la dépasse. Mais, si la pensée réduit ce qui la dépasse au moment où l'être transcendant a créé ce monde, la pensée trahit déjà la nature de la « croyance » à l'« avenir ». C'est parce que la pensée comprend, en réalité, l'« avenir » de cette manière en profitant de la mémoire et de l'imagination. Cependant, avant d'atteindre cette compréhension, il y a une autre possibilité de la pensée. C'est la possibilité que la pensée se trouve simplement dans un « sans-fond », c'est-à-dire dans l'« universelle effondement ». Mais, cette attitude de la pensée que Deleuze appelle la « croyance » ne doit pas être une seule et vraie doctrine. La pensée doit atteindre cette « croyance » à chaque fois à travers « tous les stades ». Or, même si cette attitude de la pensée est une possibilité particulière et ultime pour la pensée, à quoi ce sert ? Maintenant, nous atteignons le cœur de la philosophie deleuzienne à propos de la notion de « croyance ». Deleuze explique l'éternel retour comme suit.

L'éternel retour est puissance d'affirmer, mais il affirme tout du multiple, tout du hasard, *sauf* ce qui les subordonne à l'Un, au Même, à la nécessité, *sauf* l'Un, le Même et le Nécessaire<sup>210</sup>.

Selon Deleuze, l'éternel retour ne concerne que la « croyance » à l'« avenir ». Et, dans cette citation, il dit que l'« éternel retour est puissance d'affirmer », et que ce qui est affirmé, c'est « tout du multiple », « tout du hasard ». Alors, que signifient ces mots de Deleuze ? Dans le paragraphe qui commence par la phrase ci-dessus, Deleuze compare deux sortes de « jouer » ou de parier. À propos du jeu humain, il explique comme suit.

Il est dit que l'homme ne sait pas *jouer* : c'est que, même lorsque'il se donne un hasard ou une multiplicité, il conçoit ses affirmations comme destinées à le limiter, ses décisions, destinées à en

---

<sup>210</sup> DR, p. 152.

conjuré l'effet, ses reproductions, destinées à faire revenir le même sous une hypothèse de gain. Précisément c'est le mauvais jeu, celui où l'on risque de perdre aussi bien que de gagner, parce qu'on n'y affirme pas *tout* le hasard<sup>211</sup>.

Ces mots de Deleuze correspondent parfaitement à ses arguments à propos de la « croyance » et de la « foi ». Nous « croyons » ordinairement à notre « futur », lequel s'ouvre à plusieurs possibilités. De plus, nous « croyons » que ce futur potentiel dépend de notre choix, c'est-à-dire que c'est nous qui nous chargeons de notre propre « futur ». Même si « l'on risque de perdre aussi bien que de gagner », c'est seulement nous qui choisissons et vivons ce futur incertain. En ce sens, nous sommes toujours joueurs à propos de notre propre vie. Cependant, selon Deleuze, cette façon de jouer est le « mauvais jeu »<sup>212</sup>. C'est parce que nous présupposons déjà le temps dans lequel des présents s'écoulent dans ce type de jeu. Dans ce cas, le « futur » potentiel n'est qu'un présent à venir exprimé au futur parfait. C'est dire que, comme nous l'avons vu dans la section précédente, ce « futur » en relation avec l'actuel présent n'est qu'une transcription de la relation entre l'ancien présent et l'actuel présent. Ici, comme le dit Deleuze, le joueur n'affirme pas tout le hasard. Nous ne pouvons qu'« imaginer » quelques autres possibilités « sous une hypothèse de gain ». C'est la même chose que la reconnaissance de la « nécessité » de l'actuel présent (« il devait en être ainsi », « il ne pouvait en être autrement ») et de ses « possibilités » (« si j'avais pu faire un choix différent à ce moment-là », « si cela ne s'était pas produit ») par rapport à l'ancien présent. Au contraire, lorsque Deleuze parle de la « puissance d'affirmer », cette affirmation correspond à un autre type de jeu qu'il appelle le « jeu divin ».

Le système de l'avenir, au contraire, doit être appelé jeu divin, parce que la règle ne préexiste pas, parce que le jeu porte déjà sur ses propres règles, parce que

---

<sup>211</sup> Ibid.

<sup>212</sup> Ici, un exemple de ce type de jeu est le pari de Pascal. « Le modèle de ce mauvais jeu, c'est le pari de Pascal, avec sa façon de fragmenter le hasard, d'en distribuer les morceaux pour répartir des modes d'existence humains, sous la règle constante de l'existence d'un Dieu qui n'est jamais mise en question » (DR, p. 361-362). Deleuze reprendra le pari de Pascal dans *Cinéma*, comme nous le verrons dans la deuxième partie de notre recherche. Son attitude envers le pari de Pascal sera là un petit peu changée. Mais, au fond, il ne semble que ses compréhensions à propos de ce pari est cohérent. À ce propos, nous examinerons plus en détail dans le chapitre 5 de notre recherche.

l'enfant-joueur ne peut que gagner – tout le hasard étant affirmé chaque fois et pour toutes les fois<sup>213</sup>.

Le « jeu divin » ne concerne que la répétition de l'« avenir ». C'est dire que le « jeu divin » correspond au « point aléatoire » ou au « coup de dés » que nous avons examinés dans la section 1-1-2. Dans ce type de jeu, « la règle ne préexiste pas », car ce « coup de dés » signifie exactement le moment où le rapport différentiel émerge, à partir duquel le champ de problème se forme. Notre vie et notre monde se construisent comme des réponses sur ce champ de problème. Ici, « l'enfant-joueur ne peut que gagner », car ce joueur reçoit seulement le « coup de dés » en tant que tel. Cela signifie donc que l'enfant-joueur est une pensée pure qui s'ouvre à l'« avenir » dans la forme de « croyance ». Dans ce jeu, tout le hasard au sens propre est affirmé « à chaque fois » et « pour toutes les fois ». C'est parce qu'il n'y a plus de conditions pour gagner ou perdre, c'est-à-dire que ce « coup de dés » n'indique que le moment de genèse ou d'ouverture « pour toutes les fois ». Autrement dit, lorsque le domaine de la mémoire s'ouvre en impliquant l'« immémorial », et que la métamorphose du présent vivant émerge au moment de la « césure », ce qui permet ou force à ces deux temporalités d'apparaître est le « jeu divin », c'est-à-dire l'« impératif ». Quant à ce jeu, il n'y a pas de place pour l'intervention humaine. Mais aussi, même le Dieu n'a pas non plus l'initiative à propos de ce jeu, car ce que le Dieu peut faire est seulement de lancer le dés. En ce sens, Deleuze dit que « les dieux eux-mêmes sont soumis à l'Ananké, c'est-à-dire au ciel-hasard »<sup>214</sup>. La détermination vient toujours du « coup de dés », de l'« avenir ».

Ici, ce que la pensée peut faire à propos du « jeu divin » est de devenir l'« enfant-joueur », c'est-à-dire seulement de recevoir le « coup de dés » à chaque fois. Néanmoins, cette attitude de la pensée est maintenant une affirmation qui est exprimée dans l'éternel retour, c'est-à-dire dans le « toutes les fois ». Lorsque le monde se présente à chaque fois dans tout le hasard et toute la variété, la pensée reçoit cette présentation elle-même dans sa « croyance » à l'« avenir ». C'est l'affirmation ultime que la pensée peut faire. Chaque fois que la pensée fait face à l'« avenir », c'est-à-dire au moment de genèse ou d'ouverture, elle s'éveille à la « croyance » à cet « avenir », et regarde le monde en affirmant le « tout » dans sa « croyance ». À ce moment, en trouvant le moment d'« avenir » au fond de toutes sortes de « foi », la pensée peut affirmer toutes sortes de « foi » dans sa « croyance

---

<sup>213</sup> Ibid.

<sup>214</sup> DR, p. 257.

» à l'« avenir ». C'est ce que Deleuze appelle la « parodie » ou l'« humour » en se référant à Klossowski.

Il [l'éternel retour] n'est pas une croyance, mais la parodie de toute croyance (le plus haut humour)<sup>215</sup>.

La « plus haute ironie » tourne au « plus haut humour » dans la « croyance » à l'« avenir ». L'éternel retour en tant que répétition de l'« avenir » ne doit pas être une seule et vraie doctrine, car l'« avenir » n'est pas du tout le fondement, mais au contraire l'« universelle effondement ». À ce stade, il n'y a aucun repère pour définir une seule vérité. Ici, la pensée se trouve elle-même dans cet « effondement ». Ainsi, la pensée doit affronter au moment de l'« avenir » à chaque fois en passant par tous les « stades ». C'est ce que signifie la « plus haute ironie ». C'est dire que ce chemin d'« ironie » correspond à l'ordre de trois synthèses du temps que Deleuze développe dans le chapitre 2 de *Différence et Répétition*. Mais en même temps, lorsque la pensée s'éveille à la « croyance » à l'« avenir », dans la mesure où « le présent [vivant] et le passé [pur] ne sont plus à leur tour que des dimensions de l'avenir »<sup>216</sup>, tous les « stades » de notre réalité est affirmé du point de vue de l'« avenir ». C'est ce que Deleuze appelle l'« humour », dans lequel on revient de la troisième synthèse aux deux premières synthèses du temps. Mais cela n'indique pas la simple affirmation de statuts préexistants. À ce propos, Deleuze dit ainsi :

L'éternel retour n'affecte que le nouveau, c'est-à-dire ce qui est produit sous la condition du défaut et par l'intermédiaire de la métamorphose. Mais il ne fait revenir ni la *condition* ni l'*agent* ; au contraire, il les expulse, il les renie de toute sa force centrifuge. Il constitue l'autonomie du produit, l'indépendance de l'œuvre<sup>217</sup>.

Puisque l'éternel retour est la répétition de l'« avenir », c'est le moment où tout est renouvelé. C'est pourquoi l'éternel retour ne fait subsister ni le domaine

---

<sup>215</sup> DR, p. 127.

<sup>216</sup> DR, p. 125.

<sup>217</sup> DR, p. 122.

préexistant de la mémoire ni le présent vivant préexistant. Néanmoins, exactement dans la mesure où c'est le cas, c'est-à-dire dans la mesure où tout est ouvert sur l'« avenir », ou dans la mesure où tout est une expression née de l'« avenir », tout s'affirme. Toutefois, ce qui est affirmé n'est pas le contenu du temps, soit dans l'imagination soit dans la mémoire, mais le fait que le contenu de chaque cas se construit à partir du moment de l'« avenir » est lui-même affirmé. Ainsi, toute sorte de « foi » peut être affirmée, dans la mesure où chaque « foi » est une expression née de l'attitude de la pensée envers ce qui la dépasse, c'est-à-dire envers l'« avenir ». De plus, c'est seulement de cette manière que la pensée peut atteindre la « croyance » à l'« avenir » à chaque fois, parce que ce qui est appelé l'« avenir » n'est pas du tout le fondement pour la pensée, mais au contraire que cela indique la limite de la pensée (= l'« impensable dans la pensée »).

L'éternel retour n'est pas une seule et vraie « croyance », mais la « parodie de toute croyance ». La « croyance » à l'« avenir » est ce que la pensée atteint à chaque fois en passant par tous les « stades ». Ici, on ne peut pas parler d'une seule et vraie « croyance » en tant que telle. À travers toutes les « croyances » que nous avons, avons et aurons, la pensée affronte peut-être à chaque fois l'« impensable » dans la pensée même. C'est une affirmation parodique dans la « croyance ». C'est ce que Deleuze appelle l'« humour ». Comme le dit Deleuze, en sous-entendant Nietzsche, il s'agit de « juger du croyant par l'athée violent qui l'habite, antéchrist éternellement donné dans la grâce et pour « toutes les fois » »<sup>218</sup>. Ici, l'« athée violent » nous semble correspondre à l'« enfant-joueur », c'est-à-dire à la pensée pure qui s'ouvre à l'« avenir » dans sa « croyance ». Car, dans le « jeu divin » auquel l'« enfant-joueur » participe, les dieux eux-mêmes sont soumis au ciel-hasard. L'« athée violent » signifie que la pensée affronte sa propre limite, et qu'elle se trouve elle-même dans un « sans-fond », dans l'« universelle effondement ». Mais aussi, c'est seulement lorsque la pensée atteint ce stade que tout, au sens propre, peut être affirmé dans la « croyance » à l'« avenir ». Comme nous le verrons dans la deuxième partie de notre recherche, à propos de cette affirmation parodique, Deleuze parlera de la « croyance » en ce monde tel qu'il est, dans la mesure où l'expression « tel qu'il est » se coïncide avec le moment même de genèse ou d'ouverture.

Or, si la « croyance » en tant qu'attitude particulière de la pensée implique une affirmation appelée « parodique », cette « croyance » porte sur une sorte d'éthique. En fait, Deleuze parle de l'« éthique des quantités intensives »<sup>219</sup> dans le chapitre 5 de *Différence et Répétition*. Dans la section suivante, nous voudrions

---

<sup>218</sup> DR, p. 128.

<sup>219</sup> DR, p. 314.

examiner la théorie de l'« individuation » que Deleuze développe dans le chapitre 5 afin de préciser son éthique concernant l'intensité. De plus, nous examinerons la correspondance de la théorie de l'« individuation » avec celle du temps.

### 1.2.3. L'« éthique des quantités intensives » et les trois synthèses du temps

Dans le chapitre 5 de *Différence et Répétition*, Deleuze aborde la théorie de l'« intensité » et de l'« individuation ». C'est la tentative de décrire du processus de la différenciation par rapport à la différenciation. Deleuze énumère les quatre expressions suivantes comme synonymes : « actualiser, différencier, intégrer, résoudre »<sup>220</sup>. Comme nous l'avons vu dans les sections 1-1-2 et 1-1-3, Deleuze développe la théorie de l'Idée ou la métaphysique du calcul différentiel. C'est une description de l'auto-développement des relations elles-mêmes entre des forces (= le rapport différentiel), lequel ne concerne que la pensée pure. Mais aussi, dans ces arguments, Deleuze dit que cet auto-développement des relations elles-mêmes entre des forces qui est exprimé dans le modèle du calcul différentiel est actualisé à chaque fois dans la courbe de solution, c'est-à-dire dans l'intégration.

Elle [la différenciation] porte seulement sur leur [des singularités] existence et leur distribution. La nature des points singuliers n'est spécifiée que par la forme des courbes intégrales à leur voisinage, c'est-à-dire en fonction d'espèces et d'espaces actuels ou différenciés<sup>221</sup>.

Deleuze explique cette relation entre la différenciation et la différenciation, en se référant à la théorie de group en mathématique, et appelle ce processus d'actualisation la « détermination progressive ». Nous l'avons examiné dans la section 1-1-3 en mentionnant à la citation à propos de Péguy qui se situe dans le chapitre 4. Les relations elles-mêmes entre des forces (= le rapport différentiel) se construisent tout d'un coup à partir de « coup de dès ». Et ce rapport différentiel détermine le champ de problème sur lequel notre vie et notre monde se tissent en tant que réponses. Mais, la valeur de point singulier qui définit le champ de

---

<sup>220</sup> DR, p. 272.

<sup>221</sup> DR, p. 271.



problème se précise au fur et à mesure d'actualisation ou de différenciation dans l'intégration. Et, ce rythme de l'actualisation est lui-même déterminé par l'auto-développement des relations elles-mêmes entre des forces. Ainsi, comme le montre Deleuze, la « différent/iation »<sup>222</sup> est comme les deux côtés d'une pièce : d'une part, il y a l'auto-développement des relations elles-mêmes entre des forces, lequel est l'objet de la pensée pure, et d'autre part, ces relations elles-mêmes entre des forces s'actualisent à chaque fois dans une relation spécifique entre des forces concrètes.

Alors, dans le chapitre 5, Deleuze décrit le processus de la différenciation dans le contexte de l'individuation, en se référant à la biologie, surtout à l'embryologie<sup>223</sup>. Ici, ce qui s'intéresse est le statut de l'« individu », lequel correspond à celui de l'« embryon » en biologie. Comme nous l'avons confirmé au début de la section 1-1-2, puisque l'une des raisons centrales pour laquelle Deleuze élabore sa propre métaphysique de puissance est que l'idée hylémorphique n'atteint pas l'« individu », et par conséquent qu'il laisse échapper notre réalité, il est naturel que Deleuze aborde l'« individu » après de montrer sa théorie de l'Idée. Or, comment Deleuze explique-t-il le statut de l'« individu » ?

L'individuation, c'est l'acte de l'intensité qui détermine les rapports différentiels à s'actualiser, d'après des lignes de différenciation, dans les qualités et les étendues qu'elle crée<sup>224</sup>.

Selon Deleuze, « l'individu n'est ni une qualité ni une extension. L'individuation n'est ni une qualification ni une partition, ni une spécification ni une organisation »<sup>225</sup>. Ce que Deleuze appelle l'« individu » n'est pas une espèce la plus basse dans la hiérarchie aristotélicienne des genres et des espèces. C'est parce qu'aucune différence spécifique la plus basse n'atteint un individu en tant que « ceci », même si nous subdivisons un concept jusqu'au bas de la hiérarchie genre-espèce, et que, quel que soit le degré de détail de l'analyse des caractéristiques qualitatives ou extensionnelles, elles ne sont toujours pas équivalentes à « ceci ». Comme le dit Deleuze dans cette citation, afin de parler de l'« individu », nous

---

<sup>222</sup> DR, p. 285.

<sup>223</sup> À ce propos, Keith Ansell Pearson a clarifié l'importance de bio-philosophies, surtout Weismann, dans *Différence et Répétition*. Voir, *Germinal life the difference and repetition of Deleuze*, Routledge, 1999.

<sup>224</sup> DR, p. 317.

<sup>225</sup> DR, p. 318.

devons inverser notre façon de penser. Un individu se situe tout au début du moment où émerge quelque chose qui possède des caractéristiques qualitatives et extensionnelles. Deleuze appelle la « différenciation » le processus par lequel des caractéristiques qualitatives et quantitatives se produisent autour d'un « individu ». Mais, tout d'abord, « l'individuation précède en droit la différenciation »<sup>226</sup>, et puis « c'est toujours l'individuation qui commande l'actualisation »<sup>227</sup>.

Comme Deleuze le montre dans la citation ci-dessus, L'individuation est ce qui « détermine les rapports différentiels à s'actualiser ». C'est dire que « toutes les différences sont portées par l'individu »<sup>228</sup>. Autrement dit, ce que Deleuze appelle l'« individu » est un élément qui se situe au croisement de la « différent/iaation ». L'auto-développement des relations elles-mêmes entre des forces s'actualise toujours à travers l'« individu ». Lorsque la relation elle-même entre des forces crée à chaque fois des parties de ce monde, la voie par laquelle les diverses forces s'actualisent est l'« individu ». Ici, le processus de génération de ce champ d'individuation est appelé le « dynamisme spatio-temporel ».

Plus profonds que les qualités et les étendues actuelles, que les espèces et les parties actuelles, il y a les dynamismes spatio-temporels<sup>229</sup>.

Ce dynamisme opère exactement l'ouverture du champ d'individuation, « créant un espace et un temps propres à ce qui s'actualise »<sup>230</sup>. Ici, l'« individu » est à la fois le « sujet larvaire »<sup>231</sup> qui reçoit ce dynamisme et qui se forme dans ce dynamisme<sup>232</sup>. L'« individu » est appelé « larvaire », parce qu'on ne peut pas parler du « Je » ou du « moi » empiriques dans ce niveau, et qu'« ils[ le Je et le Moi ] sont plutôt les figures de la différenciation »<sup>233</sup>. Les représentations du « Je » ou du « moi » se construisent dans les qualités et les parties constituées par l'actualisation ou la différenciation. Par contre, l'« individu » est une instance ou un lieu qui

---

<sup>226</sup> DR, p. 318.

<sup>227</sup> DR, p. 323.

<sup>228</sup> DR, p. 318.

<sup>229</sup> DR, p. 276.

<sup>230</sup> DR, p. 277.

<sup>231</sup> DR, p. 278.

<sup>232</sup> « Il y a des « choses » que seul l'embryon peut faire, des mouvements qu'il peut seul entreprendre ou plutôt supporter »(DR, p. 277).

<sup>233</sup> DR, p. 330.

reçoit le dynamisme spatio-temporel. Or, comme Deleuze dit que « l'individuation, c'est l'acte de l'intensité qui détermine les rapports différentiels à s'actualiser », ce qui régit ce dynamisme est l'« intensité ». Deleuze explique ce terme comme suit.

Toute intensité est différentielle, différence en elle-même. Toute intensité est E-E', où E renvoie lui-même à e-e', et e à ε-ε', etc. : chaque intensité est déjà un couplage (où chaque élément du couple renvoie à son tour à des couples d'éléments d'un autre ordre), et révèle ainsi le contenu proprement qualitatif de la quantité<sup>234</sup>.

C'est dire que l'« intensité » est une expression du rapport différentiel lui-même du point de vue de la différenciation. Lorsque l'auto-développement des relations elles-mêmes entre des forces s'actualise à travers l'« individu » dans la différenciation, le dynamisme qui compose le premier facteur en formant l'élément de l'« individu » est appelé l'« intensité ». C'est pourquoi, comme le dit Deleuze dans cette citation, l'« intensité » se compose déjà des relations complexes entre des forces, c'est-à-dire de l'emboîtement des « couplages » entre des éléments hétérogènes. « Toute différenciation suppose un champ intense

---

<sup>234</sup> DR, p. 287.

d'individuation préalable »<sup>235</sup>, et ce champ d'« individuation » se forme en impliquant le rapport différentiel préindividuel<sup>236</sup>.

Deleuze dit que « l'intensité est la forme de la différence comme raison du sensible »<sup>237</sup>. Le champ intensif de l'individuation forme une sorte de l'esthétique primaire. Mais, comme nous l'avons confirmé jusqu'ici, l'« intensité » n'est pas du tout le « divers » ou le « donné » qui sont reçus par la sensibilité. Au contraire, l'« intensité » est le dynamisme où le domaine même de la sensibilité s'ouvre. En ce sens, Deleuze dit que « la différence, c'est ce par quoi le donné est donné »<sup>238</sup>. C'est dire que l'« intensité » est l'« insensible pour la sensibilité empirique », mais en même temps, « ce qui ne peut être que senti du point de vue de la sensibilité transcendante », c'est-à-dire dans la mesure où l'« intensité » crée le domaine même de la sensibilité<sup>239</sup>.

En réalité, nous avons déjà rencontré ce champ intensif de l'individuation dans un autre contexte. Dans la section 1-1-1, nous avons vu que Deleuze tire une conséquence radicale du « paradoxe du sens intime », que Kant a proposé dans *Critique de la raison pure*. En analysant les textes de Kant de sa propre manière, Deleuze trouve la position du « moi passif » qui se détermine par la forme du temps. Lorsque la pensée trouve une « fêlure » au fond de la pensée même, la position passive du « moi » qui assume une telle pensée se présente. La pensée pure ne se réduit pas à l'une de nos facultés cognitives, car elle est une

---

<sup>235</sup> DR, p. 318.

<sup>236</sup> Ici, il n'est pas nécessaire de poser la question de savoir comment l'actualisation ou différenciation se provoque à partir du niveau dans lequel des relations elles-mêmes entre des forces se développent (= le niveau de la différenciation). C'est parce que la « différent/ciation » est les deux faces de notre réalité. La pensée pure saisit le rapport différentiel, c'est-à-dire des relations elles-mêmes entre des forces d'une part, mais en même temps, d'autre part, ces relations elles-mêmes se déploient concrètement à chaque fois à travers le champ intense d'individuation dans le domaine de l'esthétique. À ce propos, Davide Lapoujade a bien expliqué la relation entre les chapitres 4 et 5 de *Différence et Répétition* comme « le rapport immédiat qu'il [Deleuze] établit entre esthétique et dialectique, entre le sensible et l'Idée, le phénomène et le noumène » (David Lapoujade, *Deleuze, Les Mouvements aberrants*, Minuit, 2014, p. 96). Ici, comme le dit Deleuze, le « dynamisme spatio-temporel correspond, dans un certain sens, au « schème » kantien (voir, DR, p. 281). Mais, le schématisme kantien n'explique pas « comment il peut assurer l'harmonie de l'entendement et de la sensibilité » (ibid.). Au contraire, le « dynamisme spatio-temporel » enlève cette aporia même, parce qu'il n'y a aucune présupposition sauf les puissances dans la pensée deleuzienne. Car, ce que désigne le « dynamisme spatio-temporel » n'indique que le croisement de la « différent/ciation » elle-même, c'est-à-dire le point où les deux faces de notre réalité se touchent. « Le dynamisme comprend alors sa propre puissance de déterminer l'espace et le temps, puisqu'il incarne immédiatement les rapports différentiels, les singularités, et les progressivités immanentes à l'Idée » (DR, p. 282).

<sup>237</sup> DR, p. 287.

<sup>238</sup> DR, p. 286.

<sup>239</sup> DR, p. 187-188.

détermination par laquelle tout se présente, y compris notre existence. Mais, en fait, elle se trouve elle-même toujours et déjà dans l'auto-développement des relations elles-mêmes entre des forces, et à travers cet auto-développement, elle ne cesse pas d'affronter une « fêlure » ou une « fissure » qui indique le moment où le rapport différentiel émerge. Alors, par rapport à cet auto-développement des relations elles-mêmes entre des forces, nous sommes toujours passives. Notre existence ou notre monde se construit passivement par cet auto-développement qui commence toujours à partir d'une « fissure ». Ici, le champ qui reçoit cet auto-développement des forces se détermine par la position passive que Kant a appelée la « réceptivité d'intuition »<sup>240</sup>. C'est dire que, lorsque Deleuze analyse le « paradoxe du sens intime » dans le chapitre 2 de *Différence et Répétition*, il pense déjà au champ dans lequel « dynamisme spatio-temporel » émerge, c'est-à-dire au champ intensif d'individuation.

De ce point de vue, nous pouvons aussi trouver le champ intensif de l'individuation dans la théorie du temps elle-même. C'est la « contemplation » qui régit la contraction de l'imagination. Deleuze appelle aussi la « contemplation » le « moi passif » ou l'« âme contemplative »<sup>241</sup>. Mais, même si Deleuze utilise le mot « moi », cela n'indique que l'« imagination ou de l'esprit qui contemple »<sup>242</sup>. C'est donc un « moi passif, partiel, larvaire, contemplant et contractant »<sup>243</sup>. Deleuze appelle aussi ce « moi » le « moi narcissique »<sup>244</sup>. Ici, cette « contemplation » se forme en recevant la « répétition des instants », comme nous l'avons vu dans la section 1-2-1. À ce propos, dans la deuxième partie du chapitre 2 (p. 128 et suivantes), Deleuze approfondit ses arguments en utilisant les termes psychanalytiques.

---

<sup>240</sup> DR, p. 117.

<sup>241</sup> « Sous le moi qui agit, il y a des petits moi qui contemplent, et qui rendent possibles l'action et le sujet actif. Nous ne disons « moi » que par ces mille témoins qui contemplent en nous ; c'est toujours un tiers qui dit moi. Et même dans le rat du labyrinthe, et dans chaque muscle du rat, il faut mettre de ces âmes contemplatives » (DR, p. 103).

<sup>242</sup> DR, p. 103.

<sup>243</sup> DR, p. 129.

<sup>244</sup> « Le Ça se peuple de moi locaux, qui constituent le temps propre au Ça, le temps du présent vivant, là où s'opèrent les intégrations correspondant aux liaisons. Que ces moi soient immédiatement narcissiques s'explique aisément si l'on considère que le narcissisme n'est pas une contemplation de soi-même, mais le remplissement d'une image de soi quand on contemple autre chose » (DR, p. 129). C'est dire que le mot « narcissique » ne signifie pas que le « moi » se regarde avec admiration. Mais au contraire, cela signifie que le « moi » se forme « en contemplant l'excitation qu'il lie » (ibid.).

La vie biopsychique implique un champ d'individuation dans lequel des différences d'intensité se distribuent çà et là, sous forme d'excitations. On appelle plaisir le processus, à la fois quantitatif et qualitatif, de résolution de la différence. Un tel ensemble, répartition mouvante de différences et résolutions locales dans un champ intensif, correspond à ce que Freud appelait le Ça, du moins à la couche primaire du Ça<sup>245</sup>.

Dans le cotexte psychanalytique, Deleuze considère la contraction imaginative comme l'« investissement » ou la « liaison » des excitations en se référant à la théorie freudienne. Lorsque l'« excitation comme libre différence » est « investie » ou « liée », la résolution de l'excitation est « systématiquement » possible<sup>246</sup>. Mais avant ce stade, il parle ici de la « couche primaire du Ça » dans laquelle des excitations éparses ne cessent pas d'émerger et se résoudre. Ce stade correspond à la « répétition des instants » qui ouvre le domaine de la sensibilité. C'est dire qu'il y a ici le champ d'individuation qui s'ouvre par des différences d'intensité (= des excitations). Ensuite, en fonction de chaque niveau de liaison (= la contraction), « un moi se forme dans le Ça »<sup>247</sup>, lequel forme la « seconde couche du Ça »<sup>248</sup>, c'est-à-dire le « présent vivant ». À ce stade, le domaine de l'imagination s'ouvre donc dans le champ d'individuation.

Ici, il est important d'être attentive à propos du statut de la « contemplation » en relation avec la « contraction » (= la « liaison »). Deleuze écrit parfois d'une manière qui peut être lue comme « contraction = contemplation ». Mais en même temps, il dit :

A la fois, c'est en contractant que nous sommes des habitudes, mais c'est par contemplation que nous contractons<sup>249</sup>.

---

<sup>245</sup> DR, p. 128.

<sup>246</sup> Ibid. Ici, Deleuze dépasse déjà la théorie freudienne, parce qu'il ne présuppose pas le « principe de plaisir », mais qu'il situe l'« habitude, comme synthèse passive de liaison, [qui] précède au contraire le principe de plaisir et le rend possible » (DR, p. 129). À ce propos. voir, Monique David-Ménard, *Deleuze et la psychanalyse*, P.U.F., 2014, p.47-51.

<sup>247</sup> DR, p. 129.

<sup>248</sup> DR, p. 128.

<sup>249</sup> DR, p. 101.

C'est dire que Deleuze distingue de la « contemplation » avec la « contraction ». La « contraction » émerge dans la « contemplation ». La « contraction » de l'imagination émerge « en contemplant l'excitation » (= l'« intensité »)<sup>250</sup>. Certes, après qu'un présent vivant est réalisé, on ne peut pas distinguer la « contemplation » avec la « contraction », parce que ce que nous pouvons trouver dans un présent vivant n'est que les répétitions de cas et d'éléments. En fait, Deleuze dit que « l'excitation comme différence était déjà la contraction d'une répétition élémentaire »<sup>251</sup>. Mais, si l'on est fidèle aux arguments de Deleuze, il y a tout d'abord le moment où le lieu de « contraction » (= la « contemplation ») se forme. Toutefois, ce stade de la « contemplation » s'efface dans le présent vivant en se mélangeant la « contraction ». De plus, cette interprétation correspond au « paradoxe de la répétition » à propos de la première synthèse du temps que nous avons examiné dans la section 1-2-1<sup>252</sup>.

N'est-ce pas que ce statut de la « contemplation » est ce qui est appelé l'« individu » dans le chapitre 5 ? Si l'« individu » indique l'instance qui recevant l'« intensité » et à travers laquelle la différenciation ou l'actualisation émerge à partir de l'« intensité », la « contemplation » nous semble correspondre parfaitement à ce statut de l'« individu ». La différence d'intensité (= l'excitation) éveille d'abord le domaine de la sensibilité. C'est dire qu'un champ d'individuation s'ouvre en contemplant l'excitation. Puis, la « contraction » imaginaire émerge dans la « contemplation », le futur en tant qu'« anticipation » qui va « du particulier au général » se présente. Dans ce processus, le « moi narcissique » est d'abord celui qui contemple l'intensité même.

Si nous soutenons cette interprétation qui sépare la « contemplation » de la « contraction » imaginaire, nous pouvons comprendre le fait que Deleuze parle de la « contemplation » ou du « moi narcissique » dans les trois synthèses du temps, et non pas seulement dans la première synthèse du temps. À propos de la deuxième synthèse du temps, il dit ainsi :

---

<sup>250</sup> DR, p. 129.

<sup>251</sup> DR, p. 128-129.

<sup>252</sup> À ce propos, dans le contexte psychanalytique, Deleuze dit comme la suivante : « il [l'œil, le moi voyant = le moi narcissique contemplative] se produit lui-même ou « se soutire » à ce qu'il contemple (et à ce qu'il contracte et investit par contemplation) » (DR, p. 129).

la synthèse passive en approfondissant se dépasse elle-même vers la contemplation d'objets partiels qui restent non totalisables<sup>253</sup>.

C'est dire que la « contemplation » se mène vers la construction du présent vivant d'une part, mais en même temps qu'elle va à la deuxième synthèse du temps en contemplant l'« objet partiel ». Ici, Deleuze considère que l'« objet partiel » est un « objet virtuel », lequel est un « lambeau de passé pur »<sup>254</sup>. En se référant à l'analyse de Lacan à propos de *La lettre volée* d'Edgar Poe, Deleuze interprète l'objet partiel ou virtuel comme l'équivalent de l'« oubli » ou de l'« immémorial » que nous avons examinés dans la section 1-2-1<sup>255</sup>. C'est un « foyer virtuel »<sup>256</sup> vers lequel la « contemplation » s'approfondit et autour duquel le domaine de la mémoire s'ouvre dans un degré de détente et de contraction.

Alors, la « contemplation » concerne non seulement la première synthèse du temps, mais aussi la deuxième synthèse du temps. Cependant, comment la « contemplation » peut-elle se former en premier lieu ? Dans le contexte de la troisième synthèse du temps, Deleuze écrit une phrase décisive comme suit.

Le moi narcissique est plutôt le phénomène qui correspond à la forme du temps vide sans la remplir, le phénomène spatial de cette forme en général<sup>257</sup>.

---

<sup>253</sup> DR, p. 134.

<sup>254</sup> DR, p. 135. À propos de cette interprétation, Deleuze mentionne Melanie Klein, Donald Woods Winnicott et Jacques-Marie-Émile Lacan. « Ces objets partiels ou virtuels se retrouvent aussi bien, à des titres divers, dans le bon et le mauvais objet de Melanie Klein, dans l'objet « transitionnel », dans l'objet-fétiche, et surtout dans l'objet a de Lacan » (DR, p. 134). Bien qu'il y ait, en réalité, la grande différence entre ces trois psychanalystes, Deleuze les intègre sous la terme « l'objet=  $x$  », surtout en se basant sur la théorie lacanienne.

<sup>255</sup> Deleuze se réfère ici sur « le séminaire sur la lettre volée » in *Écrits*. Et, à partir de ce séminaire, il explique l'objet virtuel comme la suivante : « l'objet virtuel n'existe que comme fragment de soi-même : il n'est trouvé que comme perdu — il n'existe que comme retrouvé. La perte ou l'oubli ne sont pas ici des déterminations qui doivent être surmontées, mais désignent au contraire la nature objective de ce qu'on retrouve au sein de l'oubli, et en tant que perdu. Contemporain de soi comme présent, étant à lui-même son propre passé, préexistant à tout présent qui passe dans la série réelle, l'objet virtuel est du passé pur » (DR, p. 135-136).

<sup>256</sup> DR, p. 135.

<sup>257</sup> DR, p. 146.



Ici, Deleuze déclare explicitement que le « moi narcissique » contemplatif se forme tout d'abord dans la troisième synthèse du temps. Lorsque la pensée trouve une fêlure ou une fissure au fond de la pensée même, c'est-à-dire le moment où la « césure » émerge, le « moi narcissique » se forme en contemplant cette fissure même. Puis, notre vie ou notre monde qui se compose de la sensibilité, de l'imagination et de la mémoire se construit sur ce moi passif, partiel, larvaire et narcissique qui se définit par la « contemplation » même. Ce moi contemplatif correspond donc à la position de l'« individu » qui se situe au croisement de la « différent/iation » que nous avons vu plus haut. En ce sens, Deleuze dit qu'« il y a des mouvements dont on ne peut être que le patient, mais le patient à son tour ne peut être qu'une larve »<sup>258</sup>. Et cette phrase est directement liée à la phrase : « il y a l'embryon comme sujet individuel et patient de dynamismes spatio-temporels, le sujet larvaire »<sup>259</sup> dans le contexte de l'individuation. Chaque fois que la pensée s'éveille en recevant une fêlure, une position du moi passif se forme en tant que « contemplation » même, et à travers cette « contemplation », l'auto-développement des relations elles-mêmes entre des forces s'actualise partiellement en ouvrant les domaines de la sensibilité, de l'imagination et de la mémoire. Ainsi, notre vie ou notre monde se construit à chaque fois à travers le moi passif contemplatif par cet auto-développement lui-même.

Or, nous pouvons maintenant aborder notre objectif central dans cette section. En comparant la théorie de l'Idée (= la dialectique) avec celle de l'individuation (= l'esthétique), Deleuze dit que « l'art de l'esthétique est l'humour »<sup>260</sup> par rapport à l'ironie de la dialectique. Alors, que signifie le mot « humour » exactement ?

L'humour, qui est un art des conséquences et des descentes, des suspens et des chutes<sup>261</sup>.

Ici, les expressions « des descentes, des suspens et des chutes » correspondent à l'emboîtement des « couplages » entre des éléments hétérogènes lequel compose de l'« intensité ». Comme nous l'avons vu plus haut, l'« intensité » se compose des relations complexes entre des forces. C'est dire que « toute

---

<sup>258</sup> DR, p. 156.

<sup>259</sup> DR, p. 278.

<sup>260</sup> DR, p. 315.

<sup>261</sup> DR, p. 12.

intensité est E-E', où E renvoie lui-même à *e-e'*, et *e* à *ε-e'*, etc. : chaque intensité est déjà un couplage (où chaque élément du couple renvoie à son tour à des couples d'éléments d'un autre ordre) ». Et l'« individu » en tant que milieu appelé le « moi narcissique » se forme dans le « champ d'intensité », et à travers l'« individu » la différenciation ou l'actualisation se font. Ici, cela signifie que l'« individu » se forme en recevant l'« intensité » qui se compose des ordres des couples d'éléments hétérogènes. C'est une affirmation de l'« intensité » dont l'« individu » se charge. À ce propos, Deleuze dit comme suit en se référant à la relation entre l'« œuf » (=le champ d'individuation) et l'« embryon » (=l'individu) en biologie<sup>262</sup>.

L'individu dans l'œuf est une véritable chute, allant du plus haut au plus bas, affirmant les différences d'intensité dans lesquelles il est compris, dans lesquelles il choit<sup>263</sup>.

Ici, dans la mesure où notre vie ou notre monde qui se composent des qualités et quantités actualisées se construisent à partir de l'« intensité », l'« individu » reçoit et affirme tout. Deleuze considère que cette affirmation de l'« intensité » dont l'« individu » se charge est une « éthique ».

Et il faut aller plus loin, quitte à tomber dans une « éthique » des quantités intensives. Construite au moins sur deux séries, supérieure et inférieure, et chaque série renvoyant à son tour à d'autres séries impliquées, l'intensité affirme même le plus *bas*, elle fait du plus *bas* un objet d'affirmation<sup>264</sup>.

L'éthique des quantités intensives n'a que deux principes : affirmer même le plus bas, ne pas (trop) s'expliquer<sup>265</sup>.

---

<sup>262</sup> « Il n'en reste pas moins que l'œuf vital est déjà champ d'individuation ; l'embryon lui-même est pur individu » (DR, p. 322).

<sup>263</sup> Ibid.

<sup>264</sup> DR, p. 302.

<sup>265</sup> DR, p. 314.

Comme le dit Deleuze, l'« intensité » est déjà une affirmation de la différence en elle-même, parce que l'« intensité » est ce qui « exprime des rapports différentiels et des points remarquables correspondants »<sup>266</sup>. C'est dire que le « champ intense de l'individuation » est une incarnation des relations elles-mêmes entre des forces, et puis que l'« intensité » est l'auto-développement même des forces. L'« individu » qui se forme dans le « champ intense de l'individuation » se charge de cette affirmation de l'« intensité », en la recevant. Ici, nous pouvons comprendre la raison pour laquelle l'« individu » est une « véritable chute, allant du plus haut au plus bas ». Car, l'« intensité » implique le rapport différentiel, lequel émerge toujours à partir du « coup de dès », c'est-à-dire du « point aléatoire ». C'est dire que l'« individu » trouve toujours un « sans-fond », l'« effondrement », au fond de l'« intensité » même. En ce sens, Deleuze dit comme la suivante : « haut et bas ne sont d'ailleurs que des manières de dire. Il s'agit de la profondeur, et du bas-fond qui lui appartient essentiellement »<sup>267</sup>. Lorsque l'« individu » naît dans cette profondeur de l'« intensité » (=l'emboîtement des « couplages » entre des éléments hétérogènes à chaque ordre) et que l'« individu » se trouve ainsi dans cette profondeur, il se charge de l'affirmation de l'« intensité » en tant que « fouilleur » d'un bas-fond. La phrase décisive est la suivante.

Le penseur est l'individu même<sup>268</sup>.

L'« individu » est en premier lieu celui qui pense. C'est ce que nous avons vu plus haut à propos de la position du « moi narcissique contemplatif » dans les trois synthèses du temps. Le « moi narcissique contemplatif » est le lieu où la contraction imaginative émerge et le domaine de la mémoire s'ouvre. Cependant, tout d'abord, ce « moi passif » se forme au moment de la « césure » en affrontant l'« avenir » dans la troisième synthèse du temps. Ainsi, le « penseur » dans cette phrase nous semble indiquer celui qui assume la pensée de l'éternel retour, c'est-à-dire la « croyance » à l'« avenir ». C'est dire que ce que Deleuze appelle l'« éthique » est une affirmation de l'« intensité » dont l'« individu » se charge dans sa « croyance » à l'« avenir ». Dans la meure où notre vie et notre monde se construisent toujours à partir de l'« intensité », laquelle est ce qui exprime le rapport différentiel même, l'« individu » porte tout en se chargeant de

---

<sup>266</sup> DR, p. 325.

<sup>267</sup> DR, p. 302.

<sup>268</sup> DR, p. 325.

l'affirmation de l'« intensité ». Cette attitude de l'« individu » est humoristique ou parodique, parce que ce qu'il affirme n'est pas du tout ce monde préexistant actualisé. Au contraire, l'« individu » affirme tout, tant que tout se tisse à partir de l'« intensité », c'est-à-dire de l'auto-développement des forces, et ainsi tant qu'il y a le moment où le rapport différentiel émerge, c'est-à-dire l'« avenir » (= le « coup de dès » ou le point aléatoire », au fond de notre réalité. Autrement dit, dans la mesure où l'« être » se coïncide toujours avec le « devenir », l'« individu » porte la figure du monde qui est toujours en train de devenir.

Dans la citation ci-dessus, Deleuze énumère les deux principes de l'éthique de l'« intensité » : affirmer même le plus bas, ne pas (trop) s'expliquer. « Affirmer même le plus bas », car le plus pas de l'« intensité » est un « sans-fond ». C'est dire que l'« intensité » est une expression du rapport différentiel, lequel émerge toujours à partir du « coup de dès », c'est-à-dire de l'« avenir ». De plus, ce premier principe aboutit au deuxième. « Ne pas (trop) s'expliquer », car même si l'« intensité » opère l'actualisation à travers l'« individu », l'« intensité » ne peut pas s'expliquer complètement dans cette actualisation. C'est parce que l'« intensité » implique l'inexplicable, l'« avenir », c'est-à-dire le moment où le rapport différentiel émerge. Ainsi, les deux principes nous semblent indiquer donc une seule chose : rester dans la « croyance » à l'« avenir ». Ce que Deleuze appelle l'« éthique » est seulement de garder la « croyance » à l'« avenir ». Ici, nous revenons aux arguments de Deleuze à propos du « jeu divin ».

Les larves portent les Idées dans leur chair, quand nous en restons aux représentations du concept. Elles ignorent le domaine du possible, étant toutes proches du virtuel dont elles portent, comme leur choix, les premières actualisations<sup>269</sup>.

Dans cette citation, Deleuze dit que les larves, c'est-à-dire le « moi passif larvaire » qui fait la « contemplation », portent « comme leur *choix*, les premières actualisations ». Mais, comme le dit Deleuze, ce choix ne concerne pas le « domaine du possible ». C'est dire que ce choix n'a rien à voir avec le « mauvais jeu » humain, dans lequel nous présupposons les plusieurs possibilités de choix par rapport à une conséquence espérée dans le présent à venir. Au contraire, dans le « jeu divin », nous n'avons aucune possibilité de choisir. Le choix dont le moi larvaire (= l'« individu ») se charge indique seulement de recevoir le « coup de dès

---

<sup>269</sup> DR, p. 283.

». Une décision profonde vient toujours hors de nos capacités. Néanmoins, tout s'actualise seulement à travers l'« individu », dans lequel la contraction de l'imagination émerge et le domaine de la mémoire s'ouvre. Ce choix est entièrement passif, car l'« individu » n'a pas le choix de ne pas choisir. C'est parce que l'« individu » se forme lui-même en voyant dans l'« intensité ». Toutefois, si l'« individu » ne reçoit pas la décision qui est déterminée par le « coup de dès », notre vie ou notre monde qui se composent des qualités et des quantités actualisées n'existerait pas. Celui qui porte ce choix ne se réduit pas au « Je » ou au « moi » empiriques. C'est parce que ce « Je » et ce « moi » se forment dans l'actualisation. C'est pourquoi l'« individu » est toujours « impersonnel ». Tout au début de *Différence et Répétition*, Deleuze dit déjà comme suit.

Nous croyons à un monde où les individuations sont impersonnelles, et les singularités, préindividuelles : la splendeur du « ON »<sup>270</sup>.

Cette « croyance » de Deleuze correspond évidemment à la « croyance » à l'« avenir ». Notre vie ou notre monde se construit toujours à travers l'« individu », qui se forme dans un champ d'« intensité » et qui reçoit l'« intensité » de cette manière. Et l'« intensité » exprime le rapport différentiel (= la relation elle-même entre des forces) et la distribution des points singuliers. En voyant dans l'« intensité », l'« individu » trouve toujours un « sans-fond », l'« avenir », c'est-à-dire le moment même de genèse. Il y a toujours le stade dans lequel « on » « croit » à l'« avenir ». L'« on », c'est-à-dire l'« individu » ou le « moi narcissique » contemplatif, cela pourrait, pour ainsi dire, être n'importe qui, mais aussi cela pourrait n'être personne. Au fond de notre existence actualisée, il y a peut-être ce stade de l'« individu », qui se charge d'une éthique dans sa « croyance » à l'« avenir ». C'est une éthique qui peut exister seulement au fond de notre réalité, dont seul l'« individu » peut se charger. 15 ans après *Différence et Répétition*, Deleuze parlera, dans *Cinéma*, de la possibilité de cette éthique dans l'expression « croyance en ce monde, tel qu'il est », mais dans la mesure où cette expression « tel qu'il est » se subordonne à l'« avenir ». Dans la deuxième partie de notre recherche, nous examinerons les arguments de Deleuze à propos de la « croyance » dans les deux tomes de *Cinéma*. Cependant, si nous examinons attentivement les arguments de *Différence et Répétition*, nous pouvons y trouver déjà tous les éléments nécessaires à propos de la notion de « croyance ».

---

<sup>270</sup> DR, p. 4.

### Résumé du premier chapitre

Dans ce chapitre, nous avons examiné la notion de « croyance » dans *Différence et Répétition*. Cependant, Deleuze n'explique pas suffisamment cette notion dans cet ouvrage, et les parties où il introduit cette notion sont limitées. La notion de « croyance » est, pour ainsi dire, encore à l'état larvaire dans *Différence et Répétition*. C'est pourquoi nous avons examiné comment Deleuze utilise cette notion, dans quel contexte il l'utilise. Les phrases centrales aux quelles nous nous intéressons sont les suivantes : « l'éternel retour n'est pas une foi, mais la vérité de la foi », et « il [l'éternel retour] est dit à la lettre croyance de l'avenir, croyance en l'avenir ». Ces phrases se situent dans le chapitre 2 de *Différence et Répétition*, dans lequel Deleuze développe sa propre théorie du temps. Notre objectif est donc d'examiner sa théorie du temps du point de vue de la « croyance ».

Cependant, avant d'entrer à l'analyse de la théorie du temps, nous avons commencé à examiner la relation entre la pensée et la « croyance ». Car, ce que Deleuze essaye dans cet ouvrage n'est pas de construire la théorie du temps elle-même, mais plutôt d'élaborer sa propre métaphysique de puissances en passant par la théorie du temps. Dans le chapitre 4 de cet ouvrage, Deleuze montre sa métaphysique de puissances, ou celle du calcul différentiel. Il n'y a aucune supposition sauf des forces dans cette métaphysique. La force, en tant que telle, se développe dans sa pluralité. Au fond de notre réalité, il n'y a que l'auto-développement des relations elles-mêmes entre des forces, lequel constitue notre vie ou notre monde. Ici, le rôle de la pensée est décisif dans cette métaphysique de puissances, car seule la pensée pure témoigne de cet auto-développement des relations elles-mêmes entre des forces (= le rapport différentiel). Mais aussi, Deleuze montre que la pensée se trouve sa passivité dans son propre rôle. À travers l'auto-développement des relations elles-mêmes entre des forces, la pensée ne cesse pas d'affronter le moment où le rapport différentiel émerge. C'est le chemin d'ironie que la pensée pure suit. Au bout de la remontée vers le principe, la pensée affronte à chaque fois le moment impensable. C'est le moment que Deleuze appelle le « coup de dès », le « point aléatoire » ou l'« impératif ». La pensée ne peut pas comprendre ce moment de genèse, parce que même la pensée s'éveille à ce moment de genèse. Lorsque la pensée essaye de penser à ce moment, elle se trouve déjà dans l'auto-développement des relations elles-mêmes entre des forces. Le moment de genèse reste toujours l'« impensable », mais aussi « ce qui ne peut être que pensé ». C'est donc une fissure ou une fêlure qui percent le Cogito même. En voyant dans une fissure, dans un « sans-fond », la pensée s'éveille. Ici, bien que Deleuze n'utilise pas le mot « croyance » dans le chapitre 4 de *Différence et Répétition*, il nous semble que cette attitude de la pensée envers son « dehors » peut être appelée la « croyance ».

Ensuite, nous avons abordé la théorie du temps que Deleuze développe dans le chapitre 2 de *Différence et Répétition*. Deleuze parle ici d'une temporalité qu'il appelle l'« avenir » en contraste avec le « futur ». Nous avons examiné les trois synthèses du temps afin de préciser l'« avenir ». L'« avenir » est la temporalité qui est soutirée à la contraction de l'imagination dans la première synthèse du temps, et qui est impliquée dans le domaine de la mémoire, lequel s'ouvre dans la deuxième synthèse du temps. Mais au fond, l'« avenir » est ce qui ne peut être que pensé dans la troisième synthèse du temps. En passant par tous les stades, la pensée fait face à l'« avenir ». Cette temporalité reste toujours l'« à-venir », car si la pensée comprend ce moment, c'est déjà ce qui est pensé dans la pensée. L'« avenir » est donc le moment où une fissure ou une fêlure qui percent le Cogito même. À ce stade, Deleuze introduit l'expression « croyance à l'avenir » à ses arguments. En passant par le « défaut » du passé pur et par la métamorphose du présent vivant, la pensée affronte à chaque fois l'« impensable » dans la pensée, elle se trouve elle-même dans l'« universelle effondrement ». Il y a toujours l'inexplicable au fond de notre réalité, et ce que la pensée peut faire est seulement de s'ouvrir à ce moment, c'est-à-dire à l'« avenir ». C'est la pensée de l'éternel retour, la « croyance » à l'« avenir ». Ainsi, le déroulement de trois synthèses du temps nous semble correspondre au chemin d'ironie. À travers les trois synthèses du temps, Deleuze parle de l'« effondrement » au-delà de la fondation du temps et du fondement du temps.

Cependant, ce chemin d'ironie tourne à l'humour dans la même « croyance » à l'« avenir ». C'est une affirmation qui se dirige vers la figure du monde, lequel est toujours en train de devenir. Dans le contexte de la théorie du temps, cela veut dire que tous les stades des synthèses du temps sont affirmés, dans la mesure où les deux premières synthèses se subordonnent à la troisième. Cette affirmation peut être appelée humoristique ou parodique, car ce qui est affirmé n'est pas du tout, en fait, notre vie ou notre monde préexistants actualisés. Notre vie et notre monde ne sont que ce qui est partiellement actualisé à partir du rapport différentiel lui-même. Mais, en tant que cela, tout est affirmé. C'est une affirmation qui n'est possible que dans la « croyance » à l'« avenir ». À la fin de ce chapitre, nous avons examiné les statuts de l'« individu » et de l'« intensité », afin de préciser la nature de cette affirmation. C'est l'« individu » qui porte l'affirmation de l'« intensité » dans sa « croyance » à l'« avenir ». Mais, l'« individu » est une instance impersonnelle qui se trouve avant le « Je » ou le « moi » empiriques, lesquels se forme dans l'actualisation ou différenciation. L'« intensité » se compose des relations complexes entre des forces, lequel exprime le rapport différentiel et la distribution des points singuliers. Lorsqu'un champ d'individuation se forme dans l'« intensité », notre vie ou notre monde actualisés se construisent à travers l'« individu » en exprimant partiellement l'« intensité »

même. L'« individu » signifie donc une instance qui se présente au croisement de la différent/iation ». Ici, il n'y a aucun choix pour l'« individu ». L'« individu » n'a pas le choix de ne pas recevoir l'« intensité ». Néanmoins, c'est à travers l'« individu » que notre vie ou notre monde sont ce qui actualise partiellement l'« intensité », laquelle exprime le rapport différentiel lui-même. À ce stade, il y a une possibilité de l'éthique dont seul l'« individu » se charge. C'est l'éthique qui se trouve toute au fond de notre réalité. Au-delà du bien et du mal, Deleuze trouve cette éthique qui affirme notre vie et notre monde, dans la mesure où tout ce qui est actualisé est une expression partielle du rapport différentiel. C'est l'éthique qui ne peut être possible que dans la « croyance » à l'« avenir ».

Alors, selon Deleuze, notre réalité est toujours passive. Comme nous l'avons vu jusqu'ici, il n'y a que l'auto-développement des relations entre des forces. Ce que l'« individu » peut faire est seulement de recevoir cet auto-développement. C'est ce que Deleuze appelle l'« éthique », laquelle peut exister dans l'attitude particulière de la pensée envers son « dehors », c'est-à-dire dans la « croyance » à l'« avenir ». Cependant en même temps, Deleuze parle en fait de la « liberté ». Mais, que signifie cette « liberté » ? Qui se charge de cette « liberté » ? Dans le chapitre suivant, nous voudrions aborder la question de la « liberté » dans *Différence et Répétition*, en examinant plus en détail les arguments de Deleuze à propos de la « foi » et de la « croyance ».





**2.**  
**LE PROBLÈME DE LA  
LIBERTÉ, LA « FOI » ET LA  
« CROYANCE »**



Jusqu'ici, nous avons examiné la notion de « croyance » dans les contextes de la métaphysique de puissances et de la théorie du temps qui lui correspond. À travers ces considérations, nous avons montré que la « croyance » au sens deleuzien indique l'attitude la pensée envers son « dehors », c'est-à-dire envers l'« avenir ». La « croyance » à l'« avenir » ne signifie pas que la pensée atteint son fondement qui explique tout ou une entité qui englobe tout. Bien au contraire, cette expression signifie que la pensée fait face à l'« impensable » absolu au fond du Cogito même. Au début du chapitre 5 de *Différence et Répétition*, Deleuze dit :

Le monde « se fait » pendant que Dieu calcule ; il n'y aurait pas de monde si le calcul était juste. Le monde est toujours assimilable à un « reste », et le réel dans le monde ne peut être pensé qu'en termes de nombres fractionnaires ou même incommensurable<sup>271</sup>.

Le monde s'ouvre toujours en impliquant quelque chose d'« incommensurable ». C'est l'« avenir », le moment de genèse ou d'ouverture, c'est-à-dire le « coup de dès » par lequel le rapport différentiel émerge. Il y a l'« impensable » dans la pensée. La « croyance » indique l'attitude particulière que la pensée atteint dans son « universel effondement ». Ici, celui qui porte cette « croyance » est l'« individu ». Mais, ce que Deleuze appelle l'« individu » n'a rien d'anthropomorphique. C'est un lieu ou élément qui intervient au croisement de la « différent/iation ». Lorsque l'« intensité », qui incarne et exprime le rapport différentiel et des points singuliers qui lui correspond, forme un champ d'individuation, l'« individu » se présente en recevant cette « intensité » et fonctionne comme le premier élément des actualisations. C'est pourquoi l'« individu » indique l'élément ou l'instance pour l'actualisation de tous les existants, lesquels ne se limitent pas aux existences humaines. Autrement dit,

---

<sup>271</sup> DR, p. 286.

l'individuation est un événement sub-représentatif à partir duquel tous les existants actuels se forment<sup>272</sup>.

Néanmoins, nous ne pouvons pas négliger le fait que Deleuze mentionne plusieurs fois les penseurs « existentiels » dans le sens le plus large de ce terme. Dans l'introduction de *Différence et Répétition*, Deleuze prend Kierkegaard, Péguy et Nietzsche sous le nom du « penseur privé », et apprécie le fait qu'ils ont forgé, de leur propre manière, la notion de « répétition » en tant que « catégorie fondamentale de la philosophie de l'avenir »<sup>273</sup>. Par surcroît, il est nécessaire de noter que l'article en 1964 consacré à Sartre correspond parfaitement aux arguments dans *Différence et Répétition*<sup>274</sup>.

Toutefois, nous n'affirmons pas que *Différence et Répétition* est un livre qui glorifie une sorte de pensée existentialiste, en mentionnant ces faits. En effet, Deleuze ne soutient pas totalement les penseurs privés. D'une part, il se réfère aux penseurs privés, car ils ont élaboré la notion de « répétition » que Deleuze essaye de montrer dans sa philosophie. D'autre part, il indique cependant aussi le fait que Kierkegaard et Péguy trahissent finalement la nature de la « répétition ». Au niveau de textes, cette dualité correspond à la distinction entre Kierkegaard-Péguy et Nietzsche, ou la séparation entre la deuxième et la troisième synthèses du temps. Deleuze pense que les pensées de Kierkegaard et de Péguy restent finalement dans la deuxième synthèse du temps tout en apercevant l'« avenir ». Ici, ce qui préoccupe Deleuze, c'est la nature de la notion de « foi ». Deleuze approfondit ses arguments à propos de la « foi » en utilisant les deux expressions françaises : « une fois pour toutes » et « pour toutes les fois ». Nous examinerons plus tard ces deux expressions afin de préciser la « foi » que Deleuze montre à travers les penseurs privés. Ici, notre question est de repérer ce que Deleuze

---

<sup>272</sup> Ainsi, ce que Deleuze développe n'est pas la théorie pour l'être humain, mais celle du champ réel qui existe au fond de tous les existants, y compris l'être humain. À ce propos, Pierre Montebello l'a bien illustré comme la suivante : « Dans tous les développements qui sont consacrés à la *renovation* du transcendantal, Deleuze s'efforce de montrer que ce n'est pas le sujet qui est foyer transcendantal, que ce n'est pas Dieu non plus, mais seulement le réel impersonnel et anonyme : il n'y a qu'un champ transcendantal, il est impersonnel, c'est le réel lui-même » (*Deleuze La passion de la pensée*, Vran, 2008, p. 98).

<sup>273</sup> DR, p. 12.

<sup>274</sup> Gilles Deleuze, « Il a été mon maître », in *L'île déserte et autres textes et entretiens 1953-1974*, Les Éditions de Minuit, 2002, p. 109-113. À nos yeux, l'un de sujets principaux de cet article est une répétition qui se présente dans la vie de Sartre. Cet article traite de l'événement du rejet du prix Nobel par Sartre. Il nous semble que Deleuze pose la question de savoir si Sartre ne fait que se répéter afin de protéger son image du passé. Mais, Deleuze insiste au contraire sur un « délicieux paradoxe » (p. 113) dans la répétition sartrienne. Ici, Deleuze appelle Sartre l'un des « penseurs privés » (p.110).

trouve dans les penseurs privés. Autrement dit, nous voudrions préciser la « foi » ou la « croyance » qui se présente à la limite ou au fond de l'être humain.

Or, quelle est la signification principale dans l'attitude ambivalente de Deleuze envers les penseurs privés et la notion de « foi » qu'ils montrent. Il nous semble que c'est la « liberté ». C'est parce que le problème de la « foi » ou de la « croyance » dans *Différence et Répétition* concerne au fond celui du « choix ». Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, la pensée pure trouve sa passivité fondamentale en suivant le chemin d'ironie. Et, même si l'« individu » se situe dans les premières actualisations, il n'a pas aucun choix à propos des actualisations variées. Ce que l'« individu » peut faire est seulement de recevoir l'affirmation de l'« intensité », et il n'y a pas de choix de ne pas recevoir. Néanmoins, s'il n'avait pas ce moment de recevoir à travers l'« individu », notre monde ou notre vie actualisés n'existeraient. À ce propos, nous avons vu que Deleuze trouve une possibilité de l'éthique qui se situe au fond de notre réalité. Mais, c'est ici que la question de la liberté est mise en avant. N'avons-nous pas de place pour parler de la liberté ? Même si le libre arbitre naïf est une illusion, ne jouissons-nous pas pourtant de la liberté d'une certaine manière ?

Alors, Deleuze parle de la liberté à propos du penseur privé comme la suivante : « la [la répétition] poser comme objet suprême de la volonté et de la liberté »<sup>275</sup>. La volonté dont Deleuze parle ici indique évidemment la notion nietzschéenne de « volonté de puissance » que nous avons examinée dans la section 1-1-2. C'est le moment où une fissure perce le Cogito même ou le rapport différentiel émerge. C'est dire que la notion de « volonté » est la source fondamentale de la passivité que la pensée affronte dans la pensée même. De ce point de vue, il est important que Deleuze établisse ici un parallèle entre la « volonté » et la « liberté ». C'est dire que la « liberté » que Deleuze montre dans *Différence et Répétition* n'est pas le libre arbitre que nous considérons ordinairement comme notre propriété, mais au contraire ce que la « volonté de puissance » ou l'« avenir » porte. Rappelons le « jeu divin » que nous avons examiné dans la section 1-2-2. Dans ce jeu, l'« enfant-joueur » ne peut que gagner, ou plus précisément il n'y a plus de conditions pour gagner ou perdre, car ce jeu ne concerne que le « coup de dès », l'« avenir ». C'est une affirmation de tout le hasard au sens propre,

---

<sup>275</sup> DR, p. 13. Dans l'introduction de *Différence et Répétition*, Deleuze parle du penseur privé de quatre points de vue : 1. « Faire de la répétition même quelque chose de nouveau », 2. « Opposer la répétition aux lois de la Nature », 3. « Opposer la répétition à la loi morale », 4. « Opposer la répétition non seulement aux généralités de l'habitude ». La notion de la liberté se situe dans le premier point, mais tous les quatre points se rapportent au fond les uns aux autres. Lorsque nous disons que la pensée atteinte à chaque fois l'« avenir » dans la forme de la « croyance », cette expression « chaque fois » est toujours au cœur des arguments de Deleuze à propos du penseur privé.

et non pas celle du hasard qui présuppose des conditions pour gagner. Ce que le joueur peut faire est seulement de recevoir ou affirmer le moment même de genèse ou d'ouverture. À ce stade, comme le dit Deleuze, « les dieux eux-mêmes sont soumis à l'Ananké, c'est-à-dire au ciel-hasard ». Ici, nous pouvons considérer que l'« avenir » se charge lui-même de la « liberté », car il n'y a aucune condition préalable qui limite et dirige l'« avenir ». Au contraire, c'est l'« avenir » qui détermine tout. Cependant, si c'est le cas, pourquoi Deleuze parle-t-il de cette sorte de « liberté » à propos des penseurs privés ? Il y a ici l'importance profonde de la notion de « foi » qu'ils ont forgée de leur propre manière. Deleuze trouve l'idée de la « liberté » dont l'« avenir » même se charge dans la notion de « foi » dont les penseurs privés parlent. C'est à travers la « foi » que nous jouissons de cette « liberté » que l'« avenir » même porte. Toutefois, Deleuze pense aussi que la « foi » dont les penseurs privés parlent transforme cette « liberté » en autre chose. C'est ici qu'il y a la signification de l'attitude ambivalente de Deleuze envers les penseurs privés.

Afin d'approfondir notre compréhension à propos des arguments de Deleuze sur les penseurs privés, nous voudrions examiner la pensée de Charles Péguy comme fil conducteur de nos arguments. On sait bien que Deleuze mentionne souvent Charles Péguy dans ses ouvrages. Il y a déjà les recherches précédentes qui traitent de l'influence de Péguy sur la philosophie deleuzienne<sup>276</sup>. Cependant, nous ne pensons pas que ces études clarifient suffisamment la signification de Péguy dans la philosophie deleuzienne. Notre recherche s'intéresse à l'attitude ambivalente de Deleuze envers la pensée péguienne. Surtout, à propos de l'expression française « une fois pour toutes », nous pouvons trouver une résonance entre Deleuze et Péguy. Mais en même temps, Deleuze pense que c'est dans cette expression « une fois pour toutes » que Péguy

<sup>276</sup> Par exemple, Paul Patton mentionne la contribution de Péguy aux arguments de Deleuze à propos de l'événement. Selon lui, grâce à l'idée de Péguy que l'histoire a deux lignes horizontale et verticale, Deleuze obtient la perspective de la genèse dans l'histoire. À ce propos, nous avons déjà examiné de notre propre manière dans la section 1-1-3. (Voir, "chapitre4 History, Becoming and Event", *Deleuzian concepts philosophy, colonization, politics*, Stanford University Press, 2010, p.94-96.) Ensuite, Tatuya Higaki mentionne l'importance de Péguy dans la théorie du temps de *Différence et Répétition*. Il a indiqué la possibilité que la caractéristique « apocalyptique » de la pensée péguienne corresponde à la notion forgée après l'époque de *Différence et Répétition*, comme le « peuple à venir ». (Voir, *L'instant et l'éternité, la philosophie du temps de Gilles Deleuze*, l'édition japonaise, Iwanami-shotên, 2010, p. 98-102.) Par rapport à ces deux recherches qui ont mentionné Péguy partiellement, l'article de James Williams est important, car il a examiné la notion de « vieillissement » en la comparant avec la philosophie deleuzienne. Mais, il nous semble que ses arguments pour la primauté de la philosophie deleuzienne en ciblant uniquement l'idée de « vieillissement » sont un peu prématurés. (Voir, "Ageing, Perpetual Perishing and the Event as Pure Novelty: Péguy, Whitehead and Deleuze on Time and History", *Deleuze and history*, Edinburgh University Press, 2009, p.142-160.)

trahit ce que Deleuze considère comme le cœur de la pensée péguienne. Ce que la pensée péguienne qui se base sur son propre catholicisme perd, c'est la « liberté » que Deleuze essaye de monter dans *Différence et Répétition*. Ainsi, dans ce chapitre, nous aborderons la question de la « liberté » en examinant la relation entre la philosophie péguienne et celle de Deleuze.

Ce chapitre se compose des deux parties suivantes : dans la section 2-1, nous voudrions d'abord examiner la philosophie péguienne elle-même, afin de comprendre la critique de Deleuze à la pensée de Péguy sans la diminuer injustement. La théorie du temps de Péguy a une actualité intemporelle qui lui est propre. Sa théorie du temps qui s'appuie sur son propre catholicisme a la portée qui ne se limite pas à la « foi » chrétienne. Nous essayerons d'abord de montrer la signification de la théorie péguienne du temps et les points communs entre les philosophies de Péguy et de Deleuze. Ensuite, dans la section 2-2, nous examinerons l'attitude ambivalente de Deleuze envers les penseurs privés. Les penseurs privés occupent une position unique dans *Différence et Répétition*. Deleuze apprécie Péguy et Kierkegaard d'une part, mais d'autre part, il leur critique explicitement. Quel est le problème principal dans son attitude ambivalente ? Il nous semble qu'il y a ici un indice très important pour comprendre le cœur des arguments dans *Différence et Répétition*. Pourquoi Deleuze doit-il parler de la répétition afin de préciser la nature de la « croyance » à l'« avenir » ? Lorsqu'il dit que la « croyance » est toujours la « parodie de toute croyance », que signifient ces mots de Deleuze exactement ? Si nous pouvons parler de la liberté, à quel niveau devons-nous situer cette notion ? À travers la comparaison entre Péguy et Deleuze, nous voudrions approfondir notre compréhension sur la « croyance » deleuzienne.

## **2.1. LA THÉORIE PÉGUIENNE DU TEMPS DANS CLIO DIALOGUE DE L'HISTOIRE ET DE L'ÂME PAÏENNE**

Charles Péguy(1873-1914) est un poète et un penseur dits « ésotériques ». Ses œuvres sur la base de sa foi chrétienne « mystique » sont intemporelles. Deleuze mentionne Péguy comme un auteur essentiel pour la « répétition » dans la bibliographie de *Différence et Répétition*. Il apprécie le fait que Péguy considérait « la répétition comme catégorie de l'avenir ». Toutefois, Deleuze parle de Péguy d'une façon tellement fragmentaire qu'il est difficile de déterminer l'importance de celui-ci dans la pensée de celui-là. Dans l'entretien de Deleuze à propos de



Foucault aux années quatre-vingt, Deleuze a raconté une conversation avec Foucault à propos de Péguy.

Un jour, dans le courant d'une conversation, il a dit : moi, j'aime beaucoup Péguy, parce que c'est un fou. J'ai demandé : pourquoi dites-vous que c'est un fou ? Il m'a dit : il suffit de regarder comment il écrit<sup>277</sup>.

Certes, c'est un épisode avec Foucault qui a parlé de Péguy. Mais, probablement, l'importance de Péguy pour Deleuze était similaire. Quand il a parlé de Péguy, sa manière n'était pas analytique ou réflexive. Plutôt, les ouvrages de Péguy lui ont toujours donné une surprise inattendue ou une inspiration en tant que source inépuisable<sup>278</sup>. C'est pourquoi, à propos de Péguy, « il suffit de regarder comment il écrit ». Mais aussi, la résonance de Péguy dans la philosophie deleuzienne nous conduit au cœur de la question de la « croyance » ou de la « foi ». Dans cette section, nous voudrions examiner la pensée même de Péguy, surtout sa théorie du temps qui se déploie dans son dernier livre inachevé, *Clio Dialogue de l'histoire et de l'âme païenne*. Ce livre est un texte inachevé, publié après la mort de Péguy, qui avait fait l'objet d'un débat entre les chercheurs quant à sa formation et à la manière dont il a été compilé après la mort de Péguy<sup>279</sup>. En ce sens, bien qu'il s'agisse du texte qui transmet les idées des dernières années de Péguy, il faut dire que parler des idées de Péguy seulement avec cette œuvre est insuffisant dans le sens de l'étude de sa propre philosophie. Néanmoins, Deleuze cite presque exclusivement cette œuvre. Du point de vue de l'importance de

---

<sup>277</sup> « Foucault et les prisons », *Deux régimes de fous : textes et entretiens 1975-1995*, édition préparée par David Lapoujade, Minit, 2003, p. 262.

<sup>278</sup> Deleuze se réfère à Péguy dans plusieurs ouvrages, y compris les deux tomes de *Cinéma*. Voir. La liste qui se situe dans *Deleuze et Les Écrivains*, sous la direction de Bruno Gelas et Hervé Micolet, Éditions Cécile Defaut, c2007, p.572. Chaque référence est brève et toujours fragmentaire, mais il est clair qu'il n'a presque jamais manqué de mentionner Péguy dans ses œuvres majeures.

<sup>279</sup> Il existe deux éditions de la première partie du *Dialogue de l'histoire et de l'âme païenne*, qui a été écrit à des époques différentes. L'édition qui a été écrite en premier et laissée sur l'étagère est appelée « *Clio 1* », et l'édition qui a été révisée plus tard et laissée sur le bureau avec la dernière moitié complètement remplacée est appelée « *Clio 2* ». Comme *Clio 1* a été rangée sans titre, il est possible que Péguy lui-même n'ait pas eu l'intention de rendre cette édition publique, mais après sa mort, en 1957, il a été publié en 1957 sous le titre de *Véronique dialogue de l'Histoire et de l'Âme charnelle*. Ce titre a été critiqué par des chercheurs ultérieurs. Voir, *Charles Péguy 4 Les Dialogues de l'histoire*, Paris, Lettres modernes, 1988, p.11 et suivantes. Notre recherche tiendra compte de ce point et citera à la fois *Clio 1* et *Clio 2* en tant que versions différentes de *Dialogue de l'histoire et de l'âme païenne*.

Péguy dans la philosophie deleuzienne, nous voudrions donc examiner la théorie péguienne du temps dans *Clio Dialogue de l'histoire et de l'âme païenne*. Nous allons explorer la théorie péguienne du temps, en nous référant les références de Deleuze à Péguy dans *Différence et Répétition*.

Cette section se compose des trois parties suivantes : dans la section 2-1-1, nous commencerons nos arguments à partir du motif de « Nymphéa » de Monet que Péguy analyse dans *Clio Dialogue de l'histoire et de l'âme païenne*. Deleuze mentionne ce motif dans l'introduction de *Différence et Répétition*, comme la suivante : « comme dit Péguy, ce n'est pas la fête de la Fédération qui commémore ou représente la prise de la Bastille, c'est la prise de la Bastille qui fête et qui répète à l'avance toutes les Fédérations ; ou c'est le premier nymphéa de Monet qui répète tous les autres ». Nous voudrions donc examiner comment Péguy parle des *Nymphéas* de Monet dans ses arguments. Ensuite, dans la section 2-1-2, nous examinerons la théorie péguienne du temps qui traite de la notion de « vieillissement ». Selon Péguy, notre réalité temporelle est le « vieillissement ». Cette notion n'indique pas cependant seulement le processus de dégradation et de décadence. Péguy pense que le « vieillissement » se compose de deux lignes comme horizontale et verticale. D'une part, notre temporalité se compose de l'histoire en tant qu'« inscription ». C'est une succession horizontale des événements. Mais, d'autre part, il y a une part éternelle de l'événement qui est verticalement enfoncée dans l'histoire. De ce point de vue, l'histoire s'ouvre toujours et à chaque fois à partir de l'événement, et l'avènement d'un événement rythme l'histoire. Comme nous l'avons vu dans la section 1-1-3, Deleuze apprécie cette idée péguienne à propos du temps. À la fin, dans la section 2-1-3, nous voudrions examiner comment Péguy parle de sa propre théorie du temps concernant l'événement en se basant sur sa « foi » chrétienne. Ici, nous voudrions nous référer à l'interprétation particulière de Péguy à propos de la doctrine chrétienne de « la communion des saints ». Péguy trouve une temporalité particulière dans la prière de croyants consacrée à la Crucifixion. Péguy parle d'une « division éternelle » qui donne l'avant et l'après au monde chrétien. Nous examinerons ces arguments en nous référant à l'expression française « une fois pour toutes » que Péguy utilise dans son ouvrage.

À travers ces trois sections, nous voudrions montrer le fait que la pensée de Péguy a une résonance essentielle avec celle de Deleuze. Certes, Deleuze considère finalement que la pensée péguienne n'est pas suffisante pour préciser notre réalité temporelle. Mais, avant cette critique, Deleuze apprécie profondément la pensée de Péguy, surtout sa théorie du temps.

### 2.1.1. La répétition et la généralité, le motif de « Nymphéa » de Monet

Lorsque Deleuze introduit Péguy, en tant que penseur privé, à ses arguments dans l'introduction de *Différence et Répétition*, le premier sujet est à propos de la distinction entre la « répétition » et la « généralité ».

Ce qui les [Kierkegaard, Péguy et Nietzsche] sépare est considérable, manifeste, bien connu. Mais rien n'effacera cette prodigieuse rencontre autour d'une pensée de la répétition : *ils opposent la répétition à toutes les formes de la généralité*<sup>280</sup>.

Ce que Deleuze appelle ici la « généralité » est une itération du « même ». « La généralité exprime un point de vue d'après lequel un terme peut être échangé contre un autre, un terme, substitué à un autre », dit Deleuze<sup>281</sup>. C'est donc ce que nous considérons ordinairement comme la répétition. Par contre, Deleuze parle de la « répétition » en contraste avec la « généralité » comme suit.

La répétition n'est une conduite nécessaire et fondée que par rapport à ce qui ne peut être remplacé. La répétition comme conduite et comme point de vue concerne une singularité inéchangeable, insubstituable<sup>282</sup>.

Il est évident que Deleuze pense ici à l'« éternel retour » que nous avons examiné par rapport à la « volonté de puissance » dans les sections 1-1-2 et 1-1-3. Au-dessous de l'itération du « même », comme les présents qui se succèdent, il y a une autre répétition, dans le sens où la pensée atteint « à chaque fois » l'« avenir », le moment où le rapport différentiel et des points singuliers qui lui correspondent émergent. Mais en même temps, le champ de problème sur lequel notre vie ou notre histoire se forment se précise graduellement à travers la répétition horizontale (=l'itération du « même »). Néanmoins, du point de vue de l'éternel

---

<sup>280</sup> DR, p. 13.

<sup>281</sup> DR, p. 7.

<sup>282</sup> Ibid.

retour, cette répétition doit être d'abord verticale, car le champ de problème que le rapport différentiel et la distribution des points singuliers se forme tout d'un coup. En ce sens, Deleuze dit que « la répétition (...) concerne une singularité inéchangeable, insubstituable ». Dans la section 1-1-3, nous avons cité la phrase : « comme dit Péguy, ce n'est pas la fête de la Fédération qui commémore ou représente la prise de la Bastille, c'est la prise de la Bastille qui fête et qui répète à l'avance toutes les Fédérations ; ou c'est le premier nymphéa de Monet qui répète tous les autres »<sup>283</sup> de ce point de vue. Maintenant, nous examinerons plus en détail l'expression « c'est le premier nymphéa de Monet qui répète tous les autres » en analysant le texte de Péguy lui-même.

La narratrice de *Clio Dialogue de l'histoire et de l'âme païenne* est Clio. Elle est l'une des neuf Muses dans la mythologie grecque, qui est fille de Zeus et de Mnémosyne et qui dirige l'histoire en chantant le passé des hommes et des cités. Le motifs de « nymphéa » de Monet auquel Deleuze se réfère est donc l'un des exemples de l'histoire dans ce livre. Nous citons ici la description de la série de « nymphéas » de Monet faite par Péguy lui-même.

On vous parlait aux *Cahiers* de ce très grand peintre moderne et contemporain qui avait fait vingt-sept ou trente-cinq fois ses célèbres *Nénuphars* ; ou *Nymphéas* ; (...) et qui les avait vendus au moins trente mille francs chaque (fois). Trente mille francs l'un, ou trente et un mille francs. Ces comptes-là ne sont jamais justes. Je ne vous dis pas cela, mon ami, je ne vous le rappelle pas, d'hier sur aujourd'hui, pour vous inciter traîtreusement à faire une multiplication ( Qui d'ailleurs serait téméraire... )<sup>284</sup>.

---

<sup>283</sup> DR, p. 8.

<sup>284</sup> *Clio Dialogue de l'histoire et de l'âme païenne*, in *Œuvres en prose complètes III*, Éditions Gallimard, 1992, p. 1026-1027. (Nous utilisons à partir d'ici l'abréviation : « Clio » pour désigner cette œuvre.) Dans cette citation, *les Cahiers* indique *Les Cahiers de la Quinzaine*. C'était la revue autoéditée, dont Péguy était le rédacteur en chef, et sur laquelle il fondait ses activités socialistes. On pense que les *Nymphéas* de Monet auxquels Péguy fait référence ici renvoient à l'exposition personnelle à la galerie Durand-Ruel, qui a eu lieu du 6 mai au 5 juin 1909, selon la période de rédaction de *Dialogue de l'histoire et de l'âme païenne*. À cette époque-là, quarante-huit *Nymphéas* étaient exposés, et l'exposition a été prolongée d'une semaine en raison de sa popularité. Voir, *Charles Péguy 4 Les Dialogues de l'histoire*, Paris, Lettres modernes, 1988, p.79-80.

Péguy montre ici clairement la distinction entre la généralité en tant qu'itération du « même » et la répétition qui concerne la singularité, en mentionnant le point de vue de l'argent. Clio dit que celui qui comprend la série des « nymphéas » de Monet par le montant des ventes est « téméraire ». C'est parce que les *Nymphéas* deviendraient échangeables, si on a substitué le montant des ventes aux œuvres d'art. Ainsi, la différence de chaque peinture disparaîtrait. Généralement parlant, même si le prix est presque pareil, nous ne pensons pas que tous les *Nymphéas* n'ont pas la différence. L'argument de Péguy sur les *Nymphéas* de Monet en termes de prix est intéressant. Toutefois, il est important de noter que la question que Péguy pose ici n'est pas seulement sur l'argent, mais plutôt sur une itération du « même ». Péguy met en question la perspective même qui considère la répétition comme une généralité : la répétition des tableaux du « même » prix, la répétition des tableaux du « même » sujet, la répétition des tableaux du « même » artiste, ou encore la répétition au sens d'être un « tableau » en premier lieu. C'est en ce sens que Clio parle d'une idée de la « répétition ».

Étant donné qu'un très grand peintre a peint vingt-sept et trente-cinq fois ses célèbres nénuphars, *quand les a-t-il peints le mieux*. Et vous voyez où ça mène, ensemble, pour tous les autres. Lesquels de ces vingt-sept et de ces trente-cinq nénuphars ont été peints le mieux ? Le mouvement logique serait de dire : le dernier, parce qu'il savait (le) plus. Et moi je dis : au contraire, au fond, le premier, par ce qu'il savait (le) moins<sup>285</sup>.

Le « mouvement logique » dans cette citation est de « croire, de professer que naturellement l'auteur gagne à chaque fois, avance à chaque fois, progresse à chaque fois »<sup>286</sup>. La phrase « moi je dis : au contraire, au fond, le premier, par ce qu'il savait (le) moins » est évidemment l'antithèse de ce « mouvement logique ». Le progrès et la généralité sont inséparables, parce que le progrès ou le perfectionnement de quelque chose devient possible après l'identification de cette

---

<sup>285</sup> Clio, p. 1028.

<sup>286</sup> Ibid.

chose dans la généralité en tant qu'itération<sup>287</sup>. Alors, qu'est-ce que Péguy essaie de représenter en contraste avec la perspective de la généralité ou du « mouvement logique » ? L'argument de Péguy ne peut être compris qu'à travers l'ensemble de sa théorie du temps dans *Clio Dialogue de l'histoire et de l'âme païenne*. C'est donc avec ce cas des *Nymphéas* de Monet à l'esprit que nous voudrions examiner attentivement sa théorie du temps.

### 2.1.2. Le temps du « vieillissement »

Il y a une lettre destinée à un ami de Péguy dans laquelle il parle de grand plan de *Dialogue de l'histoire*.

Le premier volume s'appellera *Clio*. Le second s'appellera *Véronique*. C'est admirable, mon vieux. Clio passe son temps à chercher des empreintes, de vaines empreintes, et une Juive de rien du tout, une gosse, la petite Véronique, tire son mouchoir, et sur la face de Jésus prend une empreinte éternelle<sup>288</sup>.

Enfin, le deuxième volume n'a pas été écrit. Aujourd'hui, nous pouvons nous faire une idée générale du livre à partir de la lettre citée ci-dessus. Péguy avait l'intention de décrire la relation entre deux temporalités très distinctes de l'histoire et de l'événement. La narratrice du premier volume est Clio qui se montre comme la vieille femme. Péguy a construit sa propre théorie du temps, qui se fonde sur la durée bergsonienne de sa propre manière, en faisant parler à Clio, le vieillard, du « vieillissement ». Selon Péguy, le premier volume que nous examinons ici concerne l'histoire, qui est ce qui est toujours et déjà « passé ». La notion de « vieillissement » indique ce « passage » même.

Vieillir c'est passer. C'est passer d'une génération à l'autre, d'un temps à l'autre. C'est passer de cette

---

<sup>287</sup> Sur ce point, à propos de la répétition par rapport à la généralité, Deleuze dit que « là encore, si la répétition est possible, elle n'apparaît qu'entre ces deux généralités, de perfectionnement et d'intégration, sous ces deux généralités quitte à les renverser, témoignant d'une tout autre puissance » (DR, p. 12).

<sup>288</sup> Sur cette lettre adressée à Joseph Lotte le 28 septembre 1912, Voir, *Œuvres en prose complètes III*, Éditions Gallimard, 1992, p. 1655.

première génération à cette deuxième, de ce premier temps à ce deuxième. C'est *devenir* d'une autre génération, d'un autre temps ; de cette première génération à cette deuxième, de ce premier temps à ce deuxième<sup>289</sup>.

Bergson a déjà parlé du « vieillissement » dans *L'Évolution créatrice*<sup>290</sup>. Il indique qu'on pense normalement que le « vieillissement » signifie le processus de l'acquisition et de la perte pendant une vie humaine. Selon Bergson, c'est toutefois illusion, parce que l'on considère ordinairement le temps comme l'image du sablier. Autrement dit, c'est une confusion entre le temps et l'espace. Certes, l'organisme humain a plusieurs époques de changement total telles que l'adolescent, l'âge critique et la vieillesse, etc. Mais, dans ce cas, on ne tient pas compte de la variation progressive d'une vie. Bergson se dirige toujours vers la durée individuelle au-dessous du « vieillissement ». C'est pourquoi le vieillissement ne pouvait pas être son propre sujet. Au contraire, Péguy situe le « vieillissement » au cœur de sa philosophie. Il nous semble qu'il a tenté d'élaborer sa propre pensée, tout en tenant compte de la durée bergsonienne<sup>291</sup>. Pour lui, tous nos problèmes autour du temps concernent le « vieillissement ». Il pense que c'est le « vieillissement » qui exprime la nature du temps.

Que l'on soit d'accord ou non avec lui, afin de comprendre la pensée de Péguy, il faut tenir compte de sa conscience historique, qui s'enracine dans l'eschatologie chrétienne. Il traite de l'histoire ou le temps par rapport à la passion du Christ, la mort de Jésus et sa résurrection. Cette conscience temporelle est tout à fait contraire du « mouvement logique ». Nous ne sommes pas dans le progrès. Bien au contraire, nous sommes en train de tomber en décadence jusqu'à la fin. Plus on s'éloigne de Jésus, plus on dégénère. L'histoire elle-même est en train de vieillir. Le « vieillissement » en tant que réel temporel

---

<sup>289</sup> Clio, p. 1174.

<sup>290</sup> Voir, Henri Bergson, *Œuvres*, P.U.F., c1959, p.510 et suivantes. De plus, James Williams traite de ce point. cf. "Ageing, Perpetual Perishing and the Event as Pure Novelty: Péguy, Whitehead and Deleuze on Time and History", *Deleuze and history*, Edinburgh University Press, 2009, p.146.

<sup>291</sup> « La durée réelle, mon ami, celle qui sera toujours nommée la durée bergsonienne, la durée organique, la durée de l'événement et de la réalité implique essentiellement le vieillissement » (Clio, p. 1034).

signifie toujours la dégradation, la descente ou la dégénérescence<sup>292</sup>. De ce point de vue, le « vieillissement » est une « opération de retour, et de regret »<sup>293</sup> pour Péguy. En un mot, « le vieillissement » étant l'humain même »<sup>294</sup>.

Alors, le premier problème du vieillissement est celui des changements décisifs tels que l'adolescent, l'âge critique et la vieillesse, etc., qui ont été immédiatement écartés dans les arguments de Bergson ci-dessus. Péguy examine ce problème sous l'angle du temps ou de la génération. Dans le « vieillissement » saisi par le « regret » du passé, la génération actuelle se tient toujours dans la cour de l'histoire.

Quand une génération présente fait appel à l'histoire, c'est-à-dire plutôt à la postérité, elle se voit, elle veut se voir seule appelante. Et elle voit devant elle une prospection indéfinie de générations juges, de générations magistrats<sup>295</sup>.

La génération contemporaine fait de la génération future un juge, et voit des appelantes dans toutes les générations précédentes qui se multiplient. Dans cette perspective, La relation entre le présent et le futur reflète celle entre le passé et le présent. La génération contemporaine peut conférer la signification historique aux générations précédentes, puisqu'elle est juge pour les précédents. Et cette relation se projette sur le futur.

C'est qu'ils [les pauvres enfants] n'aient jamais considéré, c'est qu'ils n'aient jamais voulu penser ce que c'était que la postérité. Que la postérité c'est comme eux. Que la postérité c'est eux plus tard<sup>296</sup>.

---

<sup>292</sup> « Au lieu qu'aujourd'hui tout est nouveau, tout est autre. Tout est moderne. (...) Tout est inchrétien, parfaitement déchristianisé. (...) On veut dire exactement qu'il a renoncé à tout le système, d'ensemble, qu'il se meut entièrement en dehors du système »(Clio, p. 690-691).

<sup>293</sup> Clio, p. 1175.

<sup>294</sup> Ibid.

<sup>295</sup> Clio, p. 1122.

<sup>296</sup> Clio, p. 1120.



Péguy considère le futur comme l'« attente » ou l'« anticipation » dans la perspective différente de Deleuze. La génération future n'existe que pour nos vies actuelles. Ce serait probablement une illusion, mais aussi une grande consolation. Afin d'endurer des épreuves ou de supporter des douleurs du sentiment de « regret », nous avons besoin du futur en tant que juge. La propre vie de Péguy est clairement superposée à cet argument et donne à ses arguments sa couleur distinctive<sup>297</sup>. Mais ce qui fait de lui un grand penseur, c'est qu'il part des réalités de sa propre vie et de ses sentiments de « foi », et non seulement s'y tient, mais en tire une pensée unique. En fait, pour lui, la succession des générations est non seulement horizontale, mais aussi verticale. Ici, Il y a le nœud de sa théorie du temps qui se compose de deux lignes comme horizontale et verticale. De ce point de vue, selon Péguy, la quarantaine est l'âge le plus significatif de tous. Car, selon lui, c'est seulement à cet âge que l'on prend conscience du « vieillissement », c'est-à-dire du « passage » du temps.

L'homme de quarante ans est juste assez engagé encore sinon dans sa jeunesse du moins dans la mémoire immédiate de sa jeunesse pour y être encore, pour en être encore, pour être encore dedans. Et pour savoir qu'il n'en est plus, qu'il n'y est plus et qu'il est après et qu'il ne sera plus jamais<sup>298</sup>.

Ne prenons-nous pas conscience du passage du temps, par exemple, lorsque nous nous rappelons un événement de notre jeunesse et que nous comparons le décalage objectif avec l'événement dans nos propres souvenirs ? Ne se sent-on pas vieux lorsqu'un événement qui semble ne remonter qu'à hier dans nos souvenirs est déjà vieux des années en temps objectif ? Péguy décrit les deux approches des événements passés dans cette perspective comme complémentaires dans notre appréhension du temps. C'est dire que Le « vieillissement » est notre réalité temporelle, dans le sens où il se compose de deux sortes de consciences temporelles.

---

<sup>297</sup> À cet égard, il faudrait rappeler l'affaire Dreyfus et ses suites, dans laquelle Péguy était profondément impliqué. De plus, Péguy avait trente-sept ans lorsqu'il a écrit *Dialogue de l'histoire*.

<sup>298</sup> *Clio*, p. 1192.

En ce sens, dit-elle, rien n'est aussi contraire et aussi étranger que la mémoire à l'histoire ; et rien n'est aussi contraire et aussi étranger que l'histoire à la mémoire. Et le vieillissement est avec la mémoire, et l'inscription est avec l'histoire<sup>299</sup>.

Tout est dit-elle ou inscription ou remémoration<sup>300</sup>.

L'histoire est une « inscription » comme un tableau chronologique. C'est une façon d'appréhender le temps dans laquelle les événements passés sont disposés sur un axe temporel s'étendant en ligne droite. D'autre part, la remémoration ou la réminiscence est une manière de saisir le passé dans laquelle on se rappelle directement ses propres souvenirs et on pense aux événements de manière vivante. Selon Péguy, ces deux consciences temporelles sont essentiellement différentes, mais en même temps tous deux sont indispensables. Péguy exprime ces deux consciences temporelles comme deux lignes comme horizontale et verticale.

On peut dire, dit-elle, que l'inscription et la remémoration sont à angle droit, dit-elle, qu'elles sont inclinées de quatre-vingt-dix degrés de l'une sur l'autre. L'histoire est essentiellement longitudinale, la mémoire est essentiellement verticale. L'histoire consiste essentiellement à *passer au long* de l'événement. La mémoire consiste essentiellement, étant dedans l'événement, avant tout à n'en pas sortir, à y rester, et à le remonter en dedans<sup>301</sup>.

Péguy considère que l'« histoire » est la ligne horizontale et que la « remémoration » est la ligne verticale. Et l'intersection des deux lignes est racontée comme la quarantaine dans l'histoire personnelle de Péguy. Certes, nous ne pouvons pas négliger l'« inscription » historique, car grâce à cette notion du temps, nous pouvons par exemple réfléchir les événements passés et

---

<sup>299</sup> Clio, p. 1175.

<sup>300</sup> Clio, p. 1177.

<sup>301</sup> Ibid.

perfectionner nos comportements futurs. Mais, selon Péguy, si nous comprenons la figure du temps seulement de cette façon, nous ne regardons qu'une face de notre réalité temporelle dans le « vieillissement ». Il manque à cet axe du temps quelque chose qui détermine la phase du temps, comme le présent et le passé. En d'autres termes, la question est de savoir comment sont établis le passé et le présent, lesquels sont les phases temporelles qui se forment dans le « vieillissement » = le « passage ». De ce point de vue, Péguy fait parler à Clio de son ambition.

Être d'un lieu, et en même temps d'un autre lieu ;  
être d'un lieu, et si je puis dire en même lieu être d'un  
autre lieu, voilà toute mon ambition, dit l'histoire.  
(...) En somme c'est toujours ceci : ne pas vieillir. Ne  
pas accepter le vieillissement<sup>302</sup>.

Si nous regardons simplement la chronologie de l'histoire, nous ne trouverons pas le « passage » du temps lui-même. Si « Vieillir », c'est de « passer d'une génération à l'autre, d'un temps à l'autre », la chronologie de l'histoire n'explique pas ce « passage » même d'une phase du temps à une autre. Rappelons que Péguy considère « vieillir » comme « *devenir* d'une autre génération ». Et, cette expression correspond à la phrase : « la mémoire consiste essentiellement, étant dedans l'événement, avant tout à n'en pas sortir, à y rester, et à le remonter en dedans ». Il y a toujours le moment de « devenir » dans le « vieillissement » en tant que notre réalité temporelle. C'est le moment où nous entrons dans le domaine de la mémoire, c'est-à-dire le moment où la remémoration s'ouvre. C'est une part de l'éternité qui ne se réduit pas à l'« histoire ». Comme nous l'avons vu dans la section 1-1-3, Deleuze apprécie cette idée péguienne du « vieillissement ». Certes, les théories de Deleuze et de Péguy diffèrent dans le détail. Mais, la théorie péguienne du temps correspond fondamentalement à la pensée deleuzienne, surtout à la deuxième synthèse du temps. Ce n'est pas un hasard si les pensées de ces deux hommes, qui ont tous deux compris Bergson à leur manière, résonnent l'une avec l'autre. Or, comment Péguy parle-t-il de la part de l'éternité, du moment de « devenir » ou d'ouverture ?

---

<sup>302</sup> Clio, p. 1173.

### 2.1.3. La « communion des saints », l'événement et la césure

Les arguments de Péguy impliquent la question essentielle de la relation entre le temps et les événements. Il est clair que la pensée de Péguy correspond à la théorie du temps de Deleuze. Mais nous voudrions rester sur les arguments de Péguy pour un moment. Rappelons la lettre que nous avons citée précédemment. Selon cette lettre, *Dialogue de l'histoire* a été conçue à l'origine comme une histoire en deux parties. La première partie, *Clio*, devait raconter l'histoire par rapport au « vieillissement » du point de vue de la déesse qui dirige l'histoire, et la seconde partie, qui n'a jamais été écrite, devait décrire le temps éternel du point de vue de *Veronica* qui assiste à l'événement éternel pour les chrétiens. Mais, cette idée n'a jamais été réalisée à cause de la mort de Péguy. Cependant, lorsque nous examinons *Clio*, nous constatons que le récit de Clio lui-même, qui regarde l'histoire comme une description, contient déjà la perspective des événements qui devrait être portée par Veronica. En effet, comme le dit Péguy, le phénomène du « vieillissement » lui-même se compose de l'« inscription » et de la « mémoire » dans sa nature même. C'est dire que la notion de « vieillissement » contient le moment de genèse ou d'ouverture du domaine de la mémoire ( « remonter l'événement en dedans »).

Selon Péguy, il est important de noter que c'est par la crucifixion de Jésus comme événement ultime au point de départ que le processus de « vieillissement » historique est établi dans le monde chrétien. C'est par ce seul événement privilégié que s'ouvre le temps du « vieillissement ». Pour Péguy, le temps chrétien, qui apparaît sous la forme du « vieillissement », est fondamentalement dépendant de l'avènement de Jésus. C'est par le contraste du passé marqué par l'événement que l'on peut dire que l'histoire du présent est vieillissante, décadente et plus misérable que le passé.

Pour les chrétiens, la crucifixion de Jésus, sa mort et sa résurrection sont les événements privilégiés. Péguy dit que « c'est la seule [affaire] aussi dont nous sommes sûrs que l'on ne fera jamais *l'histoire* »<sup>303</sup>. Péguy parle de la façon de retourner au seul événement, de reprendre l'événement, pour ainsi dire, contre le temps, devant le temps, d'une manière paradoxale dans l'ordre temporel de

---

<sup>303</sup> Clio, p. 1198.

l'histoire, à travers sa propre interprétation de la doctrine catholique de « *La communion des saints* »<sup>304</sup>.

Le chrétien se voit dans le passé, dans le présent, dans le futur. Car il se voit dans une véritable, dans une réelle éternité. Le chrétien se regarde pour ainsi dire, dit-elle, sous le regard, sous la considération, sous la protection de tous les saints passés, ensemble, et ensemble de tous les saints présents, et ensemble de tous les saints futurs et à venir<sup>305</sup>.

Les chrétiens témoignent de la Passion dans leurs prières à Jésus-Christ sur la croix. Les prières des différents croyants sur l'axe temporel du passé, du présent et du futur sont une seule et même prière. Celui qui témoigne de cet événement est ouvert à un autre temporalité où il n'est plus soumis au jugement de l'histoire dans la relation générationnelle.

Ce chantage, de toujours vous mettre, à la moindre alerte, en présence du corps même de Jésus, du corps dans l'hostie, du corps sur la croix, qui est le même, en présence du supplice, en présence de la passion de Jésus. (...) Par ce mécanisme le crucifiement, la crucifixion recommence éternellement dans le monde, perpétuellement éternellement. Elle recommence éternellement dans la messe<sup>306</sup>.

---

<sup>304</sup> En fait, Deleuze ne mentionne pas cette doctrine chrétienne dans *Différence et Répétition*. Mais, il nous semble que Deleuze a bien compris que « *La communion des saints* » est la source fondamentale de la pensée péguienne. Si ce n'est pas le cas, nous ne pouvons pas comprendre l'appréciation favorable de Deleuze sur Péguy dans *Différence et Répétition*. De plus, Deleuze mentionne explicitement l'interprétation péguienne de « *La communion des saints* » par rapport aux films de Fellini dans *Cinéma*. « Il n'y a pas chez lui [Fellini] un culte des anciens présents. C'est plutôt comme chez Péguy, où la succession horizontale des présents qui passent dessine une course à la mort, tandis qu'à chaque présent correspond une ligne verticale qui l'unit en profondeur à son propre passé, comme au passé des autres présents, constituant entre eux tous une seule et même coexistence, une seule et même contemporanéité, l'« interne » plutôt que l'éternel. Ce n'est pas dans l'image-souvenir, c'est dans le souvenir pur que nous restons contemporains de l'enfant que nous avons été, comme le croyant se sent contemporain du Christ » (C2, p. 121).

<sup>305</sup> Clio, p. 1123.

<sup>306</sup> Clio, p. 777-778.

Le moment où l'on entrevoit l'éternité, le moment primordial du monde chrétien, répété à jamais dans la messe. À ce moment-là, on se trouve à un niveau complètement différent du « futur » en tant qu'« attente » que la génération actuelle projette sur les futurs juges. Il s'agit d'une phase temporelle qui ne peut être mesurée par une ligne droite du temps, mais qui devrait être appelée le temps des événements avant le temps. C'est l'instant dans le sens où il ne peut pas parler d'une étendue temporelle au sens habituel, et en même temps il est éternel dans le sens où l'événement ne se détériore pas dans le temps du « vieillissement ». La temporalité dans laquelle l'instant coïncide avec l'éternité est appelée l'« interne » que Deleuze mentionne souvent dans ses ouvrages.

Ce que les croyants rencontrent dans leur prière est la « grâce ». Péguy dit qu'« elle est maline »<sup>307</sup>. C'est dire que le miracle de la mort et de la résurrection du Christ est « malin », dans le sens où c'est quelque chose qui a été définitivement subi comme la « Passion », quelque chose que nous n'avons pas d'autre choix que d'accepter, et quelque chose dont personne ne peut prédire l'arrivée. Ainsi, Péguy trouve la passivité fondamentale au fond de notre réalité. Ici, la notion de « vieillissement » est importante. Selon Péguy, notre réalité temporelle est le « vieillissement ». C'est pourquoi le fait que Jésus-Christ était un être charnel est important pour lui. Puisque Jésus-Christ était un être terrestre et temporel vivant dans le temps du « vieillissement », sa naissance et sa mort pouvaient constituer un seul événement historique faisant l'objet d'une inscription historique. Mais en même temps, son avènement provoque une « division éternelle »<sup>308</sup> entre le monde pré et post-chrétien. Et chaque fois que les croyants témoignent de la Passion du Christ dans leur prière, ils trouvent cette division ou rupture. En ce sens, il y a un éternel clivage dans le « vieillissement ». Clio dit :

Tant c'est bien cela qui est au cœur du christianisme, de la *fondation*, de l'institution chrétienne, tant c'est bien cela qui est le fondement, le mécanisme, le technisme central du christianisme, tant c'est bien le propre du christianisme, cette sorte si particulière d'engagement, d'emmontement, cette insertion, cet engagement, cet emmontement incroyable, incroyablement profond du temporel dans l'éternel,

---

<sup>307</sup> Clio, p. 1130.

<sup>308</sup> Clio, p. 1198.

de moi la temporelle, de moi l'histoire dans la propre éternité<sup>309</sup>.

Certes, les différences entre Deleuze et Péguy ne sont pas négligeables, et nous les examinerons plus loin. Mais, du moins, le temps de l'événement, qui se situe en deçà ou au-delà de tout le passé, le présent et le futur, et sans lequel on ne peut parler d'aucune phase du temps, correspondrait clairement à *Différence et Répétition*. Péguy-Deleuze trouve au fond de notre réalité une temporalité qui nous fait un être passif. À ce propos, il nous semble que ce que Péguy appelle la « division éternelle » correspond à la notion de « césure » dans *Différence et Répétition*. Comme nous l'avons examiné dans la section 1-2-3, la « césure » est un terme en poétique, lequel marque le tournant qui donne l'ordre à l'ensemble d'une histoire, et Deleuze utilise ce terme afin de désigner le moment de métamorphose du présent. Il pense que la position de la « césure » détermine la fêlure du Je (« la césure est exactement le point de naissance de la fêlure »)<sup>310</sup>. Et, en fonction de la position de la « césure », l'« avant » et l'« après » se déterminent. Ces arguments de Deleuze correspondent, du moins dans la structure des arguments, à ce que Péguy appelle la « division éternelle » qui donne l'« avant » et l'« après » dans le monde chrétien. Deleuze parle aussi du « défaut » du passé en relation avec la « métamorphose » du présent. Lorsque la « césure » donne à un présent vivant la métamorphose, le domaine du passé pur, c'est-à-dire celui de la mémoire, s'ouvre aussi. Mais, cette ouverture du passé implique toujours le « défaut », c'est-à-dire l'« oubli » essentiel. À ce propos, Péguy parle aussi de l'« oubli » ou de la perte essentielle.

Rien n'est mystérieux, dit-elle, comme ces points de conversion profonds, comme ces bouleversements, comme ces renouvellements, comme ces recommencements profonds. C'est le secret même de l'événement. On s'acharnait après ce problème. Et on n'arrivait à rien. Et on en devenait fou. Et ce qui est pire comme un vulgaire Lanson on en devenait aigre. Et ce qui est pire on en devenait vieux. Et puis tout d'un coup il n'y a rien eu et on est dans un

---

<sup>309</sup> Clio, p. 669-670.

<sup>310</sup> DR, p. 120.

nouveau peuple, dans un nouveau monde, dans un nouvel homme<sup>311</sup>.

Dans l'histoire, il y a toujours quelque événement qui se présente au moment de tournant. Dans les sections 1-1-3 et 1-2-2, nous avons mentionné la prise de la Bastille dont Deleuze parle sous le nom de Péguy. Deleuze ne présuppose pas le déroulement historique ou la succession des présents. Le changement du champ de problème sur lequel notre vie et notre monde se construisent détermine le moment de tournant. Ou encore, du point de vue de la deuxième synthèse du temps, lorsque le domaine de la mémoire s'ouvre dans un degré de détente et de contraction, l'histoire change. Mais en même temps, ce changement historique se précise graduellement dans la répétition des actualisations variées. Sur ce point, Péguy pense à presque la même chose que Deleuze. L'avènement d'un événement marque une « division éternelle », et c'est à ce moment que tout change. Nous ne pouvons jamais nous souvenir du monde avant cet avènement, comme si l'histoire avait été ainsi depuis le début. Par exemple, comme le dit Péguy, nous pouvons connaître le monde pré-chrétien, mais nous ne pouvons jamais voir le monde dans la perspective qu'il avait avant l'avènement de Jésus<sup>312</sup>. Le monde s'ouvre, pour ainsi dire, à chaque fois à partir de l'avènement d'un événement. Cependant, il y a ici une grande différence entre Péguy et Deleuze. Suffit-il de parler de l'avènement des événements afin de saisir le moment de genèse ou d'ouverture ? Est-ce que l'« oubli » impliqué dans le domaine de la mémoire dépend vraiment de l'avènement d'un événement ? Dans la section suivante, nous examinerons ce point attentivement.

Ici, nous allons rester dans la pensée de Péguy. Selon lui, notre réalité temporelle en tant que vieillissement se compose de deux lignes comme horizontale et verticale. Notre histoire se déroule horizontale. Par exemple, chaque croyant prie dans une église qui existe dans sa propre vie et dans un temps et un espace particuliers. Cependant, chaque prière est la même prière dans la mesure où elle se situe dans le seul et même événement. Dans la prière de tous les croyants pour toutes les fois, la mort de Jésus est un événement éternel qui échappe à l'inscription. Il y a ici la ligne verticale, c'est-à-dire le moment où l'instant coïncide avec l'éternité. Maintenant, nous pouvons comprendre les

---

<sup>311</sup> Clio, p. 1208-1209.

<sup>312</sup> À ce propos, Péguy dit comme la suivante : « je vous défie de trouver jamais dans les siècles des siècles un seul homme qui parle de Jésus en historien. / Ils ne vous en parleront jamais qu'en chrétiens ou en antichrétiens. / Ils vous en parleront toujours : en fidèles ; ou en infidèles » (Clio, p. 1199).



arguments de Péguy à propos des *Nymphéas* de Monet. Certes, la logique selon laquelle les premiers *Nymphéas* peints sont les plus merveilleux parce qu'« il en savait le moins » est l'antithèse évidente du « mouvement logique » de l'idée que nous apprenons, modifions et progressons davantage à chaque tour. Mais, cela ne signifie pas simplement que nous sommes toujours dans la dégradation, la descente ou la dégénérescence. Autrement dit, même si l'histoire elle-même est en train de « vieillir », le « vieillissement » implique toujours un « rajeunissement éternel »<sup>313</sup>. C'est une part éternelle de l'événement. En passant par tous les *Nymphéas* de Monet, l'avènement de l'événement en tant que moment de création d'une œuvre d'art se présente. C'est la même chose que la prise de la Bastille se présente à travers les fêtes de la Fédération. En ce sens, Péguy dit :

Tous nous refaisons nos célèbres Nénuphars. (...) les plus grands génies du monde n'ont point procédé autrement. Et c'est peut-être en cela que consiste qu'ils aient été des génies, et les plus grands génies du monde. (...) Sa technique et sa destination : de donner *une fois pour toutes*, autant que possible pour éternellement, une certaine résonance temporelle [c'est nous qui soulignons]<sup>314</sup>.

Le cas des *Nymphéas* de Monet est une variante de la « communion des saints ». Dans sa prière, le chrétien perçoit le miracle de l'« incarnation » du Christ dans le monde en tant qu'être charnel, et il est témoin du miracle de la mort et de la résurrection du Christ. Ce miracle est témoigné à maintes reprises comme un événement singulier dont l'arrivée marque le temps du monde chrétien. C'est pourquoi « la crucifixion recommence éternellement dans le monde ». En ce sens, la première fois est « une fois pour toutes [les autres fois] ». Puisque la première fois est désignée par toutes les fois, elle est ce qui donne « *une fois pour toutes*, autant que possible pour éternellement, une certaine résonance temporelle ». Péguy explique ce point avec la phrase : « Jésus est du dernier des pécheurs et le dernier des pécheurs est de Jésus. C'est le même monde »<sup>315</sup>. Monet a enfoncé, comme Jésus, un coin éternel dans ce monde. À ce propos, Péguy explique la « génie » comme suit.

---

<sup>313</sup> Clio, p. 1198.

<sup>314</sup> Clio, p. 1027.

<sup>315</sup> Clio, p. 1162.

Là est le secret, le principe, la force, l'économie, l'hygiène du génie ; cette singulière force de jeunesse : manquer de mémoire, n'avoir pas de mémoire ; ou plus exactement : manquer de *la* mémoire, n'avoir pas la mémoire<sup>316</sup>.

Selon Péguy, le génie correspond à la jeunesse ou à l'« enfance ». Le secret de génie existe dans le fait qu'il n'a pas de mémoire. Cela veut dire qu'il existe au moment d'ouverture du domaine de la mémoire, ou encore au moment d'une « division éternelle ». Sur ce point, on rappellerait probablement une phrase suivante dans *Dialogue*.

C'est stupide de se demander si Sartre est le début ou la fin de quelque chose. Comme toutes les choses et les gens créateurs, il est au milieu, il pousse par le milieu<sup>317</sup>.

Deleuze considère que Sartre, comme Péguy, est un penseur privé. Deleuze dit ici que Sartre n'est pas le début ni la fin de quelque chose, car nous ne pouvons plus parler du monde avant Sartre du point de vue d'une époque où Sartre n'était pas là. Il y a une part éternelle de l'événement, la nouveauté intemporelle de Sartre. Chaque fois que chacun rencontrera Sartre, il se retrouvera après l'avènement de Sartre. En ce sens, Sartre a enfoncé, comme Jésus, un coin éternel dans ce monde.

Alors, jusqu'ici, nous avons examiné la pensée même de Péguy par rapport à la philosophie deleuzienne. Notre objectif principal était d'examiner la phrase « c'est le premier nymphéa de Monet qui répète tous les autres » qui se situe dans l'introduction de *Différence et Répétition*. Dans *Clio Dialogue de l'histoire et de l'âme païenne*, Péguy parle des *Nymphéas* de Monet comme une variante de la « communion des saints ». Du point de vue de l'histoire en tant qu'inscription, la série des *Nymphéas* de Monet est une succession du « même », c'est-à-dire une généralité. Mais en même temps, il y a une autre conscience temporelle dans notre réalité en tant que « vieillissement ». C'est la ligne verticale dans la mémoire,

---

<sup>316</sup> Clio, p. 604.

<sup>317</sup> Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues*, Flammarion, 1977, p. 19.

c'est-à-dire le coin éternel qui est enfoncé dans ce monde. Le monde s'ouvre toujours par l'avènement d'un événement, et l'événement a une part de l'éternité. L'avènement d'un événement est ce que Péguy appelle « l'introduction d'un fragment de l'événement futur »<sup>318</sup>. C'est « une fois pour toutes [les autres fois] ». À travers cet avènement d'un événement, le monde s'ouvre à chaque fois en étant rythmé par cette répétition verticale. Le « vieillissement » est une dégradation temporelle, mais aussi il y a toujours le moment de « rajeunissement éternel » qui est enfoncé dans le vieillissement » lui-même.

Nous avons vu que Péguy trouve la passivité fondamentale au fond de notre vie et de notre monde. C'est le moment que Péguy appelle le « mystère »<sup>319</sup>. C'est l'avènement ou l'incarnation pour lequel nous n'avons pas de choix de ne pas accepter. En s'appuyant sur la « foi », Péguy a élaboré sa propre théorie du temps qui traite de l'éternité de l'événement. Il est évident que Deleuze apprécie la notion de « vieillissement » qui se compose de deux lignes comme horizontale et verticale, c'est-à-dire l'idée que notre réalité temporelle en tant que « vieillissement » s'ouvre toujours en impliquant le « rajeunissement éternel ». Mais en même temps, Deleuze pense que la théorie péguienne du temps n'allait pas suffisamment jusqu'au bout. Malgré l'originalité de sa théorie, Péguy a laissé échapper notre réalité temporelle. Ici, le problème principal se trouve dans la notion même de « foi ». Toutefois, cela ne signifie pas simplement que la « foi » est insuffisante, car elle laisse tout à Dieu. C'est parce que les arguments de Péguy peuvent être avancés en dehors du contexte de la religion, comme nous l'avons vu dans le cas de Monet. De plus, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, Deleuze parle lui-même de la « croyance » en tant qu'attitude particulière de la pensée envers son « dehors ». L'important est que la nature de la « croyance » est transformée dans les « croyances » religieuses. Autrement dit, il s'agit de savoir où est le problème d'utiliser Dieu comme fondement. Nous pensons que la critique de Deleuze à Péguy concerne la relation entre les deuxième et troisième synthèses du temps, et la position de la deuxième synthèse elle-même. Mais au fond, le problème essentiel existe dans la question de savoir à quel niveau on peut accorder la « liberté ». En d'autres termes, il s'agit de savoir comment on peut parler de ce que Deleuze appelle l'« avenir ». Dans la section suivante, nous examinerons la critique de Deleuze à Péguy, afin de préciser la notion de « liberté » dont Deleuze parle dans *Différence et Répétition*.

<sup>318</sup> DR, p. 245, Clio, p. 1208.

<sup>319</sup> « C'est le mystère même du charnel et du temporel, mon jeune camarade, et de l'insertion du spirituel dans le charnel et de l'insertion de l'éternel dans le temporel, et pour tout dire c'est le mystère même de l'incarnation » (*Cahier XIV*, in *Œuvres en prose complètes III*, Éditions Gallimard, 1992, p. 955).

## 2.2. LA LIBERTÉ ET L'ÉTHIQUE

Dans la section précédente, nous avons vu en détail la théorie du temps que Péguy développe dans *Clio Dialogue de l'histoire et de l'âme païenne*. Malgré la grande différence entre Péguy et Deleuze, Une chose qu'ils ont en commun est que les deux penseurs nous considèrent comme des êtres passifs. Ici, la notion de « foi » ou de « croyance » est importante pour les deux penseurs. D'une part, Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, la notion deleuzienne de « croyance » indique l'attitude de la pensée envers l'« impensable », c'est-à-dire envers son « dehors ». Dans cette « croyance », la pensée se trouve elle-même dans sa passivité fondamentale. C'est une fêlure ou une fissure qui perce le Cogito même. D'autre part, pour Péguy, la « foi » indique le moment où nous affrontons le « mystère », c'est-à-dire l'incarnation de Jésus-Christ. La « grâce » est « mal[i]g[n]e », dit Péguy. Pour nous, il n'y a pas de place pour intervenir à l'avènement d'un événement, lequel donne une « division éternelle » dans notre monde. Chaque fois que les croyants assistent à la Crucifixion dans leur propre prière, ils trouvent cette « division éternelle » au fond de leurs vies. Ainsi, dans les deux penseurs, il y a la passivité essentielle concernant la « foi » ou la « croyance » dans leurs philosophies.

Or, où est la différence entre Péguy et Deleuze ? Certes, comme nous le verrons plus bas, Deleuze critique la « foi » chrétienne sur laquelle Péguy, et Kierkegaard aussi, s'appuie<sup>320</sup>. Mais, l'important est de savoir pourquoi Deleuze critique les « croyances » religieuses. La question est de savoir à quel niveau ils situent la notion de « foi » ou de « croyance ». D'une part, nous avons vu dans la section 1-2-3 que Deleuze parle du « choix » étranger dont l'« individu » se charge. D'autre part, Péguy parle de la « prière » dans laquelle les croyants assistent à la Passion. Dans tous les deux cas, il n'y a pas de choix de ne pas accepter.

---

<sup>320</sup> Dans notre recherche, nous ne pouvons pas traiter carrément Kierkegaard afin de consacrer nos discussions à la pensée de Péguy. Cependant, nous pouvons dégager le même problème de Kierkegaard que celui de Péguy. À propos de Kierkegaard, Deleuze se réfère à l'analyse de Mircea Eliade dans *Le Mythe de l'éternel retour* (Gallimard, 1989). Eliade montre la différence entre l'éternel retour dans les croyances religieuses archaïques et celui dans les croyances religieuses monothéistiques, en se référant aux arguments de Kierkegaard à propos de la ligature d'Isaac dans *Crainte et tremblement*. Selon Eliade, l'éternel retour archaïque indique la répétition « archétype céleste » dans les mythes divers d'une part. Et, d'autre part, la répétition monothéiste signifie que chaque croyant se tient devant Dieu comme « der Einzelne » et reçoit la « foi » à travers l'événement de la crucifixion de Jésus. Et Kierkegaard est repris comme un exemple typique de l'éternel retour dans ce dernier sens. En s'appuyant sur l'interprétation d'Eliade, Deleuze dépeint Kierkegaard et Péguy comme les répéteurs fondés sur la foi. Voir la note qui se situe dans la page 126 de *Différence et Répétition*, et les chapitres 3 et 4 de *Le Mythe de l'éternel retour*.

Néanmoins, s'il n'y avait pas ce moment du « choix » ou de la « prière », ce monde actualisé n'existerait pas en tant que tel. Péguy-Deleuze parle du moment d'accepter ou de recevoir la passivité fondamentale. Cependant, à quel niveau devons-nous situer ce moment ?

Pourquoi cette question est-elle importante ? C'est parce que cette question concerne la notion de « liberté ». En tout cas, nous n'avons pas la liberté. Le libre arbitre est une illusion pour les deux penseurs. Toutefois en même temps, selon eux, nous nous jouissons, dans un certain sens, de la liberté. Mais, cette liberté n'est la nôtre, mais au contraire l'avènement d'un événement porte la liberté. C'est parce qu'il n'y a rien derrière l'avènement lui-même. Tout s'ouvre à partir de l'avènement d'un événement. Rien n'intervient à cet avènement. Aucune chose ne peut opérer cet avènement. C'est donc ce que Deleuze appelle l'« avenir », c'est-à-dire le moment de genèse ou d'ouverture. C'est pourquoi Deleuze apprécie le fait que Péguy considérait « la répétition comme catégorie de l'avenir ». Néanmoins, dans la mesure où nous sommes une partie du monde qui est toujours ouvert à partir de l'avènement ou du moment de genèse, nous nous jouissons de la liberté dont l'« avenir » se charge. Il nous semble que cela signifie ce que Deleuze appellera, à l'époque de *Cinéma*, « la croyance en ce monde, tel qu'il est ». Rappelons-nous que Deleuze pense que l'un des principales propositions des penseurs privés est de « la [la répétition] poser comme objet suprême de la volonté et de la liberté »<sup>321</sup>. De ce point de vue, Deleuze apprécie le fait que Péguy montre la liberté qui est trouvée dans la passivité fondamentale qui s'appuie sur sa propre « foi ». Mais en même temps, Deleuze considère que Péguy n'a pas suffisamment approfondi cette liberté. Selon Deleuze, Péguy a laissé échapper la liberté que Deleuze essaye de montrer. C'est à cause de sa notion de « foi ». Péguy a transformé la « croyance » à l'« avenir » en une autre chose. En un mot, pour Deleuze, le problème de la pensée péguienne existe dans le fait que Péguy a transformé l'« avenir » en l'avènement d'un événement actualisé. À ce moment, Péguy considère l'avènement d'un événement comme le fondement. Au contraire, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, pour Deleuze, l'« avenir » indique le moment où la pensée se trouve elle-même

---

<sup>321</sup> DR, p. 13. Dans l'introduction de *Différence et Répétition*, Deleuze parle du penseur privé de quatre points de vue : 1. « Faire de la répétition même quelque chose de nouveau », 2. « Opposer la répétition aux lois de la Nature », 3. « Opposer la répétition à la loi morale », 4. « Opposer la répétition non seulement aux généralités de l'habitude ». La notion de la liberté se situe dans le premier point, mais tous les quatre points se rapportent au fond les uns aux autres. Lorsque nous disons que la pensée atteinte à chaque fois l'« avenir » dans la forme de la « croyance », cette expression « chaque fois » est toujours au cœur des arguments de Deleuze à propos du penseur privé.

dans l'« universel effondement ». C'est dire que la « croyance » à l'« avenir » ne doit pas être considérée comme un fondement précis.

Or, après tout, est-il correct de dire que pour Deleuze, seul Nietzsche est un penseur privé à affirmer, tandis que Péguy et Kierkegaard sont finalement à rejeter ? Il nous semble cependant que les arguments de Deleuze ne sont pas si simples. À ce stade, nous reviendrons à nos arguments à propos de l'affirmation « parodique » ou « humoristique » dans la section 1-2-3. Deleuze a besoin des penseurs privés afin de montrer la « croyance » à l'« avenir » et la liberté qui se présente dans cette « croyance ». Et, il critique Péguy et Kierkegaard afin de parler de l'« avenir ». Mais en même temps, c'est dans la « croyance » à l'« avenir » que tout est affirmé dans la mesure où la « foi » est considérée comme une « parodie » ou un « humour ». Nous devons rester attentifs à la subtilité inimitable des arguments de Deleuze à propos des penseurs privés. Deleuze ne se contente pas d'affirmer Péguy ou Kierkegaard. Mais non plus, il ne se contente pas de dénier ces penseurs privés. Il comprend l'inéluctabilité de la trahison de Péguy ou de Kierkegaard à l'égard de ce vers quoi leur propre pensée aurait pu tendre. Comme le dit Deleuze, « il y a une aventure de la foi, d'après laquelle on est toujours le bouffon de sa propre foi, le comédien de son idéal »<sup>322</sup>. Il y a ici une limite de l'être humain. Comme nous le verrons plus bas, la notion de « foi » ne se limite pas, en fait, au sentiment religieux, mais au contraire elle se trouve tout au fond de notre vie ou de notre monde. Lorsque la pensée affronte ce qui la dépasse, c'est-à-dire un « sans-fond », cette expérience particulière de la pensée est une source de la « foi ». Toutefois, il est difficile pour la pensée de rester dans le « sans-fond », c'est-à-dire dans l'« effondement ». Ainsi, la pensée remplace l'« effondement » par un fondement, et la nature de la « croyance » ou de la « foi » est transformée.

Mais, c'est à ce stade qu'il y a une possibilité de l'affirmation « parodique » ou « humoristique ». Il y a une possibilité de se jouir de la liberté dont l'« avenir » se charge. Et, il y a aussi une possibilité de l'éthique qui se base sur cette liberté. Même si nous utilisons le mot « possibilité », cela n'indique pas une probabilité comme « mauvais jeu » humain. Au contraire, dans la mesure où la liberté que l'« avenir » porte ne peut pas être actualisée, mais en même temps qu'elle existe réellement au fond de notre vie et de notre monde, ce doit être appelé, pour ainsi dire, une possibilité pure. C'est ce que Deleuze nomme la « virtualité ». Tant que toutes sortes de « foi » est considérée comme la « parodie » ou l'« humour », tout peut être affirmé dans la « croyance » à l'« avenir ».

---

<sup>322</sup> DR, p. 127.

Cette section se compose des deux parties suivantes : 2-2-1. Comme nous l'avons vu jusqu'ici, il existe de nombreuses similitudes entre la philosophie de Péguy et celle de Deleuze. C'est pourquoi Deleuze apprécie la philosophie péguienne. Cependant, en fait, Deleuze critique explicitement Péguy et Kierkegaard. Le principal point de critique est que Péguy (et Kierkegaard aussi) confond la « croyance » à l'« avenir » avec la « croyance » à l'avènement des événements actualisés. Afin de préciser cette critique de Deleuze sur les penseurs privés, nous examinerons l'attitude ambivalente de Deleuze envers l'expression « une fois pour toutes ». Deleuze mentionne cette expression à la fois positivement et négativement. Il nous semble qu'il y a ici le problème fondamental de la pensée péguienne pour Deleuze. 2-2-2. Ensuite, nous voudrions examiner l'attitude ambivalente de Deleuze envers les penseurs privés. Deleuze n'est pas totalement d'accord avec la pensée de Péguy ou de Kierkegaard. Néanmoins, il nous semble que Kierkegaard et Péguy ne sont pas simplement les penseurs à devoir être dépassés pour Deleuze. Ce qui nous intéresse est l'attachement lui-même que Deleuze leur porte. Nous pensons que les notions d'« humour » ou de « parodie » dont Deleuze parle à propos de la « foi » et de la « croyance » sont un indice de cette question. Selon Deleuze, il n'est pas suffisant de parler de la répétition nietzschéenne, c'est-à-dire de la pensée de l'éternel retour, au-delà de la « foi » chrétienne que Péguy et Kierkegaard ont proposée. Il y a ici la subtilité incomparable de la philosophie deleuzienne. À travers ces considérations, nous voudrions montrer la position particulière des penseurs privés et la nature répétitive et « parodique » de la notion de « croyance ».

### 2.2.1. Le « une fois pour toutes » et le « toutes les fois »

Dans cette section, nous examinerons les arguments de Deleuze à propos de l'expression française « une fois pour toutes ». D'une part, Deleuze parle de cette expression afin de montrer la forme vide du temps qui se compose de l'« avant », la « césure » et l'« après » dans le contexte de la troisième synthèse du temps. Nous voudrions citer encore une fois de plus la phrase que nous avons examinée dans la section 1-2-2.

C'est la césure, et l'avant et l'après qu'elle ordonne  
une fois pour toutes, qui constituent la fêlure du Je

(la césure est exactement le point de naissance de la fêlure)<sup>323</sup>.

Dans cette citation, Deleuze utilise l'expression « une fois pour toutes » positivement. La « césure » détermine au moment de métamorphose du présent, et cette position de la « césure » détermine aussi l'ouverture du domaine de la mémoire qui implique l'« immémorial ». Mais en même temps, en passant par cette métamorphose et l'ouverture, la pensée « découvre l'avenir »<sup>324</sup> à la limite de sa capacité. Toutefois, Deleuze mentionne aussi l'expression « une fois pour toutes » négativement comme suit.

Seulement Kierkegaard et Péguy, s'ils sont les plus grands répéteurs, n'étaient pas prêts à payer le prix nécessaire. Cette répétition suprême comme catégorie de l'avenir, ils la confiaient à la foi. Or, la foi sans doute a assez de force pour défaire et l'habitude et la réminiscence, et le moi des habitudes et le dieu des réminiscences, et la fondation et le fondement du temps. Mais la foi nous convie à retrouver *une fois pour toutes* Dieu et le moi dans une résurrection commune<sup>325</sup>.

Ici, Deleuze critique le « une fois pour toutes » par rapport à la notion de « foi ». Mais, comme le dit Deleuze dans la première partie de cette citation, il ne dénie pas simplement la « foi ». Ce que Deleuze critique est la nature de la « foi » que Kierkegaard et Péguy ont proposée. Autrement dit, le problème est ce qu'ils regardent dans l'expression « une fois pour toutes ».

Selon Deleuze, la « foi » est conditionnée par deux éléments : le « cogito (très) particulier » et le « sentiment de la grâce comme lumière intérieure »<sup>326</sup>. Le chrétien, qui se sent pécheur et qui croit que ses péchés ont été expiés par l'événement privilégié de la crucifixion du Christ, prend sur lui, à travers ce premier événement originel, une structure temporelle basée sur cet événement.

---

<sup>323</sup> DR, p. 120.

<sup>324</sup> DR, p. 121.

<sup>325</sup> DR, p. 126-127.

<sup>326</sup> DR, p. 127.



En même temps, cependant, le croyant est conscient qu'il est en fait séparé de l'événement lui-même. Et c'est grâce à cette séparation qu'il prend l'événement de la crucifixion comme la raison suffisante de son existence en se reflétant dans l'événement comme l'origine et en se reflétant lui-même dans l'histoire qui est tissée autour de cet événement. En ce sens, Deleuze dit que « sa condition [la condition de la foi] ne peut lui être donnée que comme « re-donnée », et qu'elle [la foi] est non seulement séparée de cette condition, mais dédoublée dans cette condition »<sup>327</sup>. La condition de la « foi » chrétienne, c'est-à-dire l'événement originaire de la Passion de Jésus-Christ, est toujours ce qui est « re-donné » au Cogito chrétien. Deleuze pense ici que cette séparation (= le « re-donné ») provoque un « dédoublement ». Ce mot « dédoublement » indique le fait que le croyant vit en tant que « pécheur tragique » d'une part, mais d'autre part qu'il vit en tant que « comédien et bouffon »<sup>328</sup>. À travers ces arguments, nous pouvons comprendre que Deleuze montre la perspective que la « foi » ne doit être comprise que dans une affirmation de l'« humour ». Mais, pourquoi Deleuze pense-t-il comme tel ? Nous voudrions exposer son argumentation dans l'ordre.

La critique de Deleuze sur la « foi » que Péguy ou Kierkegaard ont proposée est visée au fait que l'« avenir » se réduit à un événement originaire qui se trouve dans l'ancien présent. Rappelons-nous nos considérations dans la section 1-1-3. Nous avons vu là que Deleuze cite une longue phrase dans *Clio Dialogue de l'histoire et de l'âme païenne*. Dans cette citation, Péguy dit qu'« il y a dans l'événement de ces états de surfusion qui ne se précipitent, qui ne se cristallisent, qui ne se déterminent que par l'introduction d'un fragment de l'événement futur ». Dans la section 1-1-3, nous avons analysé cette phrase en suivant les arguments de Deleuze. Mais en réalité, il y a ici la grande différence entre Péguy et Deleuze. C'est dire que Deleuze mentionne, dans le chapitre 4 de *Différence et Répétition*, cette phrase en négligeant cette différence intentionnellement. Certes, un fragment de l'événement futur est le tournant de l'histoire, comme la prise de la Bastille ou le premier *Nymphéa* de Monet. Jusqu'ici, Deleuze serait d'accord avec Péguy. Mais, Deleuze considère cet fragment de l'événement futur comme un point singulier, lequel est distribué sur le champ de problème. C'est dire que le point singulier n'est pas le moment de commencement, même si ce point est un déterminant du champ de problème. Deleuze réserve le moment de genèse ou d'ouverture à l'instance qui détermine le rapport différentiel et la distribution des singularités qui lui correspond. C'est parce qu'un événement qui se trouve dans l'ancien présent ne doit pas être considéré comme l'origine ou le fondement.

---

<sup>327</sup> Ibid.

<sup>328</sup> Ibid.

C'est ce que Deleuze montre dans la deuxième synthèse du temps. Autrement dit, selon Deleuze, Péguy n'a pas finalement réussi de saisir la nature de la mémoire ou du passé. Par surcroît, c'est à cause de ce problème que Péguy laissait échapper la temporalité que Deleuze appelle l'« avenir ». À ce propos, l'« oubli » dont ils parlent tous deux à leur manière est un indice important.

Comme nous l'avons vu dans la section précédente, Péguy fait parler à Clio de l'« oubli » qui est impliqué dans l'histoire. Selon Péguy, il y a des tournants dans l'histoire, qu'il appelle les « points de conversion profonds », les « bouleversements », les « renouvellements » ou les « recommencements profonds ». Péguy considère ce tournant comme le « secret même de l'événement ». Une fois que nous avons traversé un événement, nous sommes à jamais incapables de regarder le monde avec la perspective que nous avions avant l'arrivée de cet événement. Comme le dit Péguy, « on est dans un nouveau peuple, dans un nouveau monde, dans un nouvel homme ». Ce serait probablement juste. Mais, Deleuze ne se contente pas de parler de l'« oubli » à ce niveau. Lorsque Deleuze parle de l'« oubli » ou de l'« immémorial » dans la mémoire, cela indique le moment d'ouverture du domaine de la mémoire. En ce sens, comme nous l'avons cité dans la section 1-2-1, Deleuze écrit une phrase comme la suivante.

Tout le passé se conserve en soi, mais comment le sauver pour nous, comment pénétrer dans cet en-soi sans le réduire à l'ancien présent qu'il a été, ou à l'actuel présent par rapport auquel il est passé. Comment le sauver pour nous ?<sup>329</sup>

Dans le contexte de la psychanalyse, ce à quoi Deleuze s'intéresse est le même point. Il dit que « la réminiscence ne nous renvoie pas simplement d'un présent actuel à d'anciens présents, nos amours récentes à des amours infantiles, nos amantes à nos mères »<sup>330</sup>. Selon Deleuze, lorsque le domaine de la mémoire qu'il appelle le « passé pur » s'ouvre dans un degré de détente et de contraction, c'est le moment de cette ouverture même qui est « immémorial ». Péguy a bien trouvé la passivité fondamentale au fond de notre vie ou de notre existence, et l'« oubli » essentiel qui témoigne de cette passivité. Toutefois, pour Deleuze, Péguy n'allait pas encore assez loin. Car, Péguy parle de cette passivité seulement dans la mémoire volontaire qui se forme par la synthèse active de nos facultés cognitives.

---

<sup>329</sup> DR, p. 115.

<sup>330</sup> Ibid.

Pourquoi Deleuze est-il si préoccupé par ce point ? À nos yeux, c'est parce que ce que Deleuze s'efforce de montrer est de « la [la répétition] poser comme objet suprême de la volonté et de la liberté ». Deleuze pense toujours à la liberté qui se présente dans notre passivité fondamentale. Ce n'est pas la liberté dont nous nous chargeons. C'est l'« avenir » ou la « volonté de puissance » qui se charge de la liberté. Il parle, par exemple de la liberté comme suit.

La réponse freudienne est que l'excitation comme libre différence doit, en quelque sorte, être « investie », « liée », ligotée, de telle manière que sa résolution soit systématiquement possible<sup>331</sup>.

Cette phrase se situe dans le contexte où Deleuze explique la synthèse passive de l'imagination en se référant à la théorie psychanalytique. Comme nous l'avons vu dans la section 1-2-3, Deleuze considère l'excitation freudienne comme l'« intensité » dans laquelle l'« individu » (= le « moi passif » contemplatif) émerge en la recevant. Ici, Deleuze déclare que l'« intensité » elle-même est libre. En quel sens est-elle libre ? C'est que rien n'intervient à l'émergence de l'« intensité ». Il n'y a rien derrière l'« intensité ». En d'autres termes, il n'y a aucune supposition sauf l'auto-développement des relations entre des forces dans la philosophie deleuzienne. Ce n'est que lorsque l'« individu », qui se forme dans un « champ intense d'individuation », reçoit l'« intensité » que celle-ci est « liée » ou ligotée. Ici, rappelons-nous que signifie l'« intensité ». C'est ce qui exprime et incarne des rapports différentiels et des points singuliers qui leur correspondent. Et, ce qui détermine ces rapports différentiels et la distribution des points singuliers est le « coup de dès », c'est-à-dire le moment où une fissure perce le Cogito même. C'est dire que le « coup de dès » qui détermine tout d'un coup des rapports différentiels et des points singuliers qui leur correspondent est au fond libre. Deleuze ne reconnaît la liberté, au sens le plus fort de ce terme, qu'en dehors de la capacité de la pensée, c'est-à-dire dans l'« universel effondement » pour la pensée. C'est donc la liberté dont l'« avenir » se charge.

De ce point de vue, pour Deleuze, l'« avenir » ne se réduit pas à l'événement actualisé dans l'ancien présent. L'avènement d'un événement, comme la Passion de Christ, le premier *Nymphéa* de Monet et la prise de la Bastille, est un point singulier, mais l'important est plutôt le « coup de dès » qui détermine la distribution des points singuliers. S'il y a la part éternelle de

---

<sup>331</sup> DR, p. 128.

l'événement, c'est, pour lui, le moment déterminant que seule la pensée trouve à sa propre limite. Or, si, comme le pensait Péguy, l'avènement d'un événement est le moment du commencement, quel est le problème ? C'est que nous ne pouvons qu'accepter les événements actualisés, tant que nous restons dans la représentation temporelle de la succession des présents déjà créés. Et, par conséquent, nous laissons échapper la liberté au sens propre dont l'« avenir » se charge.

Revenons aux arguments de Péguy à propos de la « communion des saints ». Péguy considère l'avènement de Jésus-Christ comme une « division éternelle ». Les croyants témoignent de cet événement à chaque fois dans leur propre prière. Chaque fois que les croyants reçoivent la « grâce », ils se trouvent eux-mêmes dans le monde après l'avènement de Jésus-Christ. En ce sens, cet événement donne « une fois pour toutes, autant que possible pour éternellement, une certaine résonance temporelle ». Certes, il y a ici le moment de « rajeunissement éternel » qui est enfoncé dans le vieillissement ». Dans la vie chrétienne, il y a toujours le tournant décisif qui renouvelle tout<sup>332</sup>. Néanmoins, dans la pensée de Péguy, nous ne pouvons pas sortir du monde qui est ouvert à partir de l'avènement de Jésus. Ce que Péguy appelle le « rajeunissement éternel » n'est qu'une réconnaissance. Chaque fois que les croyants reçoivent la « grâce », ils reconnaissent ou retrouvent le « moi » salué par Dieu. La phrase suivante nous semble montrer bien ce point : « Jésus est du dernier des pécheurs et le dernier des pécheurs est de Jésus. C'est le même monde ». En ce sens, Deleuze dit :

Kierkegaard et Péguy achevaient Kant, ils réalisaient le kantisme en confiant à la foi le soin de surmonter la mort spéculative de Dieu et de combler la blessure du moi. C'est leur problème, d'Abraham à Jeanne d'Arc : les fiançailles d'un moi retrouvé et d'un dieu redonné, si bien qu'on ne sort pas véritablement de la condition ni de de l'agent. Bien plus : on rénove l'habitude, on rafraîchit la mémoire<sup>333</sup>.

Dans la section 1-1-1, nous avons vu que Deleuze dénie le modèle kantien de la réconnaissance. Ce que Deleuze comprend par la réconnaissance est le fait que nos

---

<sup>332</sup> À ce propos, un exemple typique est la conversion de Saint Paul. En traversant la rencontre mystique de Paul avec Jésus-Christ ressuscité, sa vie prend un tournant dramatique, passant de Paul le persécuteur à Paul l'évangéliste.

<sup>333</sup> DR, p. 127.

facultés cognitives sont orientées sur la forme du Même, et puis que nous retrouvons quelque chose supposé la même dans nos consciences. Ici, Deleuze trouve ce modèle de la réognition dans la pensée péguienne ou kierkegaardienne<sup>334</sup>. Certes, comme le dit Deleuze, il y a renouvellement de l'habitude qui compose le présent vivant et rafraîchissement de la mémoire en tant que « passé pur ». Mais, c'est dans la mesure où nous retrouvons à chaque fois un premier événement originaire en tant que fondement de notre vie. Dans la « foi » chrétienne, il y a ainsi toujours les « fiançailles d'un moi retrouvé et d'un dieu redonné ». D'une part, Dieu qui nous donne la « grâce » est à chaque fois retrouvé dans une prière, et d'autre part, le moi qui reçoit cette « grâce » se trouve lui-même dans chaque prière. Péguy insiste sur la « division éternelle » qui perce verticalement l'histoire, et parle du « rajeunissement éternel » qui se fait à travers cette « division éternelle ». Cependant, tant qu'il considère cette « division » comme l'avènement d'un événement dans l'ancien présent, ce qu'il dit n'est, en réalité, qu'une affirmation du statu quo ou une résignation.

À ce propos, c'est une erreur de penser que la question de la « foi » ne concerne que les chrétiens. La question n'est pas seulement de savoir si Dieu existe ou non, ni de savoir si la mort de Jésus a été un signe de « grâce » ou une simple scène accidentelle dans l'histoire. Comme nous l'avons vu jusqu'ici, ce que signifie la « foi » péguienne est de recevoir à chaque fois un événement supposé originaire en tant que fondement ou raison pour l'actuel présent. Autrement dit, comme le dit Deleuze, la « foi » est toujours comme « re-donnée ». Or, la plupart d'entre nous ne comprennent-ils pas aussi leur propre vie dans ce type de conscience du temps ? Par exemple, dans notre vie quotidienne aujourd'hui, de nombreux événements peuvent être considérés comme accidentels et non comme la volonté de Dieu. Diverses contingences font que notre vie prend un tournant brutal (pour le meilleur ou pour le pire). Mais ne les acceptons-nous pas d'une manière qui dit : « Je suis qui je suis aujourd'hui à cause de ou grâce à ce qui s'est passé », et ainsi n'ouvrons-nous pas un nouveau temps de notre vie ? De ce point de vue, la question essentielle n'est pas de savoir si nous attribuons à la

---

<sup>334</sup> Nous ne pouvons pas ici examiner en détail les arguments de Kierkegaard. Il nous semble cependant que nous trouvons, dans *Crainte et tremblement*, la notion de « foi » qui peut être exister seulement dans notre passivité essentielle. Kierkegaard parle du moment de la « foi » après le « mouvement infini de la résignation » comme la suivante : « je puis voir alors qu'il faut de la force, de l'énergie et de la liberté d'esprit pour faire le mouvement infini de la résignation, de même que je puis m'aviser qu'il est possible de l'accomplir. Mais le reste me stupéfie et fait que le cerveau me tourne dans la tête, car, après avoir accompli le mouvement de la résignation, maintenant, en vertu de l'absurde, tout obtenir, voir exaucés complètement et intégralement tous ses désirs, cela dépasse les forces humaines : c'est là une merveille » (Søren Kierkegaard, *Crainte et tremblement*, traduit par Charles Le Blanc, Rivage poche, 2015[c1843], p. 98).

volonté de Dieu ou au hasard des événements considérés comme originaires. En d'autres termes, toute l'existence humaine est destinée à vivre une répétition de la « foi » qui se cache même chez les athées<sup>335</sup>.

S'il s'agissait de la conscience quotidienne, Deleuze n'aurait pas nié ce point. Mais, s'il s'agit de la réflexion philosophique à propos de la liberté, la « foi » péguienne ou kierkegaardienne n'est pas suffisante. Il n'est pas suffisant de renvoyer tout au hasard ou à la volonté de Dieu en parlant de l'avènement d'un événement. Sur ce point, dans la section 1-2-2, nous avons vu que Deleuze parle du « mauvais jeu ». C'est le jeu humain dans lequel « l'on risque de perdre aussi bien que de gagner ». Ce que signifie ce type de jeu est le fait que nous sommes toujours joueurs à propos de notre futur incertain. Il y a toujours quelque chose qui dépasse notre volonté, laquelle détermine notre vie même. Ici, Deleuze parle négativement de ce type de jeu, car ce que l'on appelle le futur incertain n'est en réalité que certaines possibilités par rapport à un futur supposé. De plus, ce futur en relation avec l'actuel présent n'est qu'une transcription de la relation entre l'ancien présent et l'actuel présent. Nous ne pouvons qu'imaginer quelques autres possibilités « sous une hypothèse de gain ». Et c'est la même chose que la reconnaissance de la « nécessité » de l'actuel présent (« il devait en être ainsi », « il ne pouvait en être autrement ») et de ses « possibilités » (« si j'avais pu faire un choix différent à ce moment-là », « si cela ne s'était pas produit ») par rapport à l'ancien présent. Nous renvoyons tout au hasard et à la volonté de Dieu, en nous appuyant sur notre conscience temporelle quotidienne pleinement formée, et abandonnons ainsi l'acte de penser à propos de la liberté.

Alors, est-il suffisant, au moins pour les chrétiens, d'accorder la liberté à la volonté de Dieu ? Peut-on dire que Dieu a envoyé son Fils sur terre par libre choix, c'est-à-dire par auto-causalité ? Dans ce cas, nous pouvons probablement poser la question de savoir pourquoi Dieu a-t-il choisi d'envoyer son Fils sur terre, même si la volonté de Dieu est inconnaissable pour un être fini. Sur ce point, Péguy, de toutes les personnes, a soulevé cette question elle-même.

Le bon Dieu n'avait qu'à rester tranquille dans le ciel  
avant la création ; il était si tranquille ; dans son ciel ;  
avant sa création ; il était bien tranquille. Il n'avait pas  
besoin de nous. Et Jésus n'avait aussi qu'à rester bien

---

<sup>335</sup> Sur ce point, nous pouvons mentionner la phrase que Kierkegaard écrit dans *Crainte et tremblement* comme la suivante : « De tout homme, la passion la plus haute est la foi. Nombreux sans doute sont ceux qui, à chaque génération, ne parviennent point à l'atteindre, mais aucun ne va outre » (Kierkegaard, op.cit., p. 207).

tranquille dans le ciel avant cette partie centrale, axiale, cardiaque de la création, avant l'incarnation, avant la rédemption, avant son incarnation, avant sa rédemption. Il était bien tranquille dans le ciel et il n'avait pas besoin de nous. Pourquoi est-il venu, pourquoi le monde est-il venu ?<sup>336</sup>

Péguy n'est-il pas, d'une certaine manière, un croyant plus sincère que n'importe qui d'autre ? C'est pourquoi il n'a pu s'empêcher de poser cette question, la plus dangereuse pour les chrétiens. En réponse à cette question, faut-il parler d'un événement originaire qui affecte la volonté de Dieu ? Ou plutôt, faut-il parler du hasard à propos de Dieu tout-puissant ? Parce qu'il est un croyant sincère, il n'a plus de réponse à cette question. Dans cette question, Péguy a-t-il involontairement atteint le cœur de la deuxième synthèse du temps dont Deleuze parle ? Deleuze dit que « toute réminiscence est érotique »<sup>337</sup>. Ici, ce mot « érotique » est à la fois psychanalytique et platonicien. Éros nous fait rechercher l'origine, la raison ou le fondement, et ainsi « nous fait pénétrer dans [le] passé pur en soi »<sup>338</sup>. Pour Deleuze, un événement actualisé dans l'ancien présent que Péguy considère comme l'origine n'est que construit dans le passé pur, c'est-à-dire dans le domaine de la mémoire. Et, même si ce passé pur est le fondement du temps, ce fondement mène à un « sans-fond ». Le domaine de la mémoire s'ouvre toujours dans un degré de détente et de contraction, et ce moment d'ouverture ne se réduit pas à un événement actualisé qui se présente dans ce domaine lui-même. C'est dire que l'« oubli » ne provient pas, selon Deleuze, de l'avènement d'un événement, mais plutôt c'est une condition inhérente à l'ouverture du domaine de la mémoire. Et, cet « oubli » est ce qui nous donne Éros. C'est ce dont parle Deleuze en se référant à la théorie lacanienne. À ce stade, dans la philosophie deleuzienne, la question de la liberté passe du domaine de la mémoire à « la pensée qui l'investit »<sup>339</sup>. Autrement dit, la question de la liberté se présente à nouveau dans la troisième synthèse du temps.

La pensée n'essaye plus « de combler la blessure du moi » en recourant à Dieu qui nous offre l'avènement de Jésus. Au contraire, elle essaye de rester devant l'« impensable » dans la pensée en regardant cette blessure. Elle ne réduit

---

<sup>336</sup> Clio, p. 675.

<sup>337</sup> DR, p. 115.

<sup>338</sup> Ibid.

<sup>339</sup> Ibid.

pas l'« impensable » à la volonté de Dieu ou au hasard. C'est à ce moment que Deleuze introduit la notion de « croyance » à ses arguments. Cela indique l'attitude de la pensée qui essaye de rester devant l'« impensable », c'est-à-dire devant l'« avenir ». Mais, lorsque la pensée atteint sa « croyance » à l'« avenir », cela signifie qu'elle n'a plus de fondement pour elle-même. L'« avenir » ne doit pas être un fondement ultime, c'est-à-dire une seule et vraie doctrine. Au contraire, la « croyance » à l'« avenir » indique le fait que la pensée se trouve elle-même dans l'« universel effondrement ». Ici, à travers le « une fois pour toutes », la pensée fait face à un « sans-fond » pour « toutes les fois ». À ce propos, nous voudrions citer encore une fois de plus la phrase que nous avons examinée dans la section 1-2-2.

Le « une fois pour toutes » de l'ordre n'est là que pour le « toutes les fois » du cercle final ésotérique. La forme du temps n'est là que pour la révélation de l'informel dans l'éternel retour<sup>340</sup>.

L'expression « une fois pour toutes » signifie que la position de la « césure » détermine définitivement l'ordre du temps. Cela indique donc, par exemple, l'avènement de Jésus, le premier *Nymphéa* de Monet ou la prise de la Bastille. Cependant, rappelons-nous que Deleuze considère l'avènement d'un événement actualisé comme l'« image symbolique ». C'est dire que Deleuze ne confond pas des événements concrets qui apparaissent dans le domaine de la mémoire avec la position de la césure qui détermine la structure temporelle (= la forme vide du temps). Certes, la pensée sans intérêt pour le contenu serait vide au sens littéral. La pensée recourt à l'imagination et à la mémoire dans notre vie quotidienne. Mais, comme le dit Deleuze, en passant par tous les « stades », seule la pensée fait face à une « césure », et ainsi elle affronte le moment où la « césure » émerge, c'est-à-dire l'« avenir ». En ce sens, chaque « une fois pour toutes » doit être un chemin pour atteindre l'« impensable » dans la pensée pour « toutes les fois ». Ici, dans la philosophie deleuzienne, la « foi » n'est plus la « croyance » à l'avènement d'un événement actualisé, mais la « croyance » à l'« avenir ».

À ce stade, la notion de « liberté » ne se réduit plus à la volonté de Dieu ou au hasard. La pensée deleuzienne à propos de la liberté va jusqu'au bout. La liberté peut exister seulement au-dehors de toute compréhension de la pensée. Autrement dit, la liberté est maintenant ce dont l'« avenir » lui-même se charge.

---

<sup>340</sup> DR, p. 122.



Mais en même temps, dans la « croyance » à l'« avenir », la pensée peut jouir de cette liberté. Sur ce point, dans la section 1-2-2, nous avons vu que Deleuze parle du « jeu divin ». Dans ce jeu, « les dieux eux-mêmes sont soumis à l'Ananké, c'est-à-dire au ciel-hasard », et le joueur n'est plus le « Je » empirique, mais plutôt l'« enfant », c'est-à-dire l'« individu » qui porte la pensée. Ce que l'« enfant-joueur » peut faire est seulement de recevoir ou d'accepter le « coup de dés » en tant que tel. Mais, c'est dans cet acte de recevoir ou d'accepter que la pensée affirme « tout le hasard », c'est-à-dire le moment de genèse lui-même. Il serait permis de dire d'une manière quelque peu libre comme la suivante : dans ce jeu, ce n'est pas l'enfant qui est libre, mais au contraire le monde qui s'ouvre à chaque fois devant l'enfant est lui-même libre. Pour un enfant, le monde est constamment rempli d'émerveillement et de joie, et parfois de peur. C'est parce que l'enfant se tient toujours devant l'ouverture du monde qui se charge de la liberté. Et, dans la mesure où l'enfant est lui-même une partie du monde, il se jouit de cette liberté.

Dans cette section, nous avons examiné la critique de Deleuze sur Péguy en nous référant à l'expression « une fois pour toutes ». Deleuze parle de cette expression à la fois positivement et négativement. D'une part, Deleuze utilise cette expression, lorsqu'il montre la forme vide du temps qui se détermine par la position de la « césure ». Mais, d'autre part, il mentionne la même expression dans le contexte de la critique à Péguy et Kierkegaard. Il nous semble que cette dualité de l'attitude de Deleuze envers le « une fois pour toutes » est un clef pour comprendre ses arguments à propos du penseur privé. Deleuze apprécie le fait que Péguy a trouvé une « division éternelle » au fond de notre vie. À travers cette « division » ou la « césure », le monde change « une fois pour toutes ». Mais en même temps, Deleuze ne se contente pas la philosophie péguienne, car Péguy a assimilé cette « division » à l'avènement d'un événement actualisé. Or, pourquoi Deleuze est-il si préoccupé par ce point ? C'est parce que cette façon de penser laisse échapper la notion de « liberté », et par conséquent que nous nous restreignons au monde déjà actualisé.

Selon Péguy, l'avènement d'un événement est éternel, ou plutôt « interne ». Notre réalité temporelle est le « vieillissement ». Cependant, le « vieillissement » se compose non seulement de l'histoire en tant que ligne horizontale, mais aussi de l'avènement d'un événement en tant que ligne verticale qui se présente dans la mémoire. Et, la ligne verticale est éternellement enfoncée dans le « vieillissement » en rythmant notre histoire. Chaque personne retrouve quelque événement dans sa propre vie, son propre espace-temps. Plus précisément, c'est grâce à cet avènement d'un événement que notre vie s'ouvre à chaque fois. Mais, si c'est le cas, n'est-ce pas que nous ne pouvons pas sortir éternellement du monde qui s'ouvre à partir d'un événement ? S'il y a l'occasion d'en sortir, c'est seulement lorsque nous rencontrons un autre avènement de l'événement dans un futur

potentiel. Mais, même dans ce cas, ce que nous pouvons faire est de retrouver ou reconnaître cet avènement qui est déjà répété dans le passé. En ce sens, Deleuze appelle la répétition péguienne la « répétition qui enchaîne »<sup>341</sup>. Lorsque nous acceptons tout parce que Dieu le veut, ou parce que cela arrive, nous abandonnons définitivement la notion de « liberté ». Lorsque l'expression « une foi pour toutes » devient fondement, nous nous restreignons nous-mêmes dans une acceptation du statu quo ou une résignation.

Deleuze pense que seule la pensée peut aller au-delà de l'expression « une fois pour toutes ». La pensée peut atteindre le « toutes les fois », c'est-à-dire l'éternel retour, en passant par le « une fois pour toutes ». À travers l'avènement « mystique » d'un événement, la pensée trouve le fait que le monde s'ouvre toujours en impliquant le moment de genèse, c'est-à-dire l'« avenir ». Ici, la pensée se tient devant l'« impensable » dans la pensée. Lorsque la pensée essaye de rester seulement devant l'« impensable » dans la pensée, c'est cette attitude particulière de la pensée que Deleuze appelle la « croyance ». Ce n'est pas la « croyance » ou la « foi » à l'avènement d'un événement actualisé, mais plutôt la « croyance » à l'« avenir ». Si nous utilisons les mots de Deleuze qui se présenteront dans *Cinéma*, dans la mesure où l'« être » coïncide avec le « devenir », la pensée atteint ici « la croyance en ce monde, tel qu'il est ». À ce stade, la pensée peut trouver une possibilité de la liberté. Mais, ce n'est pas la liberté dont nous portons, mais au contraire la liberté dont l'« avenir » se charge. Et, c'est seulement dans la « croyance » à l'« avenir » que nous jouissons de cette liberté dont l'« avenir » se charge.

Deleuze apprécie le fait que Péguy a trouvé une « division éternelle » dans notre vie ou notre monde et qu'il a forgé sa propre notion de « foi » en examinant cette « division ». Mais en même temps, Deleuze reproche à Péguy de considérer la « foi » comme la « croyance » à l'avènement des événements, et de voir le « une fois pour toutes » comme le fondement. C'est ici qu'il y a la raison pour laquelle Deleuze prend l'attitude ambivalente envers Péguy et qu'il parle de l'expression « une fois pour toutes » à la fois positivement et négativement.

Cependant, en fin de compte, est-il correct de dire que, pour Deleuze, Péguy était un penseur qui n'était pas complètement engagé dans la pensée pure ? Nietzsche est-il le seul penseur privé que Deleuze affirme, et Kierkegaard et Péguy ne sont-ils que les penseurs à devoir être dépassés ? Mais, la pensée de Deleuze est plus subtile. Il y a ici l'importance de l'« humour » ou de la « parodie » dont Deleuze parle à propos de la « foi » ou de la « croyance ». Au début de cette section, nous avons vu que Deleuze mentionne le « dédoublement » à propos de

---

<sup>341</sup> DR, p. 34.

la « foi ». Ce mot « dédoublement » indique le fait que le croyant vit en tant que « pécheur tragique » d'une part, mais d'autre part qu'il vit en tant que « comédien et bouffon ». Que signifie ce « dédoublement » ? Il nous semble qu'il y a ici le cœur de l'attitude de Deleuze à l'égard des penseurs privés, qui n'est ni une simple affirmation ni un déni. À la fin de ce chapitre, nous voudrions examiner ce « dédoublement » à propos de la « foi ».

### 2.2.2. La répétition qui sauve contre celle qui enchaîne

Deleuze dit qu'« il y a une aventure de la foi, d'après laquelle on est toujours le bouffon de sa propre foi, le comédien de son idéal »<sup>342</sup>. Et, comme nous l'avons mentionné plus haut, ce que veut dire cette phrase est le « dédoublement » qui se présente dans la notion même de « foi ». Le croyant vit en tant que « pécheur tragique » d'une part, mais d'autre part, il vit en tant que « comédien et bouffon » de sa propre « foi ».

Afin de préciser ce « dédoublement », nous devons examiner les arguments de Deleuze sur le *Dix-huit Brumaire* écrit par Marx<sup>343</sup>. En se référant à l'analyse de Harold Rosenberg à propos de ce texte de Marx, Deleuze examine la phrase célèbre qui se situe au début du *Dix-huit Brumaire de Louis Bonaparte* : « tous les grands événements et personnages historiques se répètent pour ainsi dire deux fois... la première fois comme tragédie, la seconde fois comme farce »<sup>344</sup>. Dans son essai d'actualité sur le coup d'État du 18 brumaire, Marx définit la répétition tragique et la répétition comique comme suit. La répétition tragique ouvre une nouvelle histoire en redécouvrant l'esprit de la révolution dans le passé. D'autre part, la répétition comique n'est qu'une simple parodie de l'histoire passée, une farce qui utilise son déguisement comme couverture pour nous détourner de la réalité. Là, la répétition ne fait pas avancer la situation le moins du monde. En d'autres termes, la tragédie, c'est quand la répétition crée quelque chose de nouveau, et la comédie, c'est quand la répétition continue à être la répétition du Même. Pour Marx, l'histoire se répète. Cependant, après la tragédie vient la comédie.

---

<sup>342</sup> DR, p. 127.

<sup>343</sup> Ce passage est situé dans une longue note (p. 123-125) placée avant les arguments sur la notion de « foi ».

<sup>344</sup> Deleuze cite cette phrase dans la page 123. Et, à propos de Rosenberg, il mentionne le chapitre 12 intitulé « Les Romains ressuscités » de *La tradition du nouveau* (trad. Anne Marchaud, Édition de Minuit, p. 154-155).

Lorsque Deleuze parle du « dédoublement » dans la « foi » chrétienne, il se réfère à ces arguments de Marx et à l'analyse de Rosenberg sur Marx. Les croyants se trouvent eux-mêmes comme pécheurs tragiques d'une part. C'est dire qu'ils font l'expérience, dans leur propre vie, de « rajeunissement éternel » ou de renouvellement en assistant à la Crucifixion de Jésus. Mais, d'autre part, ce n'est, dans un certain sens, qu'une répétition du « Même ». Le moi que le croyant trouve est l'éternelle récurrence du Cogito, béni de Dieu. Or, l'important est que Deleuze ne pense pas que la comédie vient après la tragédie. « Cet ordre temporel toutefois ne paraît pas absolument fondé », dit Deleuze<sup>345</sup>. Certes, ces mots de Deleuze sont contraires à notre conscience quotidienne. Mais, Deleuze ne présuppose pas en premier lieu le temps dans lequel des présents s'écoulent. L'ordre de la répétition tragique et de la répétition comique est les deux étapes relatives par rapport à la troisième répétition, c'est-à-dire à la répétition de l'« avenir ». En ce sens Deleuze dit :

Il est vrai que ces deux moments n'ont pas d'indépendance, et n'existent que pour le troisième, au-delà du comique et du tragique : la répétition dramatique dans la production de quelque chose de nouveau, qui exclut le héros même<sup>346</sup>.

Deleuze dit que la répétition tragique correspond au « moment de la métamorphose »<sup>347</sup> du présent vivant. Lorsque nous regardons le stade du présent vivant, chaque présent est une métamorphose, car nous ne disposons pas d'une perspective passée qui permette la comparaison avec d'autres présents. C'est dire que les croyants assistent, dans sa propre vie à chaque fois, à l'avènement d'un événement, comme le montre Péguy dans son analyse de la « communion des saints ». Cependant, lorsque nous regardons dans le domaine de la mémoire, chaque présent de la métamorphose est une répétition du « Même ». Et, notre réminiscence tourne à vide devant l'« oubli » autour de l'avènement d'un événement supposé origine (= « la répétition comique opère par défaut, sur le mode du passé propre »<sup>348</sup>). Il est ici important de noter que Deleuze ne s'intéresse pas le déroulement d'une histoire comme l'analyse de Marx. Pour

---

<sup>345</sup> DR, p. 123.

<sup>346</sup> Ibid.

<sup>347</sup> Ibid.

<sup>348</sup> Ibid.

Deleuze, nous sommes toujours répétiteurs à la fois tragique et comique. De plus ce mode de notre vie est déterminé par ce qui nous dépasse, c'est-à-dire par le moment de l'« avenir ». C'est dire qu'il y a la troisième répétition « qui exclut le héros même » en tant que sujet tragique ou comique.

Cependant, le fait que l'on ne peut parler ce troisième moment de l'« avenir » que comme une répétition témoigne de la limite de la pensée pure et aussi la subtilité incomparable de la philosophie deleuzienne. C'est dire que Deleuze tente de continuer à éviter de réduire l'« avenir » à un événement originaire. Certes Deleuze critique la notion de « foi » que Péguy ou Kierkegaard ont élaborée, car cette « foi » indique l'attitude de la pensée qui accepte ou reçoit un événement originaire en tant que fondement. Tant que nous restons dans ce type de « foi », nous continuerons à errer dans le domaine de la mémoire à la recherche des origines des origines. Cependant, le fait que l'on considère l'« avenir » comme une nouvelle origine n'est pas du tout la solution définitive contre cette « foi ». C'est juste un jeu de mots, rien de substantiel n'a changé. Ici, il y a l'importance des notions de l'« humour », de la « parodie », du « comédien » ou du « bouffon ». Certes, Deleuze dit :

Comment la foi ne serait-elle pas sa propre habitude et sa propre réminiscence, et comment la répétition qu'elle prend pour objet — une répétition qui procède paradoxalement *une fois pour toutes* — ne serait-elle pas comique ? Sous elle gronde une autre répétition, la nietzschéenne, celle de l'éternel retour<sup>349</sup>.

Mais aussi, il dit que l'« éternel retour » est lui-même la « parodie de toute croyance »<sup>350</sup>. C'est dire que le moment de l'« avenir » ne doit pas être l'origine ou le fondement. La « foi » est une « répétition paradoxalement *une fois pour toutes* », car le croyant vit à la fois comme « pécheur tragique » et comme « comédien et bouffon » de sa propre « foi ». Autrement dit, on porte une vie irremplaçable et unique à travers l'avènement d'un événement d'une part, mais d'autre part, ce mode de notre vie est déjà lui-même une répétition qui existait depuis longtemps. Par surcroît, selon Deleuze, lorsque nous trouvons le moment de l'« avenir » au-delà de cette répétition paradoxale, ce que nous considérons comme l'« avenir »

---

<sup>349</sup> DR, p. 127.

<sup>350</sup> Ibid.

est déjà lui-même une répétition qui existait depuis longtemps. Il y a le moment de genèse qui n'est jamais compréhensible, et notre vie et notre monde s'ouvriront toujours à partir de ce moment. C'est précisément de cette manière que nous avons déjà compris l'« avenir » en tant que tel dans la représentation temporelle complètement terminée. C'est pourquoi Deleuze insiste sur le fait qu'« il [l'éternel retour] n'est pas une croyance, mais la parodie de toute croyance ». Afin de parler de l'« avenir », la pensée doit atteindre à chaque fois ce moment de genèse en traversant tous les « stades ». Mais en même temps, même si la pensée atteint ce stade, elle n'a aucun fondement pour elle-même. C'est plutôt l'« universel effondrement » pour la pensée. En ce sens, la « croyance » dont Deleuze parle n'est pas du tout la conviction qui s'appuie sur le fondement, mais l'attitude de la pensée qui essaye de rester devant l'« impensable » dans la pensée. Sur ce point, Deleuze s'intéresse à la notion de « humour » dans la philosophie kierkegaardienne.

Kierkegaard disait bien qu'il était poète de la foi plutôt que chevalier, bref un « humoriste ». Ce n'est pas sa faute, mais celle du concept de foi<sup>351</sup>.

Deleuze sous-entend ici la partie célèbre de *Crainte et tremblement*, dans laquelle « Kierkegaard explique que le chevalier de la foi ressemble à s'y méprendre à un bourgeois endimanché »<sup>352</sup>. Cependant, l'intention de Deleuze en se référant à ce passage nous semble être différente de celle de Kierkegaard lui-même. Selon Kierkegaard, ce que nous pouvons faire est seulement du « mouvement infini de la résignation »<sup>353</sup>, c'est-à-dire d'accepter notre passivité essentielle. Et, les miracles viennent après ce mouvement humain. C'est dire que le chevalier de la « foi » n'est pas, selon Kierkegaard, un héros tragique qui fait le bien au moyen d'une noble abnégation, mais celui qui reçoit, dans sa résignation

---

<sup>351</sup> Ibid.

<sup>352</sup> DR, p. 17. Kierkegaard parle lui-même du « chevalier de la foi » comme la suivante : « Comme il fut dit, je n'ai point trouvé une telle personne, mais je me la puis représenter. Le voilà. Nous avons fait connaissance, je lui ai été présenté. À peine ai-je posé mes yeux sur lui que je m'en éloigne, fais un bond à l'arrière et, joignant les mains, dis à mi-voix : « Seigneur Dieu ! est-ce bien là l'homme ? Est-ce vraiment lui ? Il a l'air d'un collecteur d'impôts ! » » (Søren Kierkegaard, *Crainte et tremblement*, traduit par Charles Le Blanc, Rivage poche, 2015[c1843], p. 85).

<sup>353</sup> Kierkegaard, op.cit., p. 98.

infinie, le miracle de la « foi », lequel se trouve au-delà d'un tel acte éthique<sup>354</sup>. Puisque le miracle de la « foi » nous dépasse complètement, cela peut nous arriver n'importe où et n'importe quand. C'est pourquoi on ne peut pas dire si quelqu'un a la « foi » ou non par son apparence ou son comportement<sup>355</sup>.

Cependant, dans la citation ci-dessus, Deleuze considère Kierkegaard lui-même comme le chevalier de la « foi » ou un « humoriste ». Selon Deleuze, cet « humour » provient de la notion même de la « foi ». Il nous semble que ce qu'il veut dire ici est le fait qu'aucune « foi » ne peut être la seule vraie vérité, y compris l'éternel retour. C'est parce que la pensée de l'éternel retour, c'est-à-dire la « croyance » à l'« avenir » n'indique que l'attitude de la pensée qui se trouve elle-même dans un « sans-fond ». Au fond de toutes sortes de « foi », la pensée se tient à chaque fois devant un « sans-fond », l'« universel effondement ». C'est donc la « plus haute ironie ». Mais en même temps, c'est seulement de cette manière que la pensée obtient le point de vue « humoristique ». Toutes sortes de « foi » ou de « croyance » sont toujours la « parodie » de toutes les autres. C'est pourquoi toute « foi » est, peut-être, une expression parodique de la « croyance » à l'« avenir ». C'est ce que Deleuze appelle le « plus haut humour ». Ici, nous atteignons encore une fois nos résultats dans le chapitre précédent.

Nous avons vu que Deleuze parle de l'« éthique » qui peut exister seulement dans la « croyance » à l'« avenir », et que seul ce que Deleuze appelle l'« individu » peut porter cette éthique. Ici, l'« individu » indique une instance ou un lieu qui se trouve au croisement de la « différent/iation ». Alors, pourquoi Deleuze doit-il poser ce statut de l'« individu » avant le « Je » empirique ? C'est parce que le « Je » empirique ne peut pas se charger de la « croyance » à l'« avenir ». Le « Je » empirique est une représentation qui se forme dans le temps qui se compose des présents, laquelle se construit par la synthèse active de nos facultés cognitives. Tant que nous sommes concernés par notre conscience empirique, la « foi » que

---

<sup>354</sup> Sur ce point, Kierkegaard compare Abraham et Agamemnon (Voir, Kierkegaard, op.cit., p. 113 et suivantes). Dans *Cinéma 1*, Deleuze mentionne cette comparaison proposée par Kierkegaard comme la suivante : « Agamemnon sacrifie sa fille Iphigénie, mais par devoir, rien que par devoir, et en choisissant de ne pas avoir le choix. Abraham, au contraire, va sacrifier son fils, qu'il aime plus que lui-même, uniquement par choix, et par conscience de choix qui l'unit à Dieu au-delà du bien et du mal : alors son fils lui est redonné » (C1, p. 164). À ce propos, nous l'examinerons plus en détail dans le chapitre 5 de notre recherche. Ismaël Jude a mentionné cette comparaison dans sa recherche intitulée *Gilles Deleuze, théâtre et philosophie La méthode de dramatisation* (Les Éditions Sils Maria, 2013, p. 187 et suivants).

<sup>355</sup> En ce sens, Kierkegaard dit que « les chevaliers de la résignation infinie se reconnaissent aisément, leur pas est souple et assuré. Ceux qui, au contraire, portent le trésor de la foi sont facilement trompeurs parce que leur apparence offre une ressemblance frappante avec ce que la résignation infinie et la foi méprisent souverainement : le philistinisme bourgeois » (Kierkegaard, op.cit., p. 84).

nous pouvons avoir est seulement la « croyance » à l'avènement d'un événement, c'est-à-dire la « croyance » à la volonté de Dieu ou au hasard. Nos propres conditions préalables empêchent notre pensée d'aller plus loin. Toutefois, cela ne signifie pas que la philosophie abandonne la réflexion sur la liberté. Ici, seule la pensée pure peut dépasser le « Je » empirique, et il y a probablement quelqu'un ou quelque chose qui porte cette pensée. Mais, ce n'est que l'« individu » c'est-à-dire que le « sujet larvaire ». À ce propos, Deleuze dit que « même le philosophe est le sujet larvaire de son propre système »<sup>356</sup>. Pour lui, la philosophie est l'acte de la pensée qui va jusqu'à sa propre limite, c'est-à-dire jusqu'à la « croyance » à l'« avenir ». Et, celui qui peut faire la philosophie est seulement l'« individu ». Néanmoins, nous, en tant que « Je » empirique, sommes probablement des effets d'actualisations variées qui émergent dans l'« individu ». Nous pouvons mentionner ici une phrase comme la suivante.

Sous le moi agit, il y a des petits moi qui contemplent, et qui rendent possibles l'action et le sujet actif. Nous ne disons « moi » que par ces mille témoins qui contemplent en nous ; c'est toujours un tiers qui dit moi<sup>357</sup>.

Au fond de tous les sujets empiriques, il y a probablement le sujet larvaire contemplatif qui porte la pensée de l'éternel retour, c'est-à-dire la « croyance » à l'« avenir ». Et, en tant que cela, tous les croyants témoignent peut-être, dans leur propre « foi », de la « croyance » à l'« avenir », mais dans la mesure où toute « croyance » est toujours « parodique ». Il nous semble que Deleuze apprécie Péguy exactement de ce point de vue.

[Dans le cas de Péguy,] tout débouche sur le problème des morts prématurés et du vieillissement, mais là aussi, dans ce problème, sur la chance inouïe d'affirmer une répétition qui sauve contre celle qui enchaîne<sup>358</sup>.

---

<sup>356</sup> DR, p. 156.

<sup>357</sup> DR, p. 103.

<sup>358</sup> DR, p. 34.



Nous avons déjà examiné la théorie péguienne du « vieillissement ». À propos du « problème des morts prématurées », Deleuze sous-entend probablement Jeanne d'Arc, pour laquelle Péguy avait un intérêt particulier<sup>359</sup>. Or, dans cette citation, Deleuze parle de la « chance inouïe d'affirmer une répétition qui sauve contre celle qui enchaîne ». Que veulent dire ces mots de Deleuze ? Il est évident que Deleuze ne considère pas le « rajeunissement éternel » comme la « chance inouïe d'affirmer une répétition qui sauve ». Comme nous l'avons vu dans la section précédente, cette idée péguienne est la nature fondamentale de la « répétition qui enchaîne », car cette idée implique la « foi » en tant qu'acte d'accepter à chaque fois l'avènement d'un événement comme originaire. Alors, comment pouvons-nous comprendre ces mots de Deleuze ? Nous pensons qu'il y a ici le cœur de la philosophie deleuzienne à propos des notions d'« humour » ou de « parodie ».

La pensée pure ne cesse de trouver l'« impensable » dans la pensée en passant par tous les « stades ». C'est le chemin d'ironie. Et, à travers ce chemin d'ironie, la pensée se trouve elle-même à chaque fois dans l'« universel effondement ». À ce stade, au-delà de toutes sortes de « foi », la pensée trouve un « sans-fond ». C'est donc la « plus haute ironie ». Mais en même temps, c'est seulement à ce stade que la pensée affirme la liberté, c'est-à-dire « tout le hasard » dont l'« avenir » se charge. Tout s'ouvre toujours à partir du moment de genèse. Le monde est toujours dans la genèse. Et, dans la mesure où notre vie ou notre monde sont des effets d'actualisations variées qui s'appuient au fond sur l'« avenir », tout, y compris la « foi » péguienne, est affirmé par cette pensée, c'est-à-dire la pensée de l'éternel retour. Dans la mesure où toutes sortes de « foi » est une expression parodique de la « croyance » à l'« avenir », toute « foi » est affirmée. Ou plus précisément, puisque la pensée ne doit pas considérer la « croyance » à l'« avenir » comme une seule et vraie « foi », toute « foi » ou « croyance » est affirmée en tant que « parodie ». Mais, l'important est ici que tout ce qui est affirmé est seulement la liberté de l'« avenir ». Et, ce que les penseurs privés montrent est le fait que nous, en tant qu'être humain, n'est que les personnages dans « un théâtre de l'humour et de la foi »<sup>360</sup>. Ici, la liberté est ce dont l'« avenir » se charge et ce à quoi l'« individu » se subordonne en tant que milieu nécessaire pour toute actualisation. En ce sens, Deleuze trouve la « répétition qui sauve » au fond de la pensée péguienne. À travers toutes sortes de « foi », nous jouissons probablement

---

<sup>359</sup> La première œuvre de Péguy était une pièce de théâtre, *Jeanne d'Arc* (1987). Et, en 1908, il a retrouvé sa foi catholique, dont il s'était éloigné depuis sa jeunesse, et a publié ensuite une succession de romans sur le thème de Jeanne d'Arc.

<sup>360</sup> DR, p. 17.

de la liberté de l'« avenir », dans la mesure où nous sommes une partie de ce monde qui s'ouvre toujours dans la « croyance » à l'« avenir ». Mais, cette « croyance » est toujours la « parodie de toute croyance », car nous sommes « bouffons » ou « comédiens » de notre propre « foi ».

Dans cette section, nous avons examiné l'attitude ambivalente de Deleuze envers les penseurs privés, surtout Péguy et Kierkegaard. Certes, Deleuze critique explicitement Péguy et Kierkegaard dans *Différence et Répétition*. De ce point de vue, on pourrait arguer que Deleuze ne faisait qu'utiliser Péguy et Kierkegaard pour parler de la répétition nietzschéenne de l'« avenir ». Cependant, Péguy et Kierkegaard dans la philosophie de Deleuze semblent se voir accorder une place plus importante. Comment pouvons-nous comprendre l'attachement que Deleuze leur porte ? C'était notre question principale dans cette section. Nous avons donc examiné les notions d'« humour » ou de « parodie » et les mots relatifs à ces notions que Deleuze utilise par rapport à la « foi » péguienne ou kierkegaardienne.

Deleuze ne se contente pas à la « foi » chrétienne, parce que cette « foi » transforme la « croyance » à l'« avenir » en la « croyance » à l'avènement d'un événement actualisé, et ainsi qu'elle considère cet avènement comme l'origine ou le fondement. Ici, nous abandonnons la question de la liberté, et nous contentons d'accorder la liberté à la volonté de Dieu ou au hasard. C'est exactement de cette manière que nous nous restreignons par nous-mêmes dans une acceptation du statu quo ou une résignation. Selon Deleuze, seule la pensée pure peut dépasser cette limitation de notre vie même. Deleuze va ainsi à la troisième synthèse du temps. Au-delà de l'imagination et de la mémoire, la pensée atteint le moment de genèse ou d'ouverture, c'est-à-dire l'« avenir ». C'est à ce stade que Deleuze parle de la liberté, c'est-à-dire de « tout le hasard », dont l'« avenir » même se charge. Mais en même temps, l'« avenir » est l'« impensable » dans la pensée. La pensée ne peut pas ou ne doit pas comprendre l'« avenir ». C'est parce que, si la pensée comprend l'« avenir », c'est déjà ce qui est compris dans la pensée. C'est dire que l'« avenir » en tant que moment de genèse pour tout, y compris la pensée même, est déjà transformé en ce qui est pensé dans la pensée. Ainsi, Deleuze introduit la notion de « croyance » à ses arguments. Toutefois, cette « croyance » ne signifie pas que la pensée considère l'« avenir » comme le fondement. Au contraire, cela indique l'attitude de la pensée qui essaye de rester dans son « universel effondement ». Lorsque la pensée s'efforce de se tenir devant l'« impensable » dans la pensée, cette attitude particulière est appelée la « croyance » par Deleuze.

Cependant, c'est ici qu'il y a l'importance de l'« humour » ou de la « parodie ». Si la « croyance » à l'« avenir » est l'attitude de la pensée qui essaye de rester dans un « sans-fond », cela signifie que cette « croyance » ne peut pas être le fondement absolu. Nous ne pouvons pas dire que la « croyance » à l'« avenir » est

une seule et vraie doctrine, car il n'y a aucun fondement pour le prétendre. Probablement, ce que Deleuze appelle l'« individu » peut se charger de cette « croyance », mais nous, en tant que « Je » empirique, ne sommes que des effets d'actualisations variées qui se forment à partir de l'« individu ». Nous transformons inévitablement la « croyance » à l'« avenir » en la « croyance » à l'avènement d'un événement actualisé, car nous sommes nous-mêmes ceux qui vivent dans une représentation temporelle qui se compose des présents actualisés. Cependant, précisément à cause de cela, il y a la possibilité d'une affirmation « humoristique » ou « parodique ». Il y a peut-être la « croyance » à l'« avenir » au fond de toutes sortes de « foi ». Toute « foi » que nous pouvons avoir peut être une expression « parodique » de la « croyance » à l'« avenir ». Ou plutôt, si nous sommes fidèles à la vérité, nous devons dire, conformément à Deleuze, que la « croyance » est toujours « la parodie de toute croyance ». Tant que la « croyance » à l'« avenir » reste dans une possibilité pure dans le sens où Deleuze l'appelle le « virtuel », il peut y avoir la « croyance » dont seul l'« individu » se charge au fond de notre vie ou de notre monde. En ce sens, nous, en tant qu'être humain, n'est que les personnages dans « un théâtre de l'humour et de la foi ». Deleuze trouve ainsi, dans la pensée de Péguy ou de Kierkegaard, « la chance inouïe d'affirmer une répétition qui sauve contre celle qui enchaîne ». Probablement, au fond de nous-mêmes, il y a toujours l'« individu » ou l'« enfant-joueur » qui se tient devant l'ouverture de ce monde. C'est seulement à ce stade que nous jouissons de la liberté dont l'« avenir » se charge. Mais, cette liberté ne se présente que dans la « croyance » parodique que seul l'« individu » peut porter.

### **À la fin de la première partie, vers la deuxième partie**

Dans la première partie de notre recherche, nous avons essayé de montrer l'importance de la notion de « croyance » dans *Différence et Répétition*. Comme nous l'avons mentionné au début de cette partie, la notion de « croyance » est encore un concept larvaire et Deleuze n'en parle pas si fréquemment dans *Différence et Répétition*. Nous croyons cependant que nous avons pu montrer que cette notion existe au cœur de ses arguments. Notre objectif de cette partie est d'énumérer les trois questions principales à propos de la « croyance » : le temps, la subjectivité et la liberté. À propos du temps, nous avons vu que Deleuze parle de la « croyance » par rapport à la temporalité qu'il appelle l'« avenir ». À travers l'élaboration de sa propre théorie du temps, Deleuze atteint la notion de « croyance ». À propos de la subjectivité, nous avons abordé la question de savoir qui porte la « croyance » à l'« avenir ». La réponse de Deleuze à cette question est l'« individu » ou le « moi ».

passif » qui se trouve au croisement de la « différent/iation ». Enfin, à propos de la liberté, nous avons vu que Deleuze parle de la liberté dont l'« avenir » même se charge. Ces trois éléments principaux à propos de la « croyance » sont repris dans *Cinéma*<sup>361</sup>.

Or, à travers ces considérations, nous avons trouvé la position particulière des penseurs privés autour de la notion de « croyance ». Nous avons vu que Deleuze élabore sa propre notion de « croyance » en examinant la « foi » chrétienne que Péguy et Kierkegaard ont proposée. De plus, comme nous l'avons vu jusqu'ici, la « foi » péguienne et kierkegaardienne a la portée générale qui ne se limite pas aux « croyances » religieuses. Le moment de la « foi » se trouve, dans un certain sens, au fond de toutes nos vies ou de toutes nos existences. Et, Deleuze parle de la « croyance » à l'« avenir » en traversant cette « foi » péguienne et kierkegaardienne. Alors, quel est le problème principal dans les arguments à propos de la « foi » et de la « croyance » ? C'est la liberté et le choix, lesquels permettent à Deleuze de parler d'une éthique. Pour Deleuze, il n'y a aucune présupposition sauf l'auto-développement des relations entre des forces. En ce sens, nous ne sommes que des effets de cet auto-développement. Mais en même temps, Deleuze parle d'une occasion d'intervenir à cet auto-développement. C'est le moment de choix. Toutefois, ce n'est pas le choix arbitraire, mais plutôt le choix sans choix dont l'« individu » se charge. Ici, l'« individu » ne précède pas le moment de choix. Au contraire, le moment de choix détermine la position de l'« individu ». Et, pour l'« individu », il n'y a pas de choix de ne pas choisir. Tout ce que l'« individu » peut faire est d'assister aux actualisations variées qui se déterminent par l'auto-développement des relations entre des forces. Néanmoins, ce moment peut être appelé le choix. Car, si ce moment n'existait pas, notre monde actualisé n'existerait pas comme tel. C'est le moment de choix qui se présente seulement dans la « croyance » à l'« avenir ». C'est dire que ce choix indique le moment de recevoir ou accepter l'ouverture même du monde. Ce qui est reçu ou accepté est la liberté de l'« avenir » lui-même. Et, de cette manière, nous jouissons de la liberté dont l'« avenir » se charge, dans la mesure où nous sommes une partie de ce monde. Nous verrons, dans la deuxième partie de notre recherche, que Deleuze réexamine ce moment de choix en utilisant le mot « choisir le choix » dans *Cinéma*.

---

<sup>361</sup> À propos de la subjectivité, dans *Cinéma*, Deleuze utilise les mots « voyant » ou « visionnaire » à la place de l'« individu » ou du « moi passif ». Cependant, il est intéressant de noter que Deleuze appelle déjà le « moi passif » le « voyant » comme la suivante : « l'œil, le moi voyant, se remplit d'une image de soi-même en contemplant l'excitation, qu'il lie » (DR, p. 129). Cela montre que Deleuze ne fait qu'utiliser les termes différemment selon le contexte comme de l'embryologie ou de l'art visuel, et que ce qui est désigné par ces termes est la même.

Or, c'est à ce stade que Deleuze parle d'une éthique. Mais, ce n'est pas d'éthique qui fonde nos règles de la morale. Au contraire, c'est une éthique qui se trouve au fond de notre vie, c'est-à-dire de notre réalité. C'est seulement de recevoir ou d'accepter, c'est-à-dire d'affirmer, ce monde tel qu'il est, dans la mesure où l'expression « tel qu'il est » se coïncide avec l'« avenir », c'est-à-dire avec le moment de genèse. Nous pensons que la pensée deleuzienne évolue sur ce point dans *Cinéma*. En général, on dit que les références à la politique et à l'éthique augmentent dans la philosophie deleuzienne après l'époque de *Différence et Répétition* et de *La logique du sens*. Il y a, bien sûr, ici un développement dans la philosophie deleuzienne sur la question de l'éthique. De plus, nous pensons que la mise en avant de la notion de « croyance » dans *Cinéma* est indissociable de cette question de l'éthique. Dans la deuxième partie de notre recherche, nous verrons la cohérence de la problématique autour de la « croyance » (le temps, la subjectivité et la liberté) et le développement de la pensée de Deleuze sur l'éthique enracinée dans la « croyance ». Il est maintenant temps d'aborder le grand livre *Cinéma* qui traite de la notion de croyance comme l'un de sujets principaux.

**LA DEUXIÈME PARTIE : LA  
NOTION DE « CROYANCE »  
DANS *CINÉMA***



Publié 15 ans après *Différence et Répétition*, *Cinéma* est une œuvre qui reflète le déroulement de la pensée de Gilles Deleuze pendant cette durée. Il peut d'abord être décrit par des caractéristiques externes telles que la composition du texte entier et l'ensemble des concepts utilisés<sup>362</sup>. Mais surtout, le plus grand développement est le fait que la notion de « croyance », qui était encore à l'état larvaire à l'époque de *Différence et Répétition*, est devenue un sujet principal de cet ouvrage. Alors, comment la discussion sur cette notion a-t-elle changé dans la philosophie deleuzienne ? Ou, y a-t-il une revendication cohérente à cette notion, malgré les différences externes entre les deux ouvrages ? En conclusion, nous pensons que les idées fondamentales de Deleuze sur la « croyance » n'ont pas changé. Certes, la composition du texte entier et l'ensemble des concepts utilisés ne sont pas identiques entre les deux ouvrages. Dans les deux tomes de *Cinéma*, Deleuze montre la théorie de l'image qui se compose de deux sortes de régimes d'images : l'« image-mouvement » et l'« image-temps », à la place de système ontologique qui s'exprime par la distinction entre le représentatif (= le monde actualisé) et le sub-représentatif (= le monde virtuel). Malgré les similitudes apparentes, la distinction entre les deux régimes d'images n'a rien à voir avec la distinction entre le représentatif et le sub-représentatif. C'est parce que Deleuze élabore le monisme de l'image dans *Cinéma*. Dans ce monisme, tout est une image, et même si Deleuze va d'un régime d'images à un autre dans ses arguments, ces deux régimes d'images sont essentiellement les deux faces du monde qui se compose d'images. Et, ce qui a permis à Deleuze d'élaborer son monisme de l'image était le cinéma en tant septième art. Nous devons donc d'abord envisager les deux tomes de *Cinéma* en dehors de *Différence et Répétition*. Néanmoins, il nous semble que la pensée deleuzienne à propos de la « croyance » n'a pas changé. À ce propos, nous voudrions examiner la notion de « croyance » dans *Cinéma* à travers les trois éléments principaux, comme le temps, la subjectivité et la liberté, que nous avons montrés en examinant *Différence et Répétition* dans la première partie de notre recherche.

---

<sup>362</sup> En ce qui concerne le style, *Cinéma* n'emploie plus un développement logique clair qui construit des arguments en faveur des conclusions telles que dans *Différences et Répétitions*. La méthode de cartographie, qui a été essayée sous forme de « série » dans *Logique du sens* et qui a été achevée dans *Mill Plateau* coécrit avec Gatarri, est également pratiquée ici. Comme le déclare Deleuze lui-même au début, cette « étude est une taxonomie, une tentative de classification des images et des symboles » (C1, p. 1). D'autre part, dans les concepts utilisés, qui sont propres à la philosophie deleuzienne après *Différence et Répétition*, comme le concept du « corps » traité par lui après *Logique du sens* et comme le « peuple à venir » qui a évidemment des implications politiques, le vocabulaire de Deleuze est changé de l'époque de *Différence et Répétition*.



Cependant, si c'est le cas, *Cinéma* n'est-il pas qu'une itération de *Différence et Répétition* ? Bien sûr que non. Dans *Cinéma*, Deleuze place à nouveau la notion de croyance, qui a été largement négligée depuis *Différence et Répétition*, au centre de son débat<sup>363</sup>. Comme nous le verrons plus tard, Deleuze trouve la « croyance » au fond de deux régimes d'images, et il parle de deux sortes de « croyance » qui correspondent à ces deux régimes d'images. La « croyance » est donc la clef pour lire les deux tomes de *Cinéma*. Alors, quels aspects de la philosophie de Deleuze la mise en avant des croyances permet-elle de mettre en lumière ? Autrement dit, pourquoi Deleuze reprend-il la notion de « croyance » dans les deux tomes de *Cinéma* ? Nous pensons que l'éthique deleuzienne est la réponse à ces questions. Dans *Cinéma*, Deleuze approfondit sa pensée de l'éthique, laquelle était déjà mentionnée dans *Différence et Répétition*. Dans le chapitre 5, nous verrons que Deleuze élabore sa propre éthique à travers la notion d'« énoncé collectif », laquelle est strictement liée avec la « croyance ». Ainsi, la deuxième partie de notre recherche a pour objet de clarifier la notion de « croyance » dans les deux tomes de *Cinéma*, et d'examiner les problèmes du temps, de la subjectivité et de la liberté autour de la « croyance ». À travers ces considérations, nous voudrions atteindre l'éthique deleuzienne dans cet ouvrage.

La deuxième partie de notre recherche se compose des quatre chapitres suivants : dans le chapitre 3 de notre recherche, nous voudrions d'abord confirmer les éléments fondamentaux du monisme de l'image dans *Cinéma*. Pour Deleuze, une œuvre cinématographique peut déjà être en soi une pensée philosophique<sup>364</sup>. Le cinéma est une façon de penser ou de philosopher à travers les images. Mais dans quel sens peut-on dire cela ? Et, comment la notion de « croyance » concerne-t-elle le rapport cinéma-philosophie ? Dans le chapitre 3, nous essayerons de répondre à ces questions.

Dans le chapitre 4 de notre recherche, nous aborderons le problème du temps par rapport à la notion de « croyance ». Comme dans *Différence et Répétition*, Deleuze forge la notion de « croyance » à travers la théorie du temps. Mais, la théorie du temps elle-même est évoluée en fonction de l'ensemble de l'idée de

---

<sup>363</sup> Pour être précis, même si Deleuze n'utilise pas le mot « croyance », il discute du problème que ce mot indique dans d'autres livres. Par exemple, Deleuze parle de la « pitié pour la viande » dans *Francis Bacon Logique de la sensation* (Éditions du seuil, 2002[1981], p. 29). Cette notion de « pitié pour la viande » nous semble correspondre à la « croyance » au corps que nous verrons plus tard dans notre recherche.

<sup>364</sup> Sur ce point, nous sommes d'accord avec Jean-Michel Pamart qui dit comme la suivante : « Deleuze n'a jamais fait mystère de ses ambitions lorsqu'il aborde d'autres domaines que la philosophie : art, littérature ou science. Pour lui, il s'agit toujours de sortir de la philosophie pour pouvoir y revenir ; son travail n'a de sens que dans cet aller-retour » (*Deleuze et le cinéma, l'armature philosophique des livres sur le cinéma*, Éditions Kimé, 2012, p. 13).

monisme de l'image. Le changement le plus important est le fait que Deleuze introduit la notion de « corps » à sa théorie du temps. Deleuze parle de la « croyance » au « corps » à travers sa théorie du temps. De plus, nous pensons que Deleuze montre la différence entre les deux régimes d'image : l'« image-mouvement » et l'« image-temps », en distinguant entre la « croyance » à l'Idée et la « croyance » au « corps ». De ce point de vue, l'utilisation de la notion d'« Idée » est différente qu'à l'époque de *Différence et Répétition*. Et, ce que Deleuze appelle le « corps » n'est pas simplement le corps physique au sens quotidien. Afin de préciser la notion deleuzienne de « corps », nous proposerons le mot « corporéité du temps ». Ainsi, dans le chapitre 3, nous essayerons de clarifier la « croyance » à la « corporéité du temps », et de préciser la relation entre la « croyance » à l'Idée et la « croyance » à la « corporéité du temps ».

Dans le chapitre 5 de notre recherche, nous aborderons le problème de la subjectivité par rapport à la notion de « croyance ». La question de la subjectivité nous montrera explicitement l'avantage du septième art. Selon Deleuze, le cinéma est, avant tout, un dispositif qui nous fait sortir du « Je » empirique et quotidien. Par surcroît, le cinéma nous donne en fait cette expérience en tant qu'expérience audiovisuelle, laquelle ne pourrait être décrit, dans *Différence et Répétition*, que comme une dimension sub-représentative. Or, où le cinéma nous mène-t-il ? Ici, Deleuze parle de la « subjectivité automatique » qui assiste au « devenir » même dans lequel le monde d'images baigne. À travers l'expérience cinématographique, nous retrouvons « notre » « croyance » au « monde », dans la mesure où nous sommes une partie du monde qui se coïncide avec le « devenir » même. Mais en même temps, Deleuze insiste ici sur la distinction entre les deux régimes d'images. Le cinéma du régime de l'« image-mouvement » nous emporte hors de notre monde quotidien en nous intégrant à un mouvement plus vaste qui implique notre monde quotidien même. Certes, cette intégration est déjà une libération pour nous. Toutefois, dans un certain cas, cette intégration nous empêche de sortir de ce mouvement. À ce moment, le monde deviendra rigide, rempli de clichés, et nous ne serons qu'un de ces clichés. Deleuze considère que la « croyance » est ici, en réalité, transformée en l'incroyance. Cependant, c'est au moment d'« incroyance » que le cinéma nous offre une autre possibilité de la construction du monde d'images. C'est le régime de l'« image-temps ». Le cinéma qui s'appuie sur ce régime nous conduit au moment de genèse lui-même, c'est-à-dire au moment de « différenciation », et non pas au moment d'intégration. Ici, à travers le cinéma, Deleuze montre une vision qui assiste à ce moment de genèse, laquelle s'appelle le « voyant » ou le « visionnaire ». Nous clarifierons cette vision en examinant les arguments de Deleuze sur le statut de l'œil de la caméra. À travers cette vision, nous retrouvons « notre » « croyance » au « monde », dans la mesure où ce « monde » se coïncide avec le « devenir » même. À ce propos, nous

verrons que Deleuze parle de la « politique » en ce qui concerne le cinéma. Mais, lorsque Deleuze parle de la « politique » à propos du cinéma du régime de l'« image-temps », cela n'indique pas le cinéma politique qui nous éveille à un mouvement social ou révolutionnaire, mais au contraire le cinéma qui nous donne l'occasion de sortir d'un mouvement intégrant. C'est la « politique » au sens deleuzienne qui nous montre une possibilité de l'éthique, laquelle était déjà mentionnée dans *Différence et Répétition*.

Dans le chapitre 6 de notre recherche, nous aborderons le problème de la liberté tout en reprenant la question de l'éthique à laquelle nous sommes arrivés à la fin du chapitre précédent. La position de Deleuze sur la liberté n'a pas changé depuis l'époque de *Différence et Répétition*. La liberté n'est pas la nôtre, mais au contraire ce à quoi nous faisons face. C'est dire que la liberté est ce dont l'« avenir », c'est-à-dire l'« ouverture infinie du tout » se charge. Ici, le moment de « choix » est très important par rapport à notre passivité fondamentale. Deleuze parle de la notion de « choisir le choix » ou de l'« alternative de l'esprit » à propos des films de l'expressionnisme en Allemagne, et ceux que Deleuze appelle l'abstraction lyrique. Il nous semble que les arguments de Deleuze sur le choix dans *Cinéma* correspondent aux arguments sur le penseur privé dans *Différence et Répétition*. Mais, son argumentation est plus organisée dans *Cinéma*. Deleuze connecte directement le problème du choix à la notion de « croyance » dans le chapitre 7 de *Cinéma 2*. De plus, il ne parle plus de l'« humour » ou de la « parodie » à ce stade, parce qu'il s'agit maintenant de deux faces de notre réalité qui se compose d'images : l'« image-mouvement » et l'« image-temps ». C'est le cinéma en tant que dispositif d'images qui lui permet de développer cette évolution de sa pensée. Le moment de « choisir le choix » nous emmène à la « croyance », mais en même temps deux formes de « croyance » ont deux conséquences différentes. Lorsque le moment de « choisir le choix » nous conduit à la « croyance » à la corporéité du temps, c'est dans cette « croyance » que nous trouvons une éthique qui se présente dans le régime de l'« image-temps ». À la fin du chapitre 5, nous examinerons cette éthique en nous référant aux notions de « vision indirecte libre » et d'« énoncé collectif ». À travers ces notions, Deleuze élabore sa propre éthique. Il y a ici une grande différence de *Cinéma* avec *Différence et Répétition*. L'éthique de l'intensité dont l'« individu » se charge dans *Différence et Répétition* va jusqu'au bout dans *Cinéma*. C'est l'éthique qui se trouve au fond de notre réalité et qui nous offre une possibilité d'être avec les autres et de recevoir des histoires avec les autres.

À travers ces considérations, nous voudrions montrer la portée ultime de la pensée de Deleuze sur la notion de « croyance ».

**3.**  
**LE CINÉMA ET LA**  
**PHILOSOPHIE**



Les deux tomes de *Cinéma* sont des livres non seulement sur le cinéma, mais aussi sur la philosophie. Si on emprunte une phrase à la recherche précédente, le but de Gilles Deleuze n'est pas de traiter des films comme des mondes fictifs, mais « de penser au monde réel comme le cinéma »<sup>365</sup>. C'est dire que l'ontologie se dissout dans une étude sur l'image, en analysant philosophiquement des mondes cinématographiques. Lorsque nous essayons de lire les deux tomes de *Cinéma*, la difficulté réside dans le principe de base du livre lui-même. Dans cette section, nous voudrions expliquer pourquoi le cinéma se considère comme un acte de penser, et en même temps nous voudrions présenter quelques conditions préalables afin de lire les deux tomes de *Cinéma*. De plus, nous voudrions montrer à quel niveau la notion de « croyance » est introduite aux arguments de Deleuze à propos du cinéma.

Ce chapitre se compose des trois sections suivantes : dans la section 3-1, nous examinerons d'abord le statut de l'image dans *Cinéma*. Afin de lire les deux tomes de *Cinéma*, nous devons comprendre en quel sens Deleuze utilise le mot « image ». Deleuze voit dans le cinéma la possibilité d'une ontologie liée à la tradition philosophique, ou d'une cosmologie métacosmique. Ici, le statut de l'image est une clef pour comprendre les arguments de Deleuze dans *Cinéma*. Nous voudrions donc confirmer la notion d'« image » que Deleuze forge conformément à Bergson. Ensuite, dans la section 3-2, nous examinerons les notions de « monde » et de « tout ». Le « tout » est aussi la notion qui provient de la philosophie bergsonienne, et Deleuze l'a déjà utilisé dans *Différence et Répétition* afin de parler de la deuxième synthèse du temps. Mais, dans *Cinéma*, cette notion devient plus important, parce que le cinéma nous fait penser au « tout » à travers des images visibles. Selon Deleuze, le « tout » n'est pas du tout une image visible, mais ce qui ne peut être que pensé. Ainsi, dans la section 3-3, nous examinerons la pensée cinématographique et la notion de « croyance » en tant qu'attitude particulière de la pensée. Deleuze considère le montage comme un acte de penser dans le cinéma. La pensée cinématographique = le montage relie des images dans le « tout » et ainsi fait face au « tout » lui-même à travers ces images. Mais, la pensée ne peut pas comprendre le « tout ». Ce que la pensée peut faire est seulement de se tenir devant l'ouverture infinie du « tout ». À ce stade, Deleuze parle de la « croyance » en tant qu'attitude de la pensée envers ce qui la dépasse. Dans la mesure où le cinéma nous offre une possibilité ultime de la pensée, c'est-à-dire la « croyance », Deleuze considère le cinéma comme une philosophie.

---

<sup>365</sup> Yasuhiko Masuda, *Cinéma et les trois philosophes*, dans l'édition japonaise de Deleuze, *Penser le cinéma*, 2000, p. 371.

À travers ces considérations, nous voudrions donc montrer pourquoi le cinéma peut être considéré comme une philosophie et comment la notion de « croyance » concerne le cinéma.

### 3.1. LE STATUT DE L'« IMAGE » DANS CINÉMA

Tout d'abord, nous allons confirmer le statut de l'« image » dans *Cinéma*. En analysant le premier chapitre de *Matière et Mémoire* de Henri Bergson, Deleuze situe la notion d'« image » avant la distinction entre le réel et la fiction, la vie quotidienne et l'art. En contraste avec l'idée phénoménologique, il parle du niveau de l'image devant la présupposition de la « perception naturelle » ou le « sujet de la perception ». En ce cas, le mot « image » ne signifie pas simplement une substance fondamentale parmi les étages ontologiques. Au contraire, tout est une image. Un atome est déjà « une image qui va jusqu'où vont ses actions et ses réactions »<sup>366</sup>. Mon corps est aussi une image dans « l'ensemble d'actions et de réactions »<sup>367</sup>. « Mon œil, mon cerveau sont des images, des parties de mon corps »<sup>368</sup>. L'action et la réaction sont aussi des images devant la supposition des substances. C'est en ce sens qu'il propose, après Bergson, la formule « le mouvement = l'image »<sup>369</sup>.

Toutes les choses, c'est-à-dire toutes les images, se confondent avec leurs actions et réactions : c'est l'universelle variation<sup>370</sup>.

Le mouvement infini de l'action et de la réaction est une image, l'agent et l'accepteur dans ce mouvement sont des images, et le nouveau mouvement de l'action et de la réaction est aussi une autre image. L'universelle variation, « le mouvement = l'image » est la base ou l'étoffe qui est commun à la perception naturelle et à la conscience cinématographique. C'est en ce sens que Deleuze appelle ce niveau le « cinéma en soi, un métacinéma » ou le « plan d'immanence

---

<sup>366</sup> C1, p. 86.

<sup>367</sup> Ibid.

<sup>368</sup> Ibid.

<sup>369</sup> Ibid.

<sup>370</sup> Ibid.

»<sup>371</sup>. Tout se tisse à partir de cette étoffe d'images. Cependant, cela ne veut pas dire que l'expérience d'un film est identique à celle de la vie quotidienne. Bien au contraire, Deleuze assure le niveau de l'image afin de montrer que le monde cinématographique est, dans un sens, plus vaste et plus profond que le monde réel. Dans le monde réel, il y a toujours un sujet comme centre privilégié. La subjectivité existe sous la forme du corps ou du cerveau qui constitue « dans l'univers ascendant des images un centre d'indétermination »<sup>372</sup>. Puisque ce « centre de référence des images » est une condition de la « perception naturelle », nous n'avons pas d'autre type de perception dans nos vies quotidiennes<sup>373</sup>. Cependant, le cinéma peut remonter, pour son compte, avant cette condition préalable. Il nous permet de trouver un autre niveau d'image comme nouvelle possibilité de la perception en deçà ou au-delà de notre vie quotidienne (mais, bien sûr que c'est aussi une image). C'est en ce sens que Deleuze insiste sur le fait qu'« avec le cinéma, c'est le monde qui devient sa propre image, et non pas une image qui devient monde »<sup>374</sup>.

Le niveau de l'universelle variation, du « mouvement = l'image » est une base commune pour la perception naturelle et pour la conscience cinématographique. Quoi qu'il en soit, une sorte d'image est tissée à partir de l'étoffe d'images. L'image elle-même en tant qu'étoffe est de la « lumière qui diffuse, qui se propage « sans résistance et sans déperdition » (MM, p. 188) »<sup>375</sup>. En ce qui concerne le cinéma, par exemple, c'est un écran blanc qui reste devant nous après un spectacle et qui continue de refléter toute la lumière. Ce niveau est de la lumière pure qui ne peut pas être l'objet de la perception<sup>376</sup>. Cependant, quand quelque chose y intervient, un « intervalle » se fabrique dans le plan matériel de la lumière qui répète des actions et des réactions sans interruption, et un « bloc d'espace-temps »<sup>377</sup> se forme autour de l'« intervalle ». Lorsque la réfraction de la lumière se provoque grâce à l'« intervalle », des images

---

<sup>371</sup> C1, p. 88.

<sup>372</sup> C1, p. 92.

<sup>373</sup> « Car, si l'œil humain peut surmonter certaines de ses limitations à l'aide d'appareils et d'instruments, il y en a une qu'il ne peut surmonter, parce qu'elle est sa propre condition de possibilité : son immobilité relative comme organe de réception, qui fait que toutes les images varient pour une seule, en fonction d'une image privilégiée » (C1, p. 117).

<sup>374</sup> C1, p. 84.

<sup>375</sup> C1, p. 88.

<sup>376</sup> En ce sens, c'est une « conscience en droit » (C1, p. 90) que Deleuze appelle le « plan d'immanence ».

<sup>377</sup> C1, p. 101.



perceptives surgissent autour de cet « intervalle ». Deleuze appelle cette procédure l'« *agencement machinique des images-mouvement* »<sup>378</sup>. Deleuze fait cette affirmation en se basant sur sa propre compréhension de la théorie de la relativité élaborée par Einstein. Et, bien sûr, le fondement de sa compréhension de la théorie de la relativité serait les arguments par Bergson dans *Durée et simultanéité*<sup>379</sup>. La lumière en elle-même n'est pas visible. Elle est une sorte d'énergie pure, et ce qui définit la limite supérieure de la vitesse de communication entre les différentes parties de l'univers. La lumière devient visible lorsqu'elle est réfractée ou déviée par des collisions d'énergies ou un autre déclencheur. Le fait que quelque chose soit observé dans la lumière, ou qu'une interaction se produise dans la lumière, c'est synonyme de l'existence de la matière. Si nous acceptons cette explication, nous pourrions considérer alors le système qui se pose par rapport à une observation donnée comme le système de la matière que Deleuze appelle « l'image-mouvement ». C'est dire que « le plan d'immanence est tout entier Lumière »<sup>380</sup> à titre de la condition de visibilité, sur lequel plusieurs systèmes relatifs se forme qui s'appelle l'« *agencement machinique des images-mouvement* » par Deleuze.

L'intention de Deleuze en présentant une telle prémisse est claire. Il pousse le monisme de l'image jusqu'au bout. C'est la philosophie de l'immanence. Si la lumière une sorte d'énergie pure, le monisme de l'image que Deleuze développe dans *Cinéma* est un développement de la métaphysique de puissances qu'il a montrée dans *Différence et Répétition*. Dans *Cinéma*, même lorsque Deleuze analyse un film, ce n'est pas seulement le problème pour le cinéma, mais aussi pour nous qui vivons dans le monde que nous appelons le réel. C'est parce que Deleuze situe la notion d'« image » avant la distinction entre le réel et la fiction, la vie quotidienne et l'art. Au fond, tout commence par le plan d'immanence de la lumière, toutes les images se tissent à partir de l'étoffe d'images. C'est ce que signifie la phrase « de penser au monde réel comme le cinéma » que nous avons montré au début de cette section.

---

<sup>378</sup> C1, p. 88.

<sup>379</sup> En effet, Deleuze nous renvoie à cette œuvre dans le chapitre 4 intitulé « l'image-mouvement et ses trois variétés ». « L'identité de l'image et du mouvement a pour raison l'identité de la matière et de la lumière. Il arrivera plus tard à Bergson, dans *Durée et simultanéité*, de montrer l'importance de l'inversion opérée par la théorie de la Relativité, entre « lignes de lumière » et « lignes rigides », « figures lumineuses » et « figures solides ou géométriques » » (C1, p. 88).

<sup>380</sup> Ibid.

Mais, une question se pose ici. N'est-ce pas que le cinéma est un monde artificiel ? Nous devons cependant comprendre la perspective interprétative que Deleuze met en place. Tout au début de *Cinéma 1*, Deleuze dit ainsi :

Cette étude n'est pas une histoire du cinéma. C'est une taxinomie, un essai de classification des images et des signes<sup>381</sup>.

En plus de ce passage, nous voudrions ajouter sa déclaration suivante faite lors d'une interview.

Je suis un spectateur naïf. Surtout, je ne crois pas à l'existence de degrés (...) Toutes les images sont littérales, et doivent être prises littéralement<sup>382</sup>.

C'est dire que ce que Deleuze a essayé dans *Cinéma* n'est pas d'analyser les grands œuvres cinématographiques du point de vue transcendent en se référant à une certaine théorie critique ou analytique. Sa tentative n'est pas non plus d'analyser les films en examinant leurs composants assemblés artificiellement. Conformément à Bergson, il dit qu'« appelons Image l'ensemble de ce qui apparaît »<sup>383</sup>. Il est fidèle à cette formule jusqu'au bout. Il explore un monde cinématographique en tant que ce qui apparaît, en classifiant des images cinématographiques. Ici, ce qui est important, c'est la « conscience cinématographique », qui « n'est pas nous, le spectateur, ni le héros, c'est la caméra, tantôt humaine, tantôt inhumaine ou surhumaine »<sup>384</sup>. La « conscience cinématographique » indique le plan d'immanence de la lumière lui-même. C'est la base commune au cinéma et à notre monde. Dans la mesure où un monde cinématographique se tisse à partir du plan d'immanence, ce monde cinématographique est une sorte d'image, du même que notre existence ou notre monde est une sorte d'images. Le cinéma constitue un monde cinématographique

---

<sup>381</sup> C1, p. 7.

<sup>382</sup> Gilles Deleuze, *Deux régimes de fous Textes et entretiens 1975-1995*, Éditions de Minuit, p. 198.

<sup>383</sup> C1, p. 86.

<sup>384</sup> C1, p. 34. Par exemple, Deleuze analyse « *Les oiseaux* » (1963) d'Hitchcock. Dans ce film, la conscience cinématographique ou la perception témoigne « d'une Nature entièrement oisellisée retournée contre l'homme, dans une attente infinie » (ibid.).

à travers le tournage, le montage et la projection. Cela signifie que le monde cinématographique n'est pas une réalité comme la vie quotidienne, mais une image artificielle. Peu importe à quel point nous sommes plongés dans le monde d'un film, ce n'est pas la réalité dans laquelle le « je » vis. Cependant, on ne peut pas conclure « de l'artificialité des moyens à l'artificialité du résultat »<sup>385</sup>. Un film nous donne non pas vingt-quatre images par seconde, mais un monde d'images cinématographiques. Certes, ce n'est pas un monde où le « je » existe physiquement. Mais aussi, même dans un monde sans le « moi », un univers cinématographique peut encore exister.

### 3.2. LE MONDE ET LE « TOUT »

Alors, la question suivante est sur la notion de « monde ». Nous devons comprendre la notion de « tout » afin de préciser le mot « monde ». Deleuze explique le « tout » en contraste avec l'« ensemble ». Un film lui-même exprime son propre monde d'images dans le « tout ». Deleuze définit le « tout », selon Bergson, par la « relation » elle-même. « S'il fallait définir le tout, on le définirait par la Relation. C'est que la relation n'est pas une propriété des objets, elle est toujours extérieure à ses termes », dit Deleuze<sup>386</sup>. Un film a plusieurs séquences. Une séquence est une collection de plusieurs scènes. Une scène se compose d'un ou plusieurs plans. Et un plan a un cadre spatial avec des cadrages et des découpages. L'« ensemble » de ces parties est la composante physique d'un film. Cependant, même si on décompose l'ensemble en plusieurs parties, cela n'explique pas une œuvre cinématographique. L'ensemble des composants ne crée pas un régime d'images comme un monde. Lorsque des « relations » relient des images les unes aux autres, un monde surgit dans le « tout » des relations. C'est dire que le « tout » ne peut pas être réduit à l'« ensemble » des éléments. En d'autres termes, c'est la « relation » qui définit le « tout » d'un monde cinématographique.

Le tout est donc comme le fil qui traverse les ensembles, et donne à chacun la possibilité

---

<sup>385</sup> C1, p. 10.

<sup>386</sup> C1, p. 20.

nécessairement réalisée de communiquer avec un autre, à l'infini<sup>387</sup>.

Sans le « tout » qui se compose des « relations », les parties de l'ensemble ne peuvent exister en tant que telles. Si même un plan n'entre pas dans une « relation », ce plan n'est qu'une coupe spatiale, qui n'apparaît pas comme une partie des images cinématographiques. Entre autres, Deleuze prend le hors-champ comme exemple. Lorsque nous regardons un film, le spectateur n'envisage pas un studio ou un lieu de tournage en dehors d'une image encadrée. Dans ce cas, nous pensons que le monde du film s'étend en dehors du cadre<sup>388</sup>. C'est parce qu'une image est toujours dans le « tout » des relations d'images. Alors, lorsque une relation change, le « tout » des relations change également. Le « tout » est ce qui définit la nature temporelle du plan d'immanence.

De la durée même ou du temps, nous pouvons dire qu'il est le tout des relations<sup>389</sup>.

Le temps est essentiellement la durée au sens bergsonien, laquelle est ouvert au changement infini. C'est donc l'« universelle variation » d'images même. Alors, comment la relation d'images est-elle change ? C'est grâce à l'« intervalle ». Deleuze l'appelle une « coupe mobile de la durée »<sup>390</sup>. Chaque fois que l'« intervalle » intervient dans le plan d'immanence, un bloc d'espace-temps se fabrique, et le « tout » change infiniment. L'ensemble infini d'images constitue le plan d'immanence à travers des « intervalles », lequel signifie une surface à facettes ouverte au changement infini.

La notion de « monde » se base essentiellement sur le « tout » même ou le plan d'immanence, lequel signifie l'univers acentré qui s'ouvre à l'universelle variation. Cependant, un monde n'est pas identique au « tout ». Le plan d'immanence se définit comme la lumière pure invisible même, laquelle se diffuse sans interruption. Mais, lorsque nous parlons au quotidien du monde, cela implique certains systèmes stables et clos qui se composent des éléments rigides comme le sujet, l'objet, l'espace, etc. Nous devons donc comprendre la notion de

---

<sup>387</sup> C1, p. 29.

<sup>388</sup> Voir, C1, p. 28-31.

<sup>389</sup> C1, p. 21.

<sup>390</sup> C1, p. 18.

« monde » comme suit. Le monde est un régime ou système d'images qui est tissé dans le « tout », mais ce système n'est qu'une partie du « tout ». Nous allons confirmer ce que Deleuze dit.

Cet univers matériel [= le plan d'immanence] est-il celui du mécanisme ? Non, car (comme le montrera *L'évolution créatrice*) le mécanisme implique des systèmes clos, des actions de contact, des coupes immobiles instantanées. Or c'est bien dans cet univers ou sur ce plan qu'on taille des systèmes clos, des ensembles finis ; il les rend possibles par l'extériorité de ses parties. Mais il n'en est pas un lui-même<sup>391</sup>.

C'est dire que le monde se compose des systèmes clos qui se construisent dans l'univers matériel = le plan d'immanence. Mais aussi, il y ajoute que le « tout » empêche ces systèmes d'être absolument clos. C'est parce que « le plan d'immanence est le mouvement (la face du mouvement) qui s'établit entre les parties de chaque système et d'un système à l'autre »<sup>392</sup>. Le « tout » des relations n'est pas de parties ou d'éléments même, mais au contraire c'est ce qui relie des parties ou des éléments. C'est pourquoi le « tout » n'est pas visible, mais en même temps ouvert infiniment. Par surcroît, comme nous l'avons confirmé plus haut, ces parties ou ces éléments n'existent que dans le « tout ». C'est parce que la réfraction de la lumière grâce à l'« intervalle » provoque des images visibles. En effet, notre vie ou notre monde ne sont pas absolument clos. C'est la même chose que dans un monde cinématographique. Même après la fin d'une histoire, nous pouvons imaginer la vie d'un personnage ou le futur d'un monde. Le monde est toujours ouvert au changement, parce que le monde fait partie du « tout » ouvert au changement. Mais, cette manière de dire est ambiguë et problématique. Notre discussion à propos de la notion de « croyance » concerne toujours la relation entre le monde et le « tout ». Nous verrons ce problème plus en détail du point de vue de la forme du temps dans le chapitre 4.

Ce que nous avons confirmé dans cette section est très important. C'est parce que Deleuze montre ici que le cinéma nous offre non seulement un monde cinématographique visible, mais aussi ce qui ne peut jamais être visible. C'est ce

---

<sup>391</sup> C1, p. 87.

<sup>392</sup> Ibid.

que signifie la notion de « tout ». Comme nous l'avons vu jusqu'ici, dans le monisme de l'image, il n'y a aucune présupposition sauf l'universelle variation lumineuse du « tout ». Certes, c'est aussi une image, mais l'image pure invisible. C'est la même chose que dans *Différence et Répétition*, dans lequel il n'y a que l'auto-développement des relations entre des forces. Le cinéma nous fait voir le « tout » même à travers un monde cinématographique éphémère qui se compose des images visibles. Or, qui voit ou capte le « tout » même ? Comment pouvons-nous capter le « tout » ? Ici, Deleuze parle de l'acte de penser dans le cinéma.

### 3.3. LA PENSÉE CINÉMATOGRAPHIQUE = LE MONTAGE ET LA « CROYANCE »

La pensée capte le « tout » à travers les images visibles. Deleuze dit qu'« à travers les raccords, les coupures et faux raccords, le montage est la détermination du Tout »<sup>393</sup>. Le montage est une technique fondamentale du cinéma qui relie des images pour créer une séquence continue. En d'autres termes, le montage est de l'acte de relier des images à travers des « intervalles ». Deleuze considère le montage comme la pensée cinématographique. Le montage, « Ce fut la pensée ou la philosophie du cinéma, non moins que sa technique »<sup>394</sup>. Un monde cinématographique qui se compose des images visibles se fabrique « par le montage, c'est-à-dire par le raccord de plans »<sup>395</sup>. En effet, cela s'applique également au monde réel, parce que la pensée signifie l'acte de relier des éléments et de leur donner quelque sens. Cependant, l'important est ici que la pensée même n'appartient pas à quelqu'un, mais au contraire que toutes les choses se forment grâce à la pensée, y compris nous. Certes, c'est une proposition audacieuse pour notre conscience quotidienne, mais c'est aussi la conséquence logique des arguments que nous avons vus. Deleuze explique ce statut de la pensée en se référant à la tradition de l'histoire de la philosophie. Les philosophes ont traditionnellement considéré la pensée comme la lumière de l'esprit qui illumine les choses. Même pour phénoménologues, « toute conscience est conscience *de* quelque chose... »<sup>396</sup>. Bien sûr, cette façon de dire serait trop caricaturale de la phénoménologie. Mais, en tout cas, à la suite de Bergson, Deleuze inverse cette formulation.

---

<sup>393</sup> C1, p. 46.

<sup>394</sup> C1, p. 82.

<sup>395</sup> C1, p. 39.

<sup>396</sup> C1, p. 89.

Pour Bergson, c'est tout le contraire. Ce sont les choses qui sont lumineuses par elles-mêmes, sans rien qui les éclaire : toute conscience *est* quelque chose, elle se confond avec la chose, c'est-à-dire avec l'image de lumière. Mais il s'agit d'une conscience en droit, partout diffuse et qui ne se révèle pas<sup>397</sup>.

La conscience en droit ne signifie pas la conscience qui appartient à quelqu'un, mais plutôt c'est la conscience cinématographique. C'est donc le plan d'immanence, c'est-à-dire l'univers matériel de la lumière pure. Lorsque la réfraction de la lumière se provoque dans cet univers, en d'autres termes lorsque le « tout » change à travers des « intervalles », quelque chose de visible surgit. Si nous acceptons cette explication, l'existence de choses correspond au phénomène de la réfraction de la lumière. La chose fait au fond partie du « tout » des relations d'images qui s'ouvre à l'universelle variation.

Or, si la pensée = le montage signifie l'acte de relier des images, cela signifie que la pensée se trouve dans le « tout » même. La pensée est une faculté ou plutôt un acte de relier des images dans le « tout ». Et, toutes les choses surgissent dans le « tout » des relations, y compris nous. Certes, cette affirmation va à l'encontre de notre intuition quotidienne. Nous considérons ordinairement que la pensée appartient à nous. Mais, il y a ici une raison particulière pour laquelle la pensée est limitée à certains systèmes clos. Nous verrons ce point dans la section 4-1-1. L'important, c'est ici que la pensée se trouve dans le « tout » et qu'elle se soumet à l'universelle variation du « tout ». En ce sens, Deleuze dit que le « tout » est une « durée comme réalité mentale »<sup>398</sup>. Le « tout » est une réalité mentale, c'est-à-dire l'objet de la pensée. Ou plutôt, la pensée se trouve dans le « tout ». Et, un monde cinématographique se présente dans la pensée = le montage, c'est-à-dire dans la pensée cinématographique.

Jusqu'ici, nous avons examiné en quel sens le cinéma se considère comme un acte de penser. Mais, pourquoi cet acte de penser (= le montage) dans le cinéma est-il appelé la « philosophie » ? Certes, Deleuze ne définit pas explicitement la philosophie. Cependant, il n'est pas si difficile de comprendre son intention. C'est dire que la pensée cinématographique peut être une philosophie en tant qu'acte pur de penser, dans la mesure où elle comprend ou

---

<sup>397</sup> C1, p. 89-90.

<sup>398</sup> C1, p. 19.

englobe des images visibles selon des « relations » et en même temps qu'elle est impliquée elle-même dans ce qui ne peut jamais être une image visible, c'est-à-dire dans le « tout », à travers les images visibles qui lui sont liées. Cependant, comment la pensée se confronte-t-elle au « tout » lui-même ? La pensée ne peut pas comprendre le « tout » comme une image individuelle ou l'ensemble d'images visibles. En effet, le « tout » est l'ensemble infini des « relations » d'images, et ne peut être compris comme une image visible. Pour ainsi dire, La pensée voit le « tout » qui est toujours ouvert à travers des « intervalles », c'est-à-dire des fissures qui percent l'étoffe de l'image. De plus, la pensée elle-même n'a pu naître que de cette fissure. C'est parce qu'il ne devrait y avoir aucune place pour un acte de penser dans le plan d'immanence infiniment diffus de la lumière. Le « tout » est l'ensemble infini des « relations » qui ne cessent de changer, et le « tout » change à chaque fois qu'un « intervalle » arrive. La pensée naît dans cette fissure, et tout en comprenant le monde selon les « relations » d'images, elle s'ouvre au « tout ». Cependant, la pensée ne peut pas comprendre le « tout » lui-même. C'est parce que l'avènement de l'« intervalle » n'est pas une image visible. Si tel est le cas, comment la pensée se confronte-t-elle au « tout » ?

C'est ici que Deleuze introduit la notion de « croyance » à ses arguments. C'est dire que la « croyance » indique même dans *Cinéma* l'attitude la pensée envers ce qui la dépasse. Chaque fois que la pensée cinématographique = le montage existe en tant que tel, des fissures ou des « intervalles » sont percées au fond de la pensée elle-même. L'acte de penser qui saisit les images dans les « relations » à travers des fissures est, de cette manière, sans cesse dirigée vers le « tout » à travers ces fissures. Le fait que la pensée soit confrontée à son propre « dehors » et qu'elle y soit ouverte sans le comprendre ou le englober. Une attitude ou une façon de penser si particulière est simplement appelée la « pensée du dehors »<sup>399</sup> par Deleuze. À ce stade, la philosophie en tant qu'acte pure de penser trouve l'attitude particulière de « croire » au fond de la pensée elle-même.

C'était déjà un grand tournant de la philosophie, de Pascal à Nietzsche : remplacer le modèle du savoir par la croyance. Mais la croyance ne remplace le savoir que quand elle se fait en ce monde, tel qu'il est<sup>400</sup>.

---

<sup>399</sup> C2, p. 233.

<sup>400</sup> C2, p. 224.



Le modèle du savoir signifie que la pensée comprend tout et que le « tout » est compris par/dans la pensée. Comme le dit Deleuze, savoir tout serait l'« idéal du savoir »<sup>401</sup>. Au contraire, la pensée qui entrevoit le « tout » à travers l'avènement des « intervalles », c'est-à-dire à travers les fissures percées dans le monde, trouve une possibilité particulière de « croire » au fond de la pensée elle-même. Pour Deleuze, le cinéma est une sorte de pensée à travers les images, une philosophie comme acte pur de penser. La pensée cinématographique = le montage fait face au « tout », qui ne peut être que pensé, mais qui ne peut jamais être compris dans la pensée. Les grands œuvres cinématographiques nous envoient ainsi une croyance, c'est-à-dire la possibilité ultime de la pensée. Mais, comme le dit Deleuze dans la citation ci-dessus, cette « croyance » doit être la « croyance en ce monde, tel qu'il est ». Alors, que signifie cette expression « le monde tel qu'il est » ? Dans le chapitre suivant de notre recherche, autour de cette question, nous aborderons la théorie du temps dans *Cinéma*.

### À la fin du troisième chapitre

Dans ce chapitre, nous avons confirmé en quel sens le cinéma est essentiellement un acte de penser, une sorte de philosophie. La pensée se trouve toujours dans le « tout » et s'y soumet. À la fin de ce chapitre, nous voudrions présenter à l'avance le perspective de nos arguments qui se développe dans le chapitre suivant. L'objectif de notre argumentation est de repérer la notion de « croyance » dans les deux tomes de *Cinéma*. Deleuze introduit la notion de « croyance » à ses arguments en relation avec la pensée. La phrase décisive est comme suit.

Il faut que le cinéma filme, non pas le monde, mais la croyance à ce monde, notre seul lien. (...) Nous redonner croyance au monde, tel est le pouvoir du cinéma moderne<sup>402</sup>.

Comme nous verrons plus tard, Deleuze distingue deux sortes de régimes d'images, l'un est l'image-mouvement, l'autre, l'image-temps. Et, cette distinction correspond à la distinction entre le cinéma classique et le cinéma moderne. La

---

<sup>401</sup> Ibid.

<sup>402</sup> C2, p. 223.

notion de « croyance » joue le rôle décisif pour cette distinction. L'important n'est pas de filmer le monde, mais la croyance à ce monde. C'est dire que le cinéma que Deleuze considère comme moderne nous offre la « croyance » au monde. Nous essayerons donc clarifier cette phrase dans le chapitre 4 de notre recherche. L'important, c'est la relation du monde avec le « tout ». Autrement dit, c'est la relation entre la partie et le « tout ».

Comme nous l'avons vu plus haut, le monde fait partie du « tout ». Chaque fois que l'« intervalle » intervient au plan d'immanence, un bloc d'espace-temps se forme, et le système d'images relativement clos surgit. Le monde que nous considérons ordinairement comme réel se compose de ce type de système clos. Notre monde n'est pas cependant absolument clos, parce qu'il fait partie du « tout » ouvert au changement. Mais, le « tout » même n'est pas visible, parce qu'il est l'ensemble infini des « relations ». C'est un objet de la pensée. Autrement dit, nous pouvons penser au « tout », mais nous ne pouvons pas le connaître. Ici, nous avons besoin de la notion de « croyance ». Nous sommes une partie du « tout », mais nous ne pouvons pas voir le « tout ». Au fond, la pensée doit se trouver dans le « tout » et doit s'y soumettre. Mais, nous, en tant que vivant dans le monde qui se compose des systèmes clos, ne pouvons pas atteindre ordinairement cette relation de la pensée avec le « tout ». La notion de « croyance » indique cette soumission de la pensée au « tout ». « Le montage est la détermination du Tout » et « ce fut la pensée ou la philosophie du cinéma », dit Deleuze. C'est dire que, pour Deleuze, le rôle de la philosophie est de faire retourner la pensée au « tout », de penser au « tout », c'est-à-dire de retrouver sa propre « croyance » au « tout ». L'expression de la « croyance au monde » ne signifie pas donc la « croyance » au monde même qui se compose des systèmes relativement clos. Cela signifie au contraire que le monde fait essentiellement partie du « tout », et que la pensée se soumet au « tout ». Ces deux expressions se superposent. C'est parce que la pensée signifie de relier des images dans le « tout », et qu'un monde se construit par l'intermédiaire de la pensée dans le « tout » des relations.

Mais, comment le cinéma filme-t-il cette « croyance » ? Comme nous le verrons attentivement plus tard, nous transformons inévitablement le sens du « tout » en raison de certaines conditions particulières. Nous, en tant que vivants, remplaçons inévitablement le tout par une autre chose et faisons de sorte que le tout s'y conforme. C'est parce que nous sommes une partie du monde qui se compose des systèmes clos. Puisque nous existons à l'intérieur d'un système clos, nous ne pouvons connaître le dehors qu'à travers la logique de l'intérieur. Le monde fait partie du « tout », et la pensée se soumet au « tout ». Mais, nos conditions préalables nous empêchent de comprendre ces phrases. En un mot, nous ne comprenons pas ordinairement le sens de la « croyance » au monde. «

Nous redonner croyance au monde, tel est le pouvoir du cinéma moderne ». Ces mots de Deleuze signifie donc que nous avons perdu la « croyance » au monde, dans le sens où cela signifie que nous transformons inévitablement la nature de cette « croyance ». Afin de retrouver cette « croyance », la seule solution est de libérer la pensée des conditions qui nous sont inhérentes. Il s'agit d'ouvrir directement la pensée au « dehors », c'est-à-dire à l'ouverture infinie du « tout » même. C'est ce que Deleuze appelle la « pensée du dehors »<sup>403</sup>. Mais, comment est-il possible ? Il y a ici un avantage du cinéma.

Le cinéma est un art d'images, qui nous donne une expérience optique et sonore. Le cinéma peut donc nous faire voir cet état de la pensée dans la forme des expériences d'images optiques et sonores. C'est parce que « le cinéma n'a nullement pour modèle la perception naturelle subjectivité »<sup>404</sup>. Nous verrons que signifie la perception naturelle dans le chapitre suivant. Tout ce que nous pouvons dire à ce stade est qu'il s'agit d'une condition de l'œil humain, c'est-à-dire d'une sorte de perception qui découle des conditions internes des systèmes clos, lesquelles sont aussi la raison pour laquelle la pensée perd sa propre nature. Lorsque Deleuze parle du montage de Dziga Vertov, il indique que le montage peut essentiellement surmonter l'œil humain et gagner un œil inhumain<sup>405</sup>. Dans ce cas, l'œil inhumain ne signifie pas une perspective d'un non-humain (comme des animaux ou des végétaux). Cela signifie plutôt que des images sont toujours reliées dans le « tout » des relations, en deçà du sujet qui possède une telle perspective spatio-temporelle individuelle.

Vertov définit lui-même le ciné-œil [kinoglaz] : ce qui « accroche l'un à l'autre n'importe quel point de l'univers dans n'importe quel ordre temporel »<sup>406</sup>.

Deleuze apprécie Vertov, parce qu'il a élaboré son montage comme une possibilité de retourner à l'« universelle variation, l'universelle interaction »<sup>407</sup>, qui

---

<sup>403</sup> C2, p. 233.

<sup>404</sup> C1, p. 94.

<sup>405</sup> Le « cinéma n'est pas simplement la caméra, c'est le montage. Et le montage est sans doute une construction du point de vue de l'œil humain, il cesse d'en être une du point de vue d'un autre œil, il est la pure vision d'un œil non-humain, d'un œil qui serait dans les choses » (C1, p. 117).

<sup>406</sup> C1, p. 117. La phrase de Vertov est citée de son article.

<sup>407</sup> Ibid.

précède toutes les perspectives<sup>408</sup>. En utilisant les techniques telles que le montage accéléré et ralenti, ou la surimpression et l'immobilisation audacieuses, il a créé le montage qui transcende la perception humaine. Nous retournerons à l'analyse de Deleuze sur les films de Vertov dans la section 4-2-2. L'important, c'est ici que le cinéma peut surmonter nos conditions internes, et qu'il peut nous faire voir concrètement une vision du monde, lequel fait partie du « tout » ouvert à l'universelle variation. À quoi le monde ressemble-t-il en ce moment-là ?

Aussi est-il [le plan d'immanence] une coupe ; (...) c'est une coupe mobile, une coupe ou perspective temporelle. C'est un bloc d'espace-temps, puisque lui appartient chaque fois le temps du mouvement qui s'opère en lui. Il y aura même une série infinie de tels blocs ou coupes mobiles, qui seront comme autant de présentations de plan, correspondant à la succession des mouvements d'univers<sup>409</sup>.

La première partie de cette citation est ce que nous avons confirmé dans ce chapitre. Chaque fois que l'« intervalle » intervient dans l'ensemble infini d'images lumineuses, le plan d'immanence, c'est-à-dire une surface à facette se forme, laquelle est une partie du « tout » ouvert à l'universelle variation. C'est ce que Deleuze appelle ici un bloc d'espace-temps. Et, un certain système relativement clos se forme sur ce plan d'immanence. Mais, ce qui nous intéresse maintenant est la dernière partie de cette citation. Deleuze dit qu'« il y aura même une série infinie de tels blocs ou coupes mobiles ». Que signifie cette phrase ?

Nous pensons que c'est ce que le cinéma moderne nous offre comme une vision du monde. Tous les systèmes relativement clos se forment sur le plan d'immanence, et ces systèmes se rapportent l'un aux autres dans le « tout » des relations ouvert au changement. Le monde est une partie du « tout ». Une seule réalité au sens strict est l'universelle variation d'images, c'est-à-dire le « tout ». Mais, nous ne pouvons pas connaître exactement cette figure de l'univers, parce que nous faisons partie d'un monde qui se compose des systèmes relativement

---

<sup>408</sup> Sur ce point, François Zourabichvili considère que Vertov a incarné la théorie bergsonienne de *Matière et Mémoire*, la notion de l'« image = le mouvement », dans le cinéma. Voir, "The eye of montage Dziga Vertov and Bergsonian Materialism", in *The brain is the screen Deleuze and the philosophy of cinema*, University of Minnesota Press, 2000, p. 141-149.

<sup>409</sup> C1, p. 87.

clos. Mais, le cinéma nous emmène hors des systèmes clos et nous offre une vision du dehors. Deleuze utilise le mot « série » pour la décrire. D'innombrables blocs d'espace-temps se forment sur le plan d'immanence, et le « tout » des relations ne cesse de changer à chaque fois. Des systèmes clos s'y forment puis s'effondrent. Il n'y a que la création et la disparition d'une série de blocs d'espace-temps. Deleuze parle de cette figure de l'univers du point de vue de la forme du temps. Dans le cinéma moderne, la forme du temps devient sérielle. Chaque fois que l'« intervalle » intervient dans l'ensemble infini d'images, plusieurs séries temporelles se forment autour de cet « intervalle », et ces séries témoignent le « tout » ouvert au changement infini. Le monde cinématographique concorde avec le mouvement infini du « tout » ouvert. Ici, à travers cette vision de l'univers, nous retrouvons la « croyance » au monde, dans le sens où cette « croyance » signifie que la pensée se soumet au « tout » et que le monde en fait partie. C'est une vision que nous regardons concrètement par exemple dans les films de la Nouvelle Vague ou dans les films d'Ozu. Nous allons donc examiner les arguments de Deleuze sur la forme du temps dans le chapitre suivant.

**4.**  
**LE PROBLÈME DU TEMPS**  
**DANS *CINÉMA***



Dans ce chapitre, nous aborderons la théorie du temps dans les deux tomes de *Cinéma*, parce que Deleuze forge la notion de « croyance » à travers la théorie du temps. Alors, pourquoi choisit-il le temps ? C'est parce que la figure du monde change en fonction de la façon de penser au « tout ». Comme nous l'avons vu, Deleuze considère la nature du « tout » comme le temps ou la durée bergsonienne. « De la durée même ou du temps, nous pouvons dire qu'il est le tout des relations »<sup>410</sup>, dit Deleuze. La source de la « relation » est l'universelle variation des images lumineuses, et la réfraction de la lumière à travers l'« intervalle » fabrique des images visibles qui se rapportent les unes aux autres. En effet, Deleuze définit l'« intervalle » comme « un écart entre l'action et la réaction »<sup>411</sup>, et il dit qu'« il est évident que ce phénomène d'intervalle n'est possible que dans la mesure où le plan de la matière comporte du temps »<sup>412</sup>. La raison pour laquelle l'intervalle, ou la fissure, n'est pas simplement la coupure d'un ensemble physique fermé, mais a pour effet de « mettre en relation » des images à la manière d'un « écart », est que le plan d'immanence dans laquelle la fissure pénètre possède en premier lieu le dynamisme d'action-réaction qui est appelée ici la « relation ». Les différentes images visibles expriment le « tout » dans la mesure où elles sont placées dans une « relation ». Les images sont « en relation » les unes avec les autres pour former un « tout », et parce que les « relations » changent constamment grâce à l'« intervalle », le « tout » reste « Ouvert »<sup>413</sup>. Or, l'acte de penser est de comprendre des images visibles dans le « tout » en reliant ces images à travers des « intervalles ». Et, c'est de cette manière que la pensée fait face au « tout » à travers les images visibles. Comme nous l'avons confirmé dans le chapitre précédent, c'est ici que Deleuze introduit la notion de « croyance » à ses arguments. À travers les images visibles, la pensée fait face à ce qui ne peut être que pensé, mais aussi ce qui ne doit pas être compris dans la pensée. La « croyance » indique l'attitude de la pensée envers ce qui la dépasse. Or, Deleuze pense que la figure du monde qui se compose d'images visibles change en fonction de la façon de penser au « tout », c'est-à-dire de la figure de la « croyance ». Ici, la théorie du temps joue un rôle décisif dans les deux tomes de *Cinéma*. C'est parce que la théorie du temps concerne la façon de penser à la nature temporelle du « tout ».

---

<sup>410</sup> C1, p. 21.

<sup>411</sup> C1, p. 90.

<sup>412</sup> C1, p. 91.

<sup>413</sup> C1, p. 20.



Alors, le chapitre 4 de notre recherche se compose des deux parties suivantes : dans la section 4-1, nous examinerons d'abord la théorie du temps elle-même dans *Cinéma*. Du point de vue de la théorie du temps, Deleuze montre la distinction entre les deux régimes d'images : l'« image-mouvement » et l'« image-temps ». À propos de l'« image-mouvement », nous verrons la figure du temps appelée le « présent variable ». Et, à propos de l'« image-temps », nous verrons une autre figure du temps appelée la « série » temporelle qui s'appuie sur la notion de « corps ». Mais en même temps, à travers ces considérations, ce qui nous intéresse est toujours la façon de penser au « tout », c'est-à-dire la figure de la « croyance », qui détermine ces figures du temps.

Ensuite, dans la section 4-2, en nous basant sur la distinction entre les deux régimes d'images, nous examinerons la notion de « croyance ». Nous pensons que Deleuze trouve deux sortes de « croyance » qui correspondent aux deux régimes d'images. Comme nous verrons plus tard, Deleuze parle explicitement de la « croyance » à l'Idée dans le contexte de l'« image-mouvement » et de la « croyance » à la corporéité du temps dans le contexte de l'« image-temps ». Et, la première « croyance » nous semble indiquer la deuxième « croyance » qui est devenue rigide dans le régime de l'« image-mouvement ». Dans la section 4-2, nous voudrions essayer d'examiner le monisme deleuzien de l'image qui se compose de deux régimes d'images en mettant en lumière la relation entre ces deux sortes de « croyance ».

## 4.1. LA THÉORIE DU TEMPS DANS CINÉMA

Dans la section 4-1, nous allons d'abord examiner la distinction proposée par Deleuze entre deux régimes d'images du point de vue de la forme du temps. Nous, en tant que lecteurs, sommes souvent tentés de superposer directement la théorie du temps dans *Cinéma* à la théorie du temps dans *Différence et Répétition* en raison de la similitude des termes utilisés<sup>414</sup>. Une telle tentative n'est pas dénuée de sens, mais il nous semble que les deux théories du temps ne se recoupent pas

---

<sup>414</sup> Par exemple, Jean-Michel Pamart a essayé d'analyser les deux tomes de *Cinéma* en utilisant les concepts que Deleuze a forgés dans *Différence et Répétition*, comme « synthèse », « faculté » et « transcendantal » (*Deleuze et le cinéma, l'armature philosophique des livres sur le cinéma*, Éditions Kimé, 2012, p. 112). En mentionnant les trois synthèses passives dans le chapitre 2 de *Différence et Répétition*, il a suggéré le lien entre ces deux ouvrages (Jean-Michel Pamart, op.cit., p. 113 et suivantes). Mais en même temps, comme le montre-t-il lui-même, les multiples synthèses passives dans *Cinéma* ne se superposent pas directement aux trois synthèses du temps dans *Différence et Répétition*.

complètement. Nous voudrions mettre de côté *Différence et Répétition* pour le moment et nous concentrer sur les arguments de Deleuze dans *Cinéma*.

Deleuze fait la distinction entre deux régimes d'images cinématographiques : l'« image-mouvement » et l'« image-temps ». Cette distinction sépare aussi le « cinéma classique » du « cinéma moderne ». Deleuze explique la différence entre ces deux régimes d'images du point de vue de la relation entre le temps et le mouvement. Le régime de l'« image-mouvement » exprime le temps comme « nombre du mouvement »<sup>415</sup>. En ce sens, le cinéma classique a donc hérité l'idée aristotélicienne. La forme du temps dans le régime de l'« image-mouvement » est appelée l'« image indirecte du temps »<sup>416</sup>. C'est parce que le cinéma classique exprime le « tout » ouvert au changement dans le mouvement qui s'exprime parmi des choses ou des parties<sup>417</sup>. Autrement dit, le mouvement exprime indirectement le changement du temps, c'est-à-dire la nature temporelle du « tout ». Dans la section 4-2-1, nous examinerons donc le régime de l'« image-mouvement ».

En revanche, le régime de l'« image-temps » est appelé l'« image-temps directe »<sup>418</sup>. Dans ce cas, des images s'organisent dans le système d'expression directe du temps. Le temps ne s'exprime pas indirectement par le mouvement, mais plutôt le mouvement suit le temps. Mais, qu'est-ce que le temps direct ? C'est la nature temporelle du « tout » même, c'est-à-dire l'universelle variation d'images. Par exemple, Deleuze emprunte l'expression suivante à Proust, un « peu de temps à l'état pur »<sup>419</sup>. Cependant, comme cette expression l'indique, l'universelle variation même n'est pas visible, parce que c'est tout entier lumière « pure ». Alors, comment le cinéma exprime-t-il le temps direct ? Dans la section 4-1-2 et 4-1-3, nous examinerons cette forme du temps propre au cinéma moderne en nous référant aux notions de « série » et de « corps ».

La section 4-1 examinera donc la différence entre ces deux formes du temps selon les explications de Deleuze. La différence entre ces deux formes du

---

<sup>415</sup> C2, p. 53.

<sup>416</sup> C1, p. 46.

<sup>417</sup> Le mouvement est exprimé par la « coupe mobile de la durée ». Dans ce cas, le mouvement existe parmi des images. Cependant, cela ne signifie pas que le mouvement existe dans des choses, mais plutôt, que c'est grâce au mouvement que des choses sont intégrées dans le « tout » d'un monde cinématographique. Le « mouvement s'établit entre ces coupes, et rapporte les objets ou parties à la durée d'un tout qui change, il exprime donc le changement du tout par rapport aux objets (...) » (C1, p. 22).

<sup>418</sup> C2, p. 27.

<sup>419</sup> Ibid.

temps provient de la différence entre les deux modes de la pensée cinématographique, c'est-à-dire du montage lui-même.

#### 4.1.1. Le présent variable dans l'image-mouvement

L'image-mouvement est à la base des films qui traitent d'un type d'images appelé l'« image-action », laquelle représente un monde cinématographique en fonction des actions de personnages. Même à l'époque contemporaine, par exemple, ce type d'images continuent d'être produites principalement dans les films blockbusters hollywoodiens. Selon Deleuze, ce type d'images cinématographiques a une structure très similaire à l'espace perceptuel comportemental que possèdent des organismes vivants dans le monde réel. C'est dire que le cinéma classique filme un monde qui se compose des systèmes relativement clos. L'analyse de Deleuze sur le cinéma classique nous explique donc la nature du système clos qui se fabrique sur le plan d'immanence, c'est-à-dire les conditions particulières à notre existence ou notre monde réel.

Avant d'entrer à l'analyse du cinéma classique, nous voudrions annoter le terme « image-mouvement » afin d'éviter toute ambiguïté. Comme nous l'avons vu dans la section précédente, Deleuze présuppose le statut fondamental de l'image qui s'appelle « l'image = le mouvement ». Cette équation tient parce que ce niveau d'image est l'étoffe lumineuse à partir duquel toutes les images visibles et rigides se tissent. La réfraction de la lumière fabrique toutes sortes d'images. C'est en ce sens que la réfraction du mouvement ou du dynamisme de la lumière concorde avec l'existence des choses. C'est pourquoi Deleuze parle, après Bergson, de « l'image = le mouvement ». Or, lorsque Deleuze compare le cinéma classique avec le cinéma moderne, la notion d'« image-mouvement » se limite au cinéma classique. Et, il dit qu'il y a plusieurs branches de l'image-mouvement, comme l'image-action, l'image-perception et l'image-affection, etc. Il dit que « le plan d'immanence est le mouvement (la face du mouvement) qui s'établit entre les parties de chaque système et d'un système à l'autre, les traverse tous, les brasse, et les soumet à la condition qui les empêche d'être absolument clos »<sup>420</sup>. C'est dire que le plan d'immanence joue le rôle de connexion entre des systèmes relativement clos du point de vue de l'aspect du mouvement. Autrement dit, le mouvement qui connecte les parties ou les systèmes se base sur le « tout » des relations ouvert au changement, et en revanche le « tout » même s'exprime par le mouvement parmi les parties ou les systèmes. C'est pourquoi l'image-mouvement

---

<sup>420</sup> C1, p. 87.

est appelée l'« image indirecte du temps ». Ici, la nature temporelle du « tout » se cache, dans un certain sens, derrière l'aspect du mouvement. Deleuze considère donc l'image-mouvement comme la nature du cinéma classique. Bref, si l'équation « l'image = le mouvement » tient, c'est parce que toutes sortes d'images se basent sur le « tout » ouvert au changement. Mais, lorsque nous examinons ce changement du « tout » du point de vue de l'aspect du mouvement, un monde cinématographique apparaît en tant que collection des images-mouvement.

Or, nous allons d'abord confirmer ses explications sur la naissance de l'image vivante et le monde où cette image existe en tant que centre d'indétermination. Comme nous l'avons vu dans la section précédente, ce que nous appelons ordinairement le monde se compose des systèmes relativement clos. Alors, que signifie le système clos exactement ? Et, à quelle condition le système clos se fabrique-t-il sur le plan d'immanence de la lumière ? Après Bergson, Deleuze parle de l'existence d'un type d'images « très particulier »<sup>421</sup>. Chaque fois que l'« intervalle » intervient dans une chaîne infinie des images lumineuses, un bloc d'espace-temps se forme. C'est une surface à facette, c'est-à-dire le plan d'immanence sur lequel toutes sortes d'images surgissent. À ce stade, chose curieuse, un type d'images particulier surgit parmi les autres. Probablement n'y a-t-il pas de raison particulière à son surgissement. Mais, ce que l'on peut dire, c'est que, comme le souligne Deleuze, le surgissement de ce type d'image est aussi dû à l'avènement de l'« intervalle », autour duquel surgissent toutes les images visibles.

Ce type d'images indique l'image vivante, laquelle se définit par l'« intervalle » en tant que « centre d'indétermination ou écran noir »<sup>422</sup> dans l'univers acentré, c'est-à-dire dans l'univers matériel de la lumière. Un écran noir ou opaque se produit « entre » des actions et des réactions d'images. Deleuze utilise le mot « noir » ou « opaque », car cet écran indique l'occasion de la sélection dans l'universelle variation d'images. Lorsque l'« intervalle » intervient dans l'universelle variation d'images, la réfraction de la lumière se provoque, et des choses visibles surgissent. Mais, c'est grâce à l'« intervalle » qui provoque des « réactions retardées », « le temps de sélectionner » se fabrique<sup>423</sup>. L'image vivante qui se forme autour de l'« intervalle » ne répond pas et ne reflète pas à toutes les autres images, mais seulement à certaines d'entre elles. Le mot « sélection » signifie cette occasion de soustraction. Le nouveau système qui se munit de

---

<sup>421</sup> C1, p. 91.

<sup>422</sup> Ibid.

<sup>423</sup> Ibid.

L'occasion de sélection est ajouté aux systèmes de la matière. Deleuze l'explique comme suit.

*L'existence d'un double système, d'un double régime de référence des images. Il y a d'abord un système où chaque image varie pour elle-même, et toutes les images agissent et réagissent en fonction les uns des autres sur toutes leurs faces et dans toutes leurs parties. Mais s'y ajoute un autre système où toutes varient principalement pour une seule, qui reçoit l'action des autres images sur une de ses faces et y réagit sur une autre face<sup>424</sup>.*

D'une part, le premier système dans cette citation indique celui de la chose en elle-même. Toutes les images surgissent sur une surface à facette, c'est-à-dire sur le plan d'immanence, et ces images coïncident avec l'universelle variation d'images. D'autre part, un autre système se superpose au premier. Dans le deuxième système, il y a une image particulière autour de laquelle toutes les autres images sont organisées et sélectionnées. À la suite de Bergson, Deleuze le considère comme le système de l'image vivante. C'est parce que nous, en tant qu'image vivante, sélectionne ce que nous percevons et ce à quoi nous réagissons en fonction de nos besoins. C'est dire que le vivant se définit par cette occasion de sélection ou soustraction.

L'avantage de ce modèle est qu'il nous explique l'ensemble des systèmes qui se fabriquent dans l'univers par un seul principe. L'intention de Deleuze est claire. Il essaye de nous montrer que notre existence ou notre système n'a aucun privilège. Tout se tisse sur le plan d'immanence. Tout commence par l'avènement de l'« intervalle ». À ce propos, même s'il utilise le mot « sélection », cela ne veut pas dire la spontanéité. C'est au contraire l'effet d'un certain système. C'est également vrai pour les mots « intérêt » ou « besoin ».

Par besoin ou intérêt, il faut entendre les lignes et points que nous retenons de la chose en fonction de notre face réceptrice, et les actions que nous

---

<sup>424</sup> C1, p. 92.

sélectionnons en fonction des réactions retardées dont nous sommes capables<sup>425</sup>.

Il n'y a pas d'autre hypothèse dans ce modèle que l'universelle variation infinie du plan d'immanence. Mon existence, mes désirs, mes perceptions et mes actions sont tous les effets d'un système particulier qui se tisse sur le plan d'immanence. La relation qu'une image particulière entretient avec les images environnantes devient une réaction à ces dernières, qui définit l'« image-action ». D'autre part, le reflet (ou la réflexion) des images environnantes sur une image spécifique définit l'« image-perception ». Ici, la subjectivité d'une image vivante se définit par la soustraction. C'est dire qu'« elle soustrait de la chose ce qui ne l'intéresse pas »<sup>426</sup>. Mais, ce que Deleuze appelle l'intérêt ou le besoin n'est non plus que l'un des effets d'un système particulier.

Or, Deleuze parle d'un *double système, d'un double régime de référence des images*. Nous devons comprendre exactement l'expression « double » dans cette phrase. Deleuze ne parle pas de deux mondes absolument séparés. Tous les systèmes se forment sur une surface à facette, c'est-à-dire sur le plan d'immanence. Certains d'entre eux possèdent la soustraction ou de la sélection grâce à l'existence d'une image particulière. Mais, au fond, tous les systèmes coexistent sur le plan d'immanence. Deleuze l'explique en examinant la relation entre la chose en elle-même et la perception de la chose.

La chose, c'est l'image telle qu'elle est en soi, telle qu'elle se rapporte à toutes les autres images dont elle subit intégralement l'action et sur lesquelles elle réagit immédiatement. Mais, la perception de la chose, c'est la même image rapportée à une autre image spéciale qui la cadre, et qui n'en retient qu'une action partielle et n'y réagit que médiatement<sup>427</sup>.

Deleuze distingue clairement la chose en elle-même de la perception de la chose. Celle-ci est ce que nous connaissons dans notre système qui se forme autour d'une image spéciale. Au contraire, la chose en elle-même est une image qui appartient à un autre système, et qui se rapporte à toutes les autres images.

---

<sup>425</sup> C1, p. 93.

<sup>426</sup> Ibid.

<sup>427</sup> Ibid.

Nous ne pouvons pas percevoir la chose en elle-même, c'est parce que nous appartenons à un autre système. Mais, cela ne veut pas dire que la chose en elle-même est différente que ce que nous apercevons. Comme Deleuze dit que « la perception de la chose, c'est la même image rapportée à une autre image spéciale », les deux images sont exactement identiques, parce qu'elles sont toutes deux tissées sur le même plan. Il s'agit de deux aspects de la même image appartenant à deux systèmes différents. En tout cas, une seule réalité est la réfraction de la lumière, c'est-à-dire l'universelle variation d'images.

Cependant, le système qui possède la soustraction ou de la sélection joue le rôle décisif pour nos vies ou notre monde. C'est parce que ce que nous appelons ordinairement le monde indique une collection de ce type de systèmes. Que se passe-t-il lorsque ce type de systèmes se forment dans l'univers matériel de la lumière ? Deleuze parle de l'existence du centre dans ce contexte. Comme nous avons vu plus haut, l'image vivante se définit par l'« intervalle » en tant que « centre d'indétermination ou écran noir » dans l'univers acentré. Lorsqu'un certain système qui définit une image vivante se produit, l'espace-temps en fonction de la perception et de l'action est créé, lequel s'étend concentriquement à partir d'une image vivante. Lorsque l'univers est associé à une image spéciale, l'univers entier « s'organise » tout en s'incurvant autour de cette image<sup>428</sup>. Une image spéciale devient le centre du monde grâce à l'« intervalle », et le monde apparaît comme périphérie extérieure ou un horizon pour cette image.

Pourquoi Deleuze dit-il que ce centre est indéterminé ? C'est parce qu'il n'y a aucun centre dans l'univers matériel de la lumière, c'est-à-dire l'universelle variation d'images. L'existence d'un centre se définit seulement dans un certain système, mais au fond l'univers entier n'a pas de centre. Il nous semble que cette explication correspond aussi à notre conscience quotidienne. Nous avons nos perceptions, nos actions. Nous sommes au centre du monde dans nos consciences. Mais, ce centre n'appartient pas toujours à une certaine personne. Il n'y a pas de perspective privilégiée. Chaque personne a sa propre perspective du monde. C'est parce que la perspective ou la subjectivité se définit par l'« intervalle » autour duquel un certain système se forme. Les différents centres se forment au sein de chaque système, et ces systèmes coexistent dans un univers matériel acentré. Le monde se compose de ces systèmes qui communiquent entre eux sur le même plan d'immanence.

Ce que Deleuze appelle le système relativement clos indique ce type de système qui se munit d'un centre d'indétermination. Ce type de système est clos, parce que toutes les images n'existent que par rapport au centre, lequel définit

---

<sup>428</sup> C1, p. 94.

une image vivante autour de laquelle les autres sont soustraites et sélectionnées. Mais, en même temps, il n'est pas absolument clos, parce qu'il est ouvert au changement tant qu'il appartient au « tout » ouvert à l'universelle variation. C'est dire que « le plan d'immanence est le mouvement (la face du mouvement) qui s'établit entre les parties de chaque système et d'un système à l'autre, les traverse tous, les brasse, et les soumet à la condition qui les empêche d'être absolument clos ». Cependant, l'ouverture de ce type de système est encore « relative ». Nous verrons le sens de ce mot « relatif » plus tard du point de vue de la forme du temps.

Jusqu'ici, nous avons vu la nature de système relativement clos dans lequel l'espace-temps en fonction de l'action et de la perception se forme autour d'une image vivante. Si le monde cinématographique ressemble à notre monde, c'est parce que le cinéma suit le processus de la génération d'un tel système d'images. Deleuze appelle un monde cinématographique, qui se compose de ce type de systèmes, le régime de l'image-mouvement. Et, le système perceptuel-comportemental lui-même est appelé le « schème sensori-moteur ». Deleuze considère donc le cinéma classique comme un monde cinématographique qui se base sur le schème sensori-moteur.

Maintenant, nous voudrions examiner l'attitude ambivalente de Deleuze sur le cinéma classique. D'une part, dans les deux tomes de *Cinéma*, Deleuze apprécie le cinéma classique, car il nous enseigne que l'image-mouvement ne se limite pas fondamentalement à la condition de la perception naturelle, c'est-à-dire à la condition de l'œil humain. La condition de la perception naturelle indique l'existence d'un centre indéterminé grâce à laquelle « toutes les images varient pour une seule, en fonction d'une image privilégiée »<sup>429</sup>. Dans le monde réel, nous n'avons que cette perception subjective, car c'est la condition même de notre existence. Le cinéma surmonte cependant cette condition, parce que « le cinéma n'a nullement pour modèle la perception naturelle subjectivité »<sup>430</sup>. En un mot, le cinéma nous montre un monde dans lequel nous n'existons pas<sup>431</sup>. Même si le cinéma profite du schème sensori-moteur, ce que le cinéma exprime est l'image-mouvement même qui appartient au « tout » ouvert au changement. Le cinéma classique exprime une chaîne infinie de systèmes relativement clos qui se rapportent l'un aux autres dans le « tout ».

Dans un film classique, même si un héros a son point de vue privilégié, un monde cinématographique s'exprime toujours de différents points de vue qui

---

<sup>429</sup> C1, p. 117.

<sup>430</sup> C1, p. 94.

<sup>431</sup> Nous examinerons ce point plus en détail dans le chapitre 6 de notre recherche.



s'entrecroisent. Certes, la réalisation ultime de l'image-mouvement serait, par exemple, les films de Vertov, dans lesquels il n'y a aucune perspective privilégiée. Chez Vertov, il n'y a qu'une pure vision de la chose en elle-même qui coïncide avec l'universelle variation du « tout ». Mais aussi, même dans un film qui se base sur le schème sensori-moteur, nous regardons un monde dans lequel plusieurs systèmes communiquent entre eux sur le plan d'immanence de la lumière. Bref, le cinéma nous apprend que le monde tel que nous le connaissons n'est pas le seul monde réel, et que le monde n'est rien d'autre qu'une collection de systèmes tissés sur le plan d'immanence. Une seule réalité est le « tout » des relations, c'est-à-dire l'universelle variation. Un monde qui se compose des systèmes clos est toujours ouvert au changement, parce que le « tout » auquel ces systèmes appartiennent est ouvert au changement infini.

D'autre part, Deleuze parle cependant négativement du cinéma classique. C'est parce que, tant que le cinéma s'intéresse à l'aspect du mouvement du « tout », il transforme sur la nature de l'ouverture infini du « tout » en une autre chose. Nous examinerons cette transformation du point de vue de la notion de « croyance » dans la section 4-2. Cependant, nous allons ici examiner ce que Deleuze considère comme le problème du cinéma classique. Deleuze critique le cinéma classique parce que ce type de cinéma comprend le temps en termes de mouvement. C'est dire que le régime de l'image-mouvement exprime l'« image indirecte du temps ». Mais, quel est le problème dans cette manière de comprendre le temps ? Nous pensons que le problème que Deleuze essaye de montrer concerne la relation de la partie avec le « tout », c'est-à-dire la relation du monde avec le « tout ». Le monde est ouvert au changement, parce que le « tout » duquel le monde fait partie est ouvert au changement infini. Mais, cette manière de dire est problématique. Nous allons essayer d'appréhender ce problème précisément en examinant la forme du temps dans le cinéma classique.

Au cœur du problème se trouve l'« existence de centres »<sup>432</sup>. Le système relativement clos se forme autour d'un centre qui se définit par l'« intervalle ». Ici, dans ce système, toutes les images varient en fonction d'une seule entre elles, c'est-à-dire d'image spéciale, et l'univers entier « s'organise » tout en s'incurvant autour de cette image. « Le monde a pris une courbure, il est devenu périphérie, il forme un horizon »<sup>433</sup>. L'existence d'un centre implique donc simultanément l'existence d'une périphérie qui en fait un centre. Ces deux existences sont strictement les deux faces d'une même pièce, et lorsque l'une existe, elle est toujours accompagnée de l'autre. C'est parce que s'il n'y a pas de périphérie, alors

<sup>432</sup> C2, p. 53.

<sup>433</sup> C1, p. 94.

il n'y a rien pour définir le centre. En effet, le système de la matière, c'est-à-dire celui de la chose en elle-même se forme aussi grâce à l'« intervalle », mais il n'y a pas de centre. C'est parce que ce type de système correspond directement à l'universelle variation. C'est dire que toutes les images se rapportent l'une aux autres sur le plan d'immanence. Au contraire, dans le système clos qui possède un centre indéterminé, toutes les choses, toutes les actions et toutes les perceptions se mesurent dans la distance entre le centre et la périphérie. C'est dire que l'espace-temps en fonction de la perception et de l'action est créé, lequel s'étend concentriquement à partir d'une image vivante jusqu'à la périphérie.

Alors, quel est le problème dans cet espace-temps ? L'important, c'est que le centre est inséparable de la périphérie. Le « tout » change son sens à cause de l'existence du centre et de la périphérie. Du point de vue de l'intérieur du système clos, le « tout » apparaît comme une périphérie infiniment éloignée du centre. Certes, un tel système n'est qu'un des nombreux systèmes qui font partie du « tout ». Mais, cette manière même de dire signifierait ici qu'il existe un espace-temps infini ou une entité appelée le « tout », dans lequel divers systèmes sont englobés. « On continue d'aller du monde au centre »<sup>434</sup>, et toutes les choses, nos existences, nos actions et nos perceptions se repèrent et se mesurent par rapport à la périphérie. Ici, le « tout » à titre de la périphérie concorde avec ce que les philosophes ont traditionnellement appelé l'Idée, au sens soit platonicien soit kantien<sup>435</sup>. En effet, après Eisenstein, Deleuze dit que le « montage, c'est le tout du film, l'Idée »<sup>436</sup>. Le temps comme « tout » est « qui recueille l'ensemble du mouvement dans l'univers »<sup>437</sup>. Toutes sortes d'images-mouvement se fabriquent par la réfraction même de la lumière dans le « tout » des relations. Ici, le « tout » joue donc le rôle de l'Idée régulatrice au sens kantien.

Le problème de la compréhension du temps en termes de mouvement est qu'il fait comprendre le « tout » en termes de ses parties, c'est-à-dire des systèmes clos. Comme l'indique la citation que nous avons montrée plus haut, « le

---

<sup>434</sup> Ibid.

<sup>435</sup> Pour Platon, comme le montre l'allégorie célèbre de la caverne dans le livre VII de *La République*, dans notre monde sensible où toutes les formes sont imparfaites, la régularité des choses ne peut provenir que de l'existence d'un moule commun, c'est-à-dire de l'Idée. Pour Kant, l'Idée (= des concepts de la raison pure) est l'objet d'une faculté cognitive qui s'occupe uniquement de la forme des concepts et des jugements, et qui unifie la connaissance de l'entendement. Elle remet en question rétroactivement les prémisses de la cognition et tente de fonder ou de raisonner toute cognition sur des principes. « Le principe spécifique de la raison en général (dans son usage logique) est de trouver, pour la connaissance conditionnée de l'entendement, l'inconditionné par lequel l'unité en est achevée » (B364).

<sup>436</sup> C1, p. 46.

<sup>437</sup> C1, p. 49.

mouvement (la face du mouvement [du plan d'immanence]) [qui] s'établit entre les parties de chaque système et d'un système à l'autre ». Ainsi, du point de vue du mouvement, le « tout » apparaît comme ce qui englobe ses parties. À ce moment-là, le monde s'ouvre du centre vers le « tout ». Et, nos perceptions et nos actions vont du centre vers le « tout ». De plus, au fond, la pensée va du centre au « tout ». Car, la pensée signifie la faculté de relier des images dans le « tout ». « Le tout précisément ne peut être que pensé »<sup>438</sup>, mais la pensée dirige vers le « tout » à partir du centre. Ici, l'expression « je pense » devient possible en ce qui concerne la pensée qui ne se limite pas essentiellement à quelqu'un en particulier. C'est la genèse du « je pense cinématographique : le tout comme sujet »<sup>439</sup>.

C'est de ce point de vue que l'examen de la forme du temps prend tout son sens. Deleuze appelle la forme du temps dans le cinéma classique le « présent variable ». Cette notion signifie qu'une action existe toujours dans le présent à chaque moment. Dans cette forme du temps, le passé signifie l'ancien présent dans lequel l'action déjà faite existe, et le futur signifie le présent à venir dans lequel l'action possible ou à faire existe. De plus, le présent signifie évidemment l'actuel présent dans lequel l'action qui est entreprise en ce moment existe. Le présent variable signifie donc la forme du temps qui est comprise du point de vue de l'action, c'est-à-dire de l'image-action, laquelle est une branche de l'imagemouvement. Afin de préciser cette forme du temps, il nous semble que les notions d'« acte » et d'« écart » sont importantes. Par surcroît, ces notions ne sont valables que par rapport à la notion de « finalité »<sup>440</sup>, laquelle est une figure d'Idée du point de vue de l'action.

À propos de l'« écart », Deleuze dit que « le cerveau n'est rien d'autre, intervalle, écart entre une action et une réaction »<sup>441</sup>. Notre cerveau n'est pas un dispositif pour fabriquer des représentations du monde, mais plutôt c'est une image du centre indéterminé autour duquel nos existences, nos perceptions, nos actions et nos pensées existent. C'est une conséquence que Deleuze tire du premier chapitre de *Matière et mémoire* de Bergson. Or, l'« écart » existe donc « entre » une action et une réaction. Comme nous l'avons vu plus haut, lorsque l'univers entier se rapporte à une image particulière, laquelle se définit par l'« intervalle », l'occasion de sélection ou de soustraction surgit. La notion d'« écart »

---

<sup>438</sup> C2, p. 205.

<sup>439</sup> C2, p. 206. Nous examinerons ce point plus en détail dans le chapitre 6 de notre recherche.

<sup>440</sup> C1, p. 205.

<sup>441</sup> C1, p. 92.

nous explique cette occasion. Deleuze dit que ce qu'on appelle action, à proprement parler, c'est la réaction retardée du centre d'indétermination. En fonction de nos besoins, nous, en tant qu'image vivante, plaçons des images utiles près de nous et nous y avons une réaction tout de suite. Au contraire, nous éloignons les images dont nous n'avons pas besoin pour l'instant, et notre réaction à celles-ci est plus retardée. Certes, comme nous l'avons vu toutes ces procédures sont l'effet de l'ensemble du système. Mais, l'important, c'est ici qu'il y a des étapes plus proches ou plus éloignées, c'est-à-dire la progression ou le degré d'« écart » entre les actions-réactions. Et, ces étapes progressives (le degré d'« écart ») correspondent à un espace-temps en fonction de l'action et de la perception<sup>442</sup>. C'est dire que l'« écart » entre l'action-réaction la plus proche et l'action-réaction possible plus éloignée crée une distance spatio-temporelle dans un monde.

Grâce à la notion d'« écart », nous pouvons comprendre la notion d'« acte ». Deleuze utilise le mot « acte » pour désigner l'action qui est « le dessin d'un terme ou d'un résultat supposé »<sup>443</sup>. L'« acte » implique toujours plusieurs distances spatio-temporelles du système. C'est dire qu'une action implique toujours plusieurs degrés d'« écart ». Une action n'est pas ad hoc, mais elle existe dans une chaîne des actions et des réactions qui s'emboîtent réciproquement dans l'ensemble du système. La notion d'« acte » indique le fait qu'une action existe toujours par rapport à une autre action possible dans le présent à venir<sup>444</sup>.

Ainsi, le présent variable se définit par l'« intervalle » ou l'« écart », selon lequel l'espace-temps en fonction de l'action et de la perception se forme. En fonction du degré d'« écart », le présent variable se construit dans lequel plusieurs « actes » existent. Or, cette forme du temps a besoin de la périphérie ou de l'horizon. C'est parce que l'existence d'un centre a besoin de l'existence d'une périphérie qui en fait un centre. C'est dire que, lorsque le temps qui s'étend au

---

<sup>442</sup> « C'est donc le même phénomène d'écart qui s'exprime en termes de temps dans mon action et en termes d'espace dans ma perception : plus la réaction cesse d'être immédiate et devient véritablement action possible, plus la perception devient distante et anticipante, et dégage l'action virtuelle des choses » (C1, p. 95).

<sup>443</sup> Ibid.

<sup>444</sup> Par exemple, le dépôt de la thèse est une finalité pour moi. Et, rédiger la thèse est une action principale afin d'atteindre cette finalité. Mais, il y a aussi plusieurs étapes pour cette action principale, comme analyser les deux tomes de *Cinéma*, réfléchir à la composition globale de la thèse ou écrire plusieurs parties de la thèse, etc. Dans cet exemple, pour moi (une image vivante), il y a des étapes plus proches ou plus éloignées à chaque moment. L'« écart » entre l'action (taper) et la réaction (la réponse de clavier) est très petit. Mais, cette action existe dans l'ensemble des actions pour atteindre la finalité (le dépôt de la thèse). Elle existe donc avec toutes les autres actions par rapport à la finalité.

passé et au futur se forme, l'extension même du temps est demandée. La notion de « tout » joue ici le rôle de cette extension même du temps, c'est-à-dire l'immensité du passé et du futur » de l'univers<sup>445</sup>. Ici, ce passé et ce futur ne se limitent pas à un certain système clos, mais plutôt ils sont l'extension temporelle même qui ouvre un système clos au « tout ». Toutefois, cette manière de comprendre le temps change la nature du « tout ». C'est parce que le temps qui s'étend vers l'extérieur d'un système clos est compris comme un écart infini du centre de ce système clos. C'est ce que l'adjectif « relatif » signifie. Tous les systèmes se forment sur le plan d'immanence, lequel signifie l'universelle variation du « tout ». Le monde qui se compose des systèmes clos est ouvert au changement, parce que le « tout » est ouvert au changement infini. Mais, cette ouverture de changement est relative, parce que le changement se mesure dans la distance entre le centre et la périphérie. Autrement dit, notre futur est ouvert à toutes possibilités, mais seulement dans la mesure où le futur peut être dessiné par des actes qui existent dans le présent variable. Car, l'ouverture infinie du « tout » se mesure par rapport au centre. Le « tout » signifie donc ici le passé immémorial, et le futur potentiel.

Ici, l'immensité du futur concorde avec une « finalité » par rapport à un acte, parce qu'elle est le futur possible ou à atteindre dont l'acte est le dessin. Dans le « tout » d'un monde, l'« intervalle » définit le présent dans lequel un acte existe par rapport à une finalité. Cette finalité n'est pas certainement de simple action possible. C'est plutôt ce par rapport à quoi un acte se repère sa position. Le monde s'ouvre à partir du centre vers la finalité. La finalité est donc une figure de l'Idée régulatrice au sens kantien. En effet, le cinéma classique nous offre tant d'Idées comme l'amour, l'amitié, la confiance, le courage, la paix et la justice, etc. Entre autres, Deleuze montre l'idéal de la révolution communiste chez les réalisateurs soviétiques et le rêve américain d'« une communauté unanimiste » chez Griffith<sup>446</sup>. L'acte d'un personnage existe dans le présent variable qui se définit par l'« intervalle » par rapport à une finalité. C'est pourquoi l'acte d'un héros devient significatif pour le « tout » d'un monde (son acte a changé le futur, son acte a sauvé le monde, etc.). Le monde est toujours ouvert au changement, parce que le « tout » duquel le monde fait partie est ouvert au changement, mais seulement dans la mesure où cette ouverture est comprise comme périphérie par rapport au centre.

---

<sup>445</sup> « Le temps comme intervalle est le présent variable accéléré, et le temps comme tout est la spirale ouverte aux deux bouts, l'immensité du passé et du futur » (C1, p. 50).

<sup>446</sup> C1, p. 200.

Nous devons être sensibles au contexte dans lequel Deleuze parle du « tout ». Deleuze fait référence de manière critique au « tout » partout dans *Cinéma*, mais c'est seulement dans le contexte du cinéma classique. C'est parce que le « tout » concorde avec l'Idée dans le cinéma classique. Par exemple, dans le troisième chapitre de *Cinéma 1* intitulé « Montage », Deleuze classe les quatre types du montage dans le cinéma classique, comme la « tendance organique de l'école américaine, la dialectique de l'école soviétique, la quantitative de l'école française d'avant-guerre, l'intensive de l'école expressionniste allemande »<sup>447</sup>. Ici, Deleuze examine les quatre façons dont la pensée se dirige vers le « tout » en tant qu'Idée. Dans ce contexte, la notion d'« affection » joue un rôle décisif. Car, Deleuze recourt au « sublime » que Kant a proposé dans sa troisième critique. Et, Deleuze critique la conception « sublime » du cinéma classique dans le chapitre 7 de *Cinéma 2*.

Quelque chose se jouait, dans une conception *sublime* du cinéma. En effet, ce qui constitue le sublime, c'est que l'imagination subit un choc qui la pousse à sa limite, et force la pensée à penser le tout comme totalité intellectuelle qui dépasse l'imagination<sup>448</sup>.

Nous considérons ordinairement le monde comme l'ensemble des systèmes clos. Nous, en tant qu'image vivante, n'avons que nos perceptions, nos actions et nos pensées. C'est parce que notre condition préalable nous empêche de sortir de l'intérieur de notre monde. Le cinéma peut nous libérer de notre condition préalable. Le cinéma nous enseigne que le monde fait essentiellement partie du « tout », et que le monde est ouvert au changement grâce à l'universelle variation du « tout ». Lorsque Deleuze parle de la notion kantienne de « sublime », il essaye d'indiquer cette possibilité du cinéma. Comme nous verrons plus tard dans la section 4-2-2, le cinéma nous offre l'occasion de penser au « tout » à travers l'image-affection. Dans le cinéma classique, la pensée surmonte l'ensemble des systèmes clos et s'adresse au « tout » comme totalité intellectuelle. Dans ce contexte, le « tout » concorde avec une Idée. C'est l'extension même du temps, c'est-à-dire l'« immensité du passé et du futur » de l'univers. Ou encore, nous pouvons considérer le « tout » comme une finalité du point de vue des actes.

---

<sup>447</sup> C1, p. 47.

<sup>448</sup> C2, p. 205.

Cependant, cette manière de penser n'est pas suffisante pour Deleuze. C'est parce que le cinéma classique ne s'intéresse qu'à l'aspect du mouvement du « tout ». L'équation « L'image = le mouvement » signifie que l'existence de la chose correspond à la réfraction du mouvement ou du dynamisme de la lumière. Toutes sortes d'images se tissent sur le plan d'immanence de la lumière. Le « tout » traverse les systèmes, les relie et les englobe. Mais, c'est sur cette face du mouvement du « tout » que nos systèmes relativement clos se fabriquent. C'est parce que le mouvement est essentiellement l'action-réaction entre des choses ou parties, même s'il tire sa propre puissance de la nature temporelle du « tout »<sup>449</sup>. C'est dire que la nature du mouvement permet à la pensée de concevoir un système relativement clos qui se base sur le schéma sensori-moteur. L'espace-temps en fonction de l'action et de la perception provient de la face du mouvement du plan d'immanence. La façon même de penser qui mesure le « tout » par une distance du centre découle de la nature du mouvement comme l'action-réaction qui se produit « entre » des choses ou des parties. Autrement dit, Nous projetons la relation entre des parties sur la relation entre la partie et le « tout ». Ici, le « tout » est compris par la pensée comme la « représentation indirecte du temps qui découle du mouvement »<sup>450</sup>. Dans ce contexte, Deleuze parle négativement du « tout ».

Il s'agit de la nature même du mouvement. Tant que nous comprenons la nature du « tout », c'est-à-dire la nature du temps, en termes de mouvement, il existe la possibilité que le tout soit restreint dans l'Idée et qu'il coïncide avec l'Idée. C'est parce que « l'écart, l'intervalle entre deux mouvements dessine une place vide qui préfigure le sujet humain en tant qu'il s'approprie la perception »<sup>451</sup>. C'est dire que notre système relativement clos qui possède le centre provient de la face du mouvement du « tout ». De tous les réalisateurs du cinéma classique mentionnés dans *Cinéma*, Vertov est une exception qui échappe à la critique de Deleuze. C'est parce que, chez Vertov, il n'y a qu'une pure vision de la chose en elle-même qui coïncide avec l'universelle variation du « tout ». Il n'y a pas nos perceptions, nos actions et nos pensées dans les films de Vertov. Il nous a donné une vision du « monde d'avant l'homme » en ce sens<sup>452</sup>. Pour Deleuze, il n'est pas néanmoins suffisant d'obtenir cette sorte de vision. C'est parce que notre monde

---

<sup>449</sup> En effet, Deleuze dit que « le mouvement a donc deux faces, en quelque sorte. D'une part il est ce qui se passe entre objets ou parties, d'autre part ce qui exprime la durée ou le tout » (C1, p. 22).

<sup>450</sup> C2, p. 205.

<sup>451</sup> C1, p. 118.

<sup>452</sup> C1, p. 117.

qui se compose des systèmes relativement clos se fabrique en se superposant à l'univers de Vertov, c'est-à-dire à l'image-mouvement de la matière. C'est pourquoi Deleuze a besoin d'une autre façon de penser, d'une autre forme du temps. Autrement dit, il recherche une autre pensée cinématographique concernant le « tout ». C'est le problème du cinéma moderne, celui de l'image-temps direct.

#### 4.1.2. Une autre forme du temps dans l'image-temps

L'« image-temps » que Deleuze considère comme la caractéristique du cinéma moderne exprime une autre forme du temps que le présent variable. Cette forme du temps est plus profonde que le présent variable. Mais en même temps, ce type de temps est beaucoup plus difficile à comprendre. C'est parce que le présent variable dont traite le cinéma classique est construit sur le système d'images qui est commun à notre monde réel. Autrement dit, nous sommes habitués à comprendre le temps en fonction de l'image-action, laquelle est une branche de l'image-mouvement. Cependant, certains films présentent clairement un temps différent du présent variable. Deleuze explique cette forme du temps en utilisant la notion de « série ». Dans cette section, nous tenterons d'expliquer ce type de temps aussi clairement que possible.

Ce qui nous intéresse est la relation de la partie avec le « tout », c'est-à-dire la relation du monde avec le « tout ». C'est parce que c'est le problème fondamental de la pensée. Comme nous l'avons confirmé dans le chapitre 3 de notre recherche, un monde fait partie du « tout » des relations d'images. Et, la pensée cinématographique = le montage signifie ce qui relie des images dans le « tout » des relations, lequel est l'objet de la pensée. La façon de penser au « tout » concerne donc la nature même du monde qui fait partie du « tout ».

La seule généralité du montage, c'est qu'il met l'image cinématographique en rapport avec le tout, c'est-à-dire avec le temps conçu comme l'Ouvert<sup>453</sup>.

Le monde est toujours ouvert au changement, parce que le « tout » duquel le monde fait partie est l'« Ouvert ». Le rôle ultime de la pensée ou de la philosophie est de penser au « tout » comme l'Ouvert. Deleuze apprécie le

---

<sup>453</sup> C1, p. 82.



cinéma, parce qu'il nous offre cette occasion de la pensée. Mais, la façon de penser au « tout » est importante pour Deleuze. Comme nous l'avons vu dans la section précédente, si nous pensons au « tout » dans le même mode de pensée que dans le cinéma classique, l'ouverture du « tout » n'est que relative. Dans le régime de l'image-mouvement, le « tout » signifie l'« immensité du futur et du passé » du point de vue de la forme du temps. C'est l'extension même du temps dans laquelle le présent variable existe. Même dans ce cas, le « tout » est ouvert au changement. Mais, dans le régime de l'image-mouvement, cette nature de l'« ouvert » est en réalité restreinte dans une Idée. Autrement dit, le « tout » concorde avec une Idée, laquelle est fabriquée par la pensée même. Le futur est ouvert à toutes possibilités. Mais, ces possibilités se mesurent dans la distance entre le centre et la périphérie. L'ouverture du « tout » est donc relative. Toutes les choses se mesurent dans la distance entre le centre et la périphérie. Deleuze utilise une expression forte de « cliché » pour les désigner. « Un cliché, c'est une image sensori-motrice de la chose »<sup>454</sup>. Au fond, tout ce que nous percevons est un cliché, parce que nous soustrayons et sélectionnons nos parts dans l'univers. C'est dire que, même s'il y a quelque chose de nouveau dans le régime de l'image-mouvement, cette nouveauté n'est que relative, parce qu'elle se mesure par rapport à une Idée ou une finalité.

Comme nous l'avons vu à la fin de la section précédente, Deleuze parle négativement du « tout » dans le contexte du cinéma classique. C'est parce que le « tout » concorde avec une Idée, ou encore que ce « tout » en tant qu'Idée est fabriqué par la pensée même. Mais au fond, le « tout » est une seule réalité dans l'univers. C'est la nature temporelle de l'univers matériel de la lumière. Deleuze dit que « le tout, c'est le dehors »<sup>455</sup>. Ici, il n'y a rien de négatif, parce que c'est la vérité du « tout ». Que signifie le « dehors » ? C'est l'avènement de l'« intervalle » lui-même. Lorsque l'« intervalle » intervient dans l'étoffe d'images lumineuses, des images perceptives surgissent autour de l'« intervalle », et la pensée cinématographique relie ces images à travers l'« intervalle ». S'il n'y a pas d'« intervalle », aucune image perceptive n'existe, et la pensée qui régit la relation d'images n'existe pas non plus. C'est grâce à l'avènement de l'« intervalle » que la pensée cinématographique naît. C'est en ce sens que l'avènement de l'« intervalle » est le point de départ ou le « dehors »<sup>456</sup> de la pensée<sup>457</sup>. L'« intervalle » arrive

---

<sup>454</sup> Ibid.

<sup>455</sup> C2, p. 233.

<sup>456</sup> C2, p. 234.

toujours en-dehors de la pensée. C'est en ce sens que le mot « dehors » indique le « temps comme tout, comme « ouverture infinie » »<sup>458</sup>.

Cependant, l'important est de poser la question de savoir comment la pensée fait face au « tout ». Autrement dit, la question est de savoir comment la pensée comprend son « dehors ». Ici, Deleuze a besoin de la notion de « croyance » afin de préciser la relation de la pensée avec son « dehors ». Nous examinerons cette notion dans la section 4-2. Mais, nous allons rester maintenant à examiner la forme du temps dans le régime de l'image-temps. Si nous considérons le « dehors » comme le futur infiniment lointain ou potentiel, nous nous trouvons encore dans le présent variable. C'est parce que nous projetons encore la relation entre des parties sur la relation de la partie avec le « tout ». L'important, c'est de renoncer à mesurer des choses dans la distance entre le centre et la périphérie. Du point de vue de la forme du temps, c'est de détruire le présent variable lui-même. C'est parce que le présent variable signifie la forme du temps qui se base sur le schème sensori-moteur. Tant que nous avons l'espace-temps en fonction de l'action, nous ne comprenons le « dehors » que comme le futur infiniment lointain ou potentiel.

Alors, comment peut-on faire cela ? Deleuze insiste sur la perte de centres du mouvement et le renversement de la relation entre le mouvement et le temps<sup>459</sup>. C'est une conséquence inévitable, puisque la nature du mouvement nous oblige à vivre dans le présent variable. C'est pourquoi, si la pensée peut s'arrêter de projeter la relation entre des parties sur la relation de la partie avec le « tout », cela cause l'effondrement du présent variable. Ici, elle commence à penser à partir de son « dehors », et considère des choses ou des parties comme ce qui témoigne ce « dehors », c'est-à-dire l'ouverture infinie du « tout ». À ce moment, le présent variable disparaît, et le monde coïncide avec le temps sans mode temporel, c'est-à-dire avec l'ouverture infinie du « tout » même. Ici, la relation de la partie avec le « tout » change. C'est parce que la pensée s'arrête de penser au « tout » par rapport au centre qui se définit dans un certain système

---

<sup>457</sup> Par exemple, dans la salle de cinéma, avant le commencement d'un film, le spectateur attend en regardant l'écran blanc. Ensuite, la lumière de la salle est éteinte, et une image surgit à travers un « intervalle ». C'est le point de départ fondamental d'un monde cinématographique. Et, pendant la séance, beaucoup d'« intervalles » créent successivement différentes images. S'il n'y a pas d'« intervalle », les images n'existent pas, et la pensée qui les relie n'existe pas non plus. C'est grâce à l'avènement de l'« intervalle » que la pensée cinématographique naît.

<sup>458</sup> C2, p. 54.

<sup>459</sup> « L'aberration de mouvement propre à l'image cinématographique libère le temps de tout enchaînement, elle opère une présentation directe du temps en renversant le rapport de subordination qu'il entretient avec le mouvement normal » (C2, p. 54).

clos. Au contraire, elle commence à penser aux mondes ou aux parties, autour du « tout » même. C'est ce que Deleuze essaye de montrer en utilisant la notion de « série ». Dans l'univers qui se compose des séries, il n'y a plus de mode temporel au sens quotidien. Le mouvement d'images perd sa « normalité »<sup>460</sup> en perdant ce qui repère un centre du mouvement. Il n'y a plus de ligne temporelle qui se définit en fonction des actes. En se subordonnant au temps comme ouverture infinie. Le mouvement se libère de sa normalité et se confie à une ligne créatrice du « tout » ouvert au changement.

Mais, en fait, Deleuze continue à utiliser les mots « passé », « présent » et « futur » dans le contexte du cinéma moderne. Cependant, l'important, c'est de savoir que signifient ces mots exactement dans ce contexte.

Non seulement l'image est inséparable d'un avant et d'après qui lui sont propres, qui ne se confondent pas avec les images précédentes et suivantes, mais d'autre part elle bascule elle-même dans un passé et un futur dont le présent n'est plus qu'une limite extrême, jamais donnée<sup>461</sup>.

Dans cette citation, Deleuze explique la forme du temps dans l'image-temps sous deux aspects. Nous comprenons ces deux aspects comme définissant le présent dans le régime de l'image-temps. Nous voudrions d'abord examiner la deuxième partie de la citation. Deleuze utilise ici les mots « passé », « présent » et « futur ». Ces mots ne signifient pas cependant le présent variable, parce qu'il s'agit d'une autre forme du temps que le présent variable. Deleuze explique ces mots comme suit.

La simple succession affecte les présents qui passent, mais chaque présent coexiste avec un passé et un futur sans lesquels il ne passerait pas lui-même<sup>462</sup>.

Dans ce contexte, le passé n'est pas un « ancien présent »<sup>463</sup>, et le futur n'est pas non plus un « présent à venir »<sup>464</sup>. Alors, que signifient ce passé et ce

---

<sup>460</sup> C1, p. 53.

<sup>461</sup> C2, p. 55.

<sup>462</sup> Ibid.

futur ? Quant au futur, cela signifie l'ouverture même du « tout », c'est-à-dire l'avènement de l'« intervalle » lui-même. Le futur en ce sens est donc ce que Deleuze appelait l'« à-venir » dans *Différence et Répétition*<sup>465</sup>. Chaque fois que l'« intervalle » intervient sur le plan d'immanence, le « tout » des relations change à l'infini. Toutefois, ce futur n'est pas le présent à venir qui se définit par rapport à l'actuel présent. Au contraire, le présent se définit par l'ouverture elle-même. Le « tout » est une ouverture infinie, et le mot « présent » n'indique que la pointe du « tout ». Ce présent se repère seulement dans la relation avec le futur en tant qu'ouverture infinie du « tout ».

D'un autre côté, quant au passé, c'est le « tout » des relations lui-même. Le « tout » est ouvert au changement d'une part, il existe toujours là d'autre part. Toutes les images existent dans le « tout » des relations. En ce sens, le « tout » est comme conteneur d'images. Cette manière de dire n'est pas cependant précise. Le « tout » est d'abord le plan d'immanence de la lumière lui-même. c'est la lumière pure invisible. Mais aussi, c'est une surface à facette qui s'ouvre à l'universelle variation, laquelle fabrique des images visibles. Lorsque la réfraction de la lumière se provoque, des choses surgit sur le plan d'immanence. Ces deux sont parfaitement identiques. C'est dire que le « tout » existe toujours là, et en même temps il est toujours ouvert à l'universelle variation, dans laquelle toutes les choses se fabriquent.

Il serait permis de développer cet argument de Deleuze d'une manière quelque peu libre comme suit. D'une part, une seule réalité est le « tout » des relations. Nous ne pouvons pas donc désigner une certaine partie du « tout », parce que c'est l'universelle variation. D'autre part, lorsque quelque chose surgit grâce à la réfraction de la lumière sur le plan d'immanence, nous pouvons considérer cette chose visible comme une partie du « tout ». C'est dire que nous la considérons comme une partie du « tout », comme si elle faisait toujours partie du « tout » depuis le début. Bref, une seule existence est au font le « tout », et des choses se fabriquent à chaque fois grâce à l'universelle variation, mais une fois qu'elle surgit, l'existence de cette chose est comprise dans les trois modes

---

<sup>463</sup> C2, p. 54.

<sup>464</sup> C2, p. 55.

<sup>465</sup> À propos de la notion d'« avenir » dans *Différence et Répétition*, nous l'avons examinée par rapport au « futur » dans la section 2-1 de notre recherche.

temporels. C'est ce que Deleuze comprend sur la théorie de la relativité<sup>466</sup>. Pourquoi cette compréhension de la chose est-elle possible ? C'est parce qu'il y a toujours le « tout », en d'autres termes qu'une seule réalité est le « tout » ouvert à l'universelle variation. L'ensemble infini d'images existe toujours là, mais cela ne signifie pas l'ensemble des parties comme un puzzle. C'est plutôt comme un puzzle sans cadre. Lorsque l'universelle variation fabrique quelque chose, l'expression de « comme si elle faisait toujours partie du « tout » depuis le début » est établie. L'important, c'est que le mode temporel dans cette expression de « comme si » ne préexiste pas au surgissement d'une chose. Au contraire, tout se fabrique dans le « tout ». En ce sens, le « tout » des relations existe toujours là. C'est l'univers matériel de la lumière lui-même. C'est pourquoi, même si Deleuze considère le « tout » comme le passé, cela ne signifie pas l'ancien présent dans le présent variable. Cela signifie plutôt le milieu où toutes les images existent. Deleuze élabore le passé en ce sens en se référant à la notion de « souvenir pur » dans la philosophie bergsonienne. Cependant, nous nous arrêtons ici à confirmer le fait que le passé dans la citation ci-dessus indique le « tout » lui-même.

Alors, Deleuze dit que « chaque présent coexiste avec un passé et un futur sans lesquels il ne passerait pas lui-même ». De plus, il dit aussi que « le présent n'est plus qu'une limite extrême » d'un passé et d'un futur. Nous comprenons ces phrases comme suit. D'une part, le présent se définit par rapport à l'avènement de l'« intervalle ». Lorsque le « tout » est ouvert au changement grâce à l'avènement de l'« intervalle », cette ouverture du « tout » définit le présent. C'est un point qui s'ouvre vers l'avènement même. D'autre part, le présent existe par rapport au « tout » lui-même. Le présent est la pointe du « tout » du passé. Comme le dit Deleuze, le présent se définit comme la limite entre ce passé et ce futur. Nous devons comprendre attentivement ce mot « limite »<sup>467</sup>. Cela veut dire que le présent ne précède pas ce passé et ce futur. Au contraire, le présent signifie le point de rencontre entre le passé et le futur. C'est dire que le présent ne se définit que par l'existence du « tout » (le passé) et l'ouverture infinie du « tout » (le futur). C'est pourquoi, même si Deleuze maintient les mots « passé », « présent » et « futur », ces mots ne signifient pas les modes temporels du présent variable.

---

<sup>466</sup> « L'essentiel apparaît plutôt si l'on considère un événement terrestre qui serait supposé se transmettre à des planètes différentes, et dont l'une le recevrait en même temps (à la vitesse de la lumière), mais l'autre, plus vite, et l'autre encore, moins vite, donc avant qu'il se soit fait, et après. L'une ne l'aurait pas encore reçu, l'autre l'aurait déjà reçu, l'autre le recevrait, sous trois présents simultanés impliqués dans le même univers. Ce serait un temps sidéral, un système de relativité » (C2, p. 134).

<sup>467</sup> Bien sûr, ce terme nous rappellerait le modèle de calcul différentiel que Deleuze utilise à sa manière. Dans la section 5-3-2, nous verrons l'utilisation de ce modèle mathématique dans *Cinéma*.

En ce sens, nous avons dit que la forme du temps dans le cinéma moderne n'a pas de mode temporel.

Nous comprenons que cette manière d'expliquer la forme du temps dans l'image-temps semble abstraite. Mais, si cette forme du temps nous semble difficile à comprendre, cette difficulté vient de la nature du problème même du temps. En effet, nous sommes habitués de comprendre le temps en fonction de l'action. Notre existence se définit comme centre indéterminé par rapport à une Idée. Nous sommes le cerveau qui se situe au centre de la perception, et nous sommes le corps qui se situe au centre du mouvement. Notre espace-temps s'étend au passé et au futur par rapport à une finalité. Nous vivons dans le présent variable qui converge vers une finalité à atteindre, quelque ce soit. En un mot, nous considérons habituellement notre monde réel comme l'un de régimes de l'image-mouvement.

Dans le monde réel, nous ne pouvons pas comprendre la vraie nature du temps, c'est-à-dire du « tout ». Nous ne comprenons que le présent comme actuel présent. Mais, au fond, le présent se définit comme une limite entre le passé en tant que « tout » des relations d'images lui-même et le futur en tant qu'ouverture infinie du « tout ». Le présent est fondamentalement la pointe d'une ligne créatrice du « tout » ouvert à l'avènement de l'« intervalle ». Même si nous répétons cette manière de dire, nous ne comprenons cependant ce présent que du point de vue de la perception naturelle, laquelle se base sur le schème sensori-moteur. Il y a ici l'avantage du cinéma. Le cinéma moderne nous donne une expérience perceptive de cette forme du temps. Il nous fait voir la nature temporelle du « tout » concrètement. « Il appartient au cinéma de saisir ce passé et ce futur qui coexistent avec l'image présente », dit Deleuze<sup>468</sup>. Alors, comment le cinéma présente-t-il le présent qui ne se réduit pas au présent variable ? Deleuze utilise la notion de « série » afin de préciser la façon de présenter le temps propre au cinéma moderne. Sur ce point, nous allons examiner maintenant la première partie de la citation ci-dessus. Deleuze dit que « l'image est inséparable d'un avant et d'après qui lui sont propres ». L'avant et l'après sont les composants de la série.

---

<sup>468</sup> C1, p. 55.

### 4.1.3. La forme de « série », la corporéité du temps, le cinéma « moderne »

Nous allons d'abord confirmer le sens de « série » dans *Cinéma*. Selon Deleuze, cette notion concerne essentiellement la notion de « corps ». Lorsque la pensée n'intéresse pas à la face du mouvement du « tout », elle fait face au corps. « Penser, c'est apprendre ce que peut un corps non-pensant, sa capacité, ses attitudes ou postures », dit Deleuze<sup>469</sup>. Mais, qu'est-ce que le corps dans ce contexte ? C'est ce qui donne à l'image l'avant et l'après. Dans le régime de l'image-temps, le corps apparaît comme le principe fondamental du temps en tant que frontière, limite ou coupe transversale. Selon Deleuze, l'essence du corps, c'est-à-dire la corporéité, est une « image-temps, la série du temps »<sup>470</sup>. Par exemple, considérons un « corps quotidien »<sup>471</sup>. Le comportement ou l'« attitude du corps » possède l'« avant » et l'« après » en même temps<sup>472</sup>. Ce que le corps exprime dans le régime de l'image-temps, c'est cette division qui sépare un comportement d'un autre du point de vue du temps. Cette coupure ou rupture fait apparaître une série temporelle dans lequel des comportements s'organisent<sup>473</sup>. C'est pourquoi le corps en ce sens indique le moment où l'« intervalle » intervient sur le plan d'immanence. Cela signifie le moment où le « tout » est ouvert au changement grâce à l'avènement de l'« intervalle ».

Dans cette recherche, nous appellerons la nature du corps en tant que coupure dans le régime de l'image-temps la « corporéité du temps ». Le corps dans ce contexte ne se limite pas donc au corps d'une image vivante (par exemple, le corps humain). Cela peut être aussi un objet physique ou un changement de

---

<sup>469</sup> C2, p. 246.

<sup>470</sup> C2, p. 247.

<sup>471</sup> C2, p. 246.

<sup>472</sup> « Le corps n'est jamais au présent, il contient l'avant et l'après, la fatigue, l'attente » (ibid.).

<sup>473</sup> Il serait permis de développer l'argument de Deleuze d'une manière quelque peu libre comme suit : par exemple, maintenant, je suis face à un ordinateur et j'écris ce texte. C'est une attitude ou un comportement du corps. L'instant d'après, je suis fatigué d'écrire et déplace mes yeux de l'écran de l'ordinateur vers le mur en face de moi. C'est un autre comportement du corps. À ce moment, l'« intervalle » des deux comportements crée les deux séries chronologiques de ces deux comportements. Je fais la transition entre le moment du premier comportement corporel et le moment du comportement suivant en passant par l'« intervalle ». S'il n'y avait pas cet « intervalle », même une chronologie du comportement n'existerait pas telle quelle. C'est parce que, comme le dit Deleuze, un comportement existe en tant que tel quand il possède à la fois l'avant et l'après, le commencement et la fin. Bien sûr, il y a encore beaucoup de questions sur ce point, mais au moins, on peut dire que le problème de la corporéité existe dans une telle situation.

son ou de couleur dans un film<sup>474</sup>. Lorsque la rupture se produit, il y a une relation temporelle entre l'avant et l'après. Selon Deleuze, la pensée = le montage qui fait face à la corporéité du temps est, par exemple, une caractéristique de la Nouvelle Vague en France, ou encore celle des films de Yasujiro Ozu. Ce pionnier du cinéma « moderne » a exprimé la corporéité du temps avec des « natures mortes ». Nous examinerons l'analyse de Deleuze sur les films d'Ozu plus tard.

Nous appelons la nature du corps dans l'image-temps évoquée par Deleuze la « corporéité du temps ». Mais, nous nous demandons s'il n'y a pas de corps dans le régime de l'image-mouvement. Ici, comparons donc le corps dans l'image-mouvement et celui dans l'image-temps. Même si la corporéité du temps ne se limite pas au corps humain, le corps humain est toujours un exemple utile. Si c'est vrai, le corps dans un film est d'abord le corps d'acteurs-trices (ou des personnages qu'ils ou elles jouent). En ce sens, le corps existe aussi dans le régime de l'image-mouvement. Cependant, selon Deleuze, le corps dans l'image-mouvement est le « corps ou le mobile » en tant que « véhicule »<sup>475</sup>. Le corps dans l'image-mouvement exprime aussi l'« intervalle », mais l'« intervalle » apparaît comme ce qui définit le centre du mouvement dans le présent variable par rapport à une Idée. Le corps apparaît donc comme un porteur du mouvement qui existe dans le présent variable lié à l'immensité du passé et du futur.

En revanche, le corps dans l'image-temps signifie l'avènement de l'« intervalle » lui-même sans relation avec une Idée. Le corps indique l'« intervalle » même, lequel marque le début et la fin d'un comportement et qui le sépare d'un autre. Ici, ce que révèle le corps dans l'image-temps, c'est la nature de l'« intervalle » lui-même. Deleuze parle donc d'une autre possibilité de la pensée. Si une image spéciale apparaît lorsque l'« intervalle » intervient sur le plan d'immanence, un système relativement clos se construit autour de cette image, et le processus que nous avons examiné dans la section 4-1-1 sera reproduit. Dans ce cas, l'« intervalle » définit le corps comme le centre du mouvement qui se dirige à une finalité. Mais, avant que ce processus se réalise, l'« intervalle » est ce qui fabrique l'avant et l'après dans l'univers. C'est dire que ces mots « avant » et « après » signifient l'universelle variation même. La série qui se compose de l'avant et de l'après exprime donc la nature temporelle du « tout ». C'est pourquoi l'avant ne signifie pas l'ancien présent, et l'après ne signifie pas le présent à venir. Ces mots indiquent au contraire le fait que le « tout » change infiniment lorsque l'« intervalle » intervient sur le plan d'immanence. Deleuze utilise le mot « *interstice* »

<sup>474</sup> Le « corps est sonore autant que visible » (C2, p. 252).

<sup>475</sup> C1, p. 37.



pour désigner cette nature de l'« intervalle »<sup>476</sup>. Tout commence par cette occasion de rupture. Le corps n'est pas ici le « moyen de transport » du mouvement, mais le « germe de vie »<sup>477</sup>. C'est parce que la vie est essentiellement le « tout » même qui est toujours ouvert au changement infini. Même une image vivante se crée dans le « tout ». Bref, la notion de « série » explique la figure du monde du point de vue de la nature temporelle du « tout ». Du point de vue du mouvement, le corps est le véhicule qui exprime l'action, laquelle se dirige du centre à la périphérie. Ici, le temps se subordonne au mouvement, c'est-à-dire qu'elle est le nombre du mouvement. Au contraire, du point de vue du temps, le corps fabrique le début et la fin du comportement qui expriment le changement temporel dans lequel plusieurs mouvements sont distribués. Ici, le mouvement se subordonne au temps.

Nous voudrions nous référer à l'une des analyses concrètes dans *Cinéma*. Comme mentionné précédemment, des natures mortes chez Ozu sont des expressions cinématographiques du corps dans le régime de l'image-temps. Selon Deleuze, la vie de chacun des personnages dans les films d'Ozu et les différentes scènes de leurs vies reflètent des « natures mortes ». Et, ces natures mortes n'ont aucun sens en elles-mêmes et prennent leurs places dans les films tant qu'elles se reflètent dans les séries temporelles de la vie de chacun des personnages.

Le temps, c'est le plein, c'est-à-dire la forme inaltérable remplie par le changement<sup>478</sup>.

La nature morte est le temps, car tout ce qui change est dans le temps, mais le temps ne change pas lui-même, il ne pourrait lui-même changer que dans un autre temps, à l'infini<sup>479</sup>.

La nature morte d'Ozu représente un corps, que Deleuze appelle la « forme inaltérable » (l'image du vase, du vélo ou de la cheminée, etc.). Mais, qu'est-ce que signifie exactement la deuxième citation ci-dessus ? Premièrement, Deleuze dit que « tout ce qui change est dans le temps ». Par cette phrase, nous

---

<sup>476</sup> C2, p. 234.

<sup>477</sup> C2, p. 225.

<sup>478</sup> C2, p. 28.

<sup>479</sup> C2, p. 27-28.

comprenons que le changement existe dans le temps. Alors, qu'est-ce que le temps dans ce contexte ? C'est le « tout » des relations lui-même, que Deleuze appelle le passé dans la citation plus haut. Toutes les images existent d'abord dans le « tout ». Tout ce qui change existe dans le « tout » ouvert au changement. Lorsque le « tout » change, des images se provoquent dans la forme de série. Mais, deuxièmement, il dit que « le temps ne change pas lui-même ». C'est parce que le « tout » existe toujours là. Le « tout » est ouvert au changement, mais il existe toujours là. Mais aussi, troisièmement, le temps peut évoluer dans un autre temps. C'est dire que le « tout » des relations change lui-même grâce à l'avènement de l'« intervalle ». Lorsqu'une coupure arrive, la série temporelle se fabrique, et le « tout » des relations change. Et, finalement, à la fin de cette citation, Deleuze y ajoute « à l'infini ». Chaque fois qu'un « intervalle » intervient sur le plan d'immanence de la lumière, le « tout » change, et des séries temporelles se fabriquent autour de l'« intervalle ». Selon Deleuze, la nature morte d'Ozu exprime donc le présent en tant que limite entre le passé (= le « tout » même) et le futur (l'avènement de l'« intervalle »).

Chez Ozu, comme chez les autres réalisateurs, plusieurs séries de la vie de chaque personnage sont dessinées. Elles ne sont pas cependant intégrées dans une Idée ou une finalité. C'est dire qu'elles ne sont pas intégrées dans une seule chronologie qui converge vers une fin commune. Par exemple, dans les films d'Ozu, on y observe souvent les relations d'une fille avec son copain, son père et sa tante, etc. Et, il y a toujours un conflit entre la fille et son père (ou sa tante) à propos d'une proposition de fiançailles. Le conflit existe entre les générations, entre la vie quotidienne traditionnelle japonaise et celle à l'époque d'après-guerre. Tous composent leur propre série temporelle, parfois convergente, parfois divergente, mais ils coexistent. Deleuze appelle simplement cette coexistence la « quotidienneté »<sup>480</sup>. Ce qui relie ces différentes séries temporelles, c'est la « nature morte ». Des natures mortes insérées relient les séries temporelles, et ces séries coexistent autour d'elle. Deleuze pense que l'insertion de nature morte par Ozu est une technique qui exprime une coupure temporelle (= la corporéité du temps).

Cette expression cinématographique traite donc du temps dans la forme de série. Les intersections ou les conflits des différentes scènes de vie des personnages existent dans le « tout » des relations d'images. Et, toutes les scènes, toutes les séries temporelles sont toujours autour des natures mortes qui expriment la coupure temporelle. Ces séries n'existent qu'autour des natures mortes. Et, des natures mortes expriment la coupure temporelle, c'est-à-dire l'ouverture infinie du « tout » des relations. Chez Ozu, en deçà du présent

---

<sup>480</sup> C2, p. 25.

variable, se trouvent des fragments du temps qui sont fabriqués autour des natures mortes, lesquelles expriment le « tout » d'un univers d'Ozu ouvert au changement.

Or, nous voudrions maintenant examiner la relation entre deux aspects d'image-temps. Comme nous avons montré plus haut, Deleuze distingue ces deux aspects comme suit : d'une part, « l'image est inséparable d'un avant et d'après qui lui sont propres », d'autre part, « elle bascule elle-même dans un passé et un futur dont le présent n'est plus qu'une limite extrême, jamais donnée ». Alors, Quel est le rapport entre ces deux aspects ? Nous pensons que le mot « gestus », lequel est emprunté à Brecht<sup>481</sup>, répond à cette question.

L'attitude du corps est comme une image-temps, celle qui met l'avant et l'après dans le corps, la série du temps ; mais le gestus est déjà une autre image-temps, l'ordre ou l'ordonnance du temps, la simultanéité de ses pointes, la coexistence de ses nappes<sup>482</sup>.

Comme le dit Deleuze dans cette citation, le « gestus » au sens deleuzien indique une autre image-temps que la forme de série qui s'exprime par la corporéité du temps. Il nous semble cependant que Deleuze ne parle pas d'une image absolument séparé de la forme de série. C'est parce que Deleuze explique le « gestus » comme suit.

Ce que nous appelons gestus en général, c'est le lien ou le nœud des attitudes, entre elles, leur coordination les unes avec les autres, mais en tant que qu'elle ne dépend pas d'une histoire préalable, d'une intrigue préexistante ou d'une image-action. Au contraire, le gestus est le développement des attitudes elles-mêmes<sup>483</sup>.

---

<sup>481</sup> C2, p. 250.

<sup>482</sup> C2, p. 254.

<sup>483</sup> C2, p. 250.

C'est dire que la notion de « gestus » signifie le lien ou le rapport entre des attitudes mêmes, lesquelles se composent de l'avant et l'après que la corporéité du temps fabrique. La forme de série est donc la figure fondamentale du monde. Lorsque l'« intervalle » intervient dans l'ensemble infini d'images lumineuses, c'est-à-dire lorsque la réfraction de la lumière se provoque, des séries temporelles se fabriquent autour de l'« intervalle », et ces séries témoignent l'ouverture infinie du « tout ». L'important, c'est ici que ces séries coexistent sur le plan d'immanence, et que chaque série a l'avant et l'après propre à elle. C'est dire que toutes les séries partagent une coupure temporelle l'une avec les autres, mais que les avants et les après propres à chacune de ces séries ne convergent pas vers une seule direction. C'est parce qu'il n'y a pas aucun centre dans l'univers matériel de la lumière. Le centre n'existe que dans un certain système clos. Le changement du « tout » est infini au sens strict. L'universelle variation diverge à l'infini. En effet, chez Ozu, il n'y a aucune fin commune à plusieurs séries des vies de personnages. S'il n'y avait pas de limite physique d'un film, le récit divergerait et convergerait sans cesse chez Ozu. C'est ce que Deleuze appelle la « quotidienneté ».

Alors, la forme de série est la figure fondamentale du monde d'une part, le « gestus » indique le rapport entre des séries qui se forment par la corporéité du temps d'autre part. Le « gestus » indique donc les possibilités infinies d'expression cinématographique dont traite le cinéma moderne. C'est parce qu'il n'y a aucune priorité parmi des séries, et que des séries divergent à l'infini dans toutes directions. Plus précisément, nous ne pouvons même pas utiliser le mot « direction », parce que cette notion dépend du centre et de la périphérie, lesquels se forment sur la face du mouvement. C'est pourquoi, comme le dit Deleuze, du point de vue du « gestus », l'attitude « ne dépend pas d'une histoire préalable, d'une intrigue préexistante ou d'une image-action ». C'est parce que c'est le récit qui dépend du « développement des attitudes elles-mêmes ». De nouvelles possibilités narratives sont créées dans le cinéma moderne.

Deleuze explique la nature de « gestus » comme la « simultanété de ses pointes » et la « coexistence de ses nappes ». Il analyse des films modernes dans ces deux directions, en classifiant la première direction comme le « cinéma des corps » et la seconde comme le « cinéma du cerveau »<sup>484</sup>. Ces deux caractéristiques du « gestus » correspondent aux notions « futur » et « passé » que nous avons examinées plus haut.

D'une part, le « gestus », c'est-à-dire le lien entre des séries, exprime la « simultanété de ses pointes », c'est-à-dire la simultanété de présents. En se référant à la conception de l'« augustinisme », Deleuze précise cette

---

<sup>484</sup> C2, p. 270.

caractéristique comme la « simultanéité d'un présent de passé, d'un présent de présent, d'un présent de futur »<sup>485</sup>. Cette simultanéité est une conséquence logique de sa propre compréhension de la théorie de la relativité.

L'essentiel apparaît plutôt si l'on considère un événement terrestre qui serait supposé se transmettre à des planètes différentes, et dont l'une le recevrait en même temps (à la vitesse de la lumière), mais l'autre, plus vite, et l'autre encore, moins vite, donc avant qu'il se soit fait, et après. L'une ne l'aurait pas encore reçu, l'autre l'aurait déjà reçu, l'autre le recevrait, sous trois présents simultanés impliqués dans le même univers. Ce serait un temps sidéral, un système de relativité<sup>486</sup>.

Dans cette citation, afin de simplifier sa discussion, Deleuze prend un événement unique qui a trois différents modes temporels. C'est parce qu'il s'agit de l'expression de la « simultanéité d'un présent de passé, d'un présent de présent, d'un présent de futur ». Mais bien sûr, dans les films, les contenus de trois événements correspondant aux trois modes temporels sont souvent différents les uns des autres. L'important, c'est le rapport entre des séries qui entourent l'« intervalle ». Comme nous l'avons vu dans la section 5-2-1, lorsque l'« intervalle » intervient sur le plan d'immanence, c'est-à-dire lorsque la réfraction de la lumière se provoque, des images surgissent, et en même temps l'« écart » entre ces images se provoque. Du point de vue de l'aspect du mouvement, l'espace-temps en fonction des actes se forme grâce à cet « écart ». Mais, du point de vue du temps, cet « écart » provoque le mode temporel qui dépend de la vitesse d'arrivée de la lumière. C'est dire, par exemple, que, par rapport à la vitesse de la lumière, une série est en avance sur la deuxième, et que la troisième est en retard sur la deuxième. Le mode temporel provient donc du phénomène de l'« écart » entre des images. L'important, c'est que ces séries essentiellement coexistent autour de l'« intervalle ». Dans cet univers, il n'y a pas de « succession des présents qui passent », mais une « combinaison plausible, possible en elle-même »<sup>487</sup>. C'est parce que la relation temporelle entre des séries est relative par rapport à la

---

<sup>485</sup> C2, p. 133.

<sup>486</sup> C2, p. 134.

<sup>487</sup> C2, p. 133.

vitesse de la lumière. C'est ce que Deleuze appelle la « simultanécité » de présents. Deleuze analyse les films d'Alain Robbe-Grillet afin d'expliquer cette simultanécité, mais cela s'appliquerait également aux films d'Ozu que nous avons examinés plus haut. En résumé, d'une part, le cinéma moderne exprime le monde dans lequel des séries entourent l'« intervalle », qui fabrique le mode temporel en fonction de l'« écart ». Et, la relation relative de ces séries témoigne l'ouverture infinie du « tout », c'est-à-dire l'avènement de l'« intervalle ».

D'autre part, le « gestus » exprime la « coexistence de ses nappes » du passé. Dans ce contexte, le mot « passé » signifie le « tout » même ou l'ensemble des effets d'images qui se fabrique par le « tout » même, comme nous l'avons confirmé plus haut. Dans le passé, toutes les images, toutes les séries coexistent, mais aussi elles forment des nappes. Ici, le cinéma s'intéresse à la relation temporelle entre des séries ou des images. Lorsqu'une image se présente sur le plan, toutes les autres restent en arrière-plan. Mais, même dans ce cas, toutes les images se communiquent les unes avec les autres, parce que ces images appartiennent essentiellement à l'universelle variation du « tout » même. C'est dire qu'une image se présente toujours par rapport aux autres dans le « tout », ou plutôt que même une seule image exprime le « tout » des relations d'images. Mais, du point de vue d'une image, un certain état du « tout » surgit, et du point de vue d'une autre image, une autre figure de l'univers selon ce point de vue émerge. C'est parce que la relation entre des images qui coexistent dans la forme de série est relative. La relation entre toutes les séries du point de vue de l'image appartenant à une série est différente de la relation entre toutes les séries du point de vue de l'image appartenant à une autre série. L'important, c'est ici que ces différentes perspectives ne sont pas définitivement fixées. C'est parce que le « tout » est ouvert toujours à l'universelle variation. Afin de parler de cet aspect de l'image-temps, Deleuze a élaboré plusieurs concepts, comme l'actuel, le virtuel ou l'« image-cristal »<sup>488</sup>, en se référant à la philosophie bergsonienne.

Le passé se manifeste au contraire comme la coexistence de cercles plus ou moins dilatés, plus ou moins contractés, dont chacun contient tout en même temps, et dont le présent est la limite extrême (le plus petit circuit qui contient tout le passé)<sup>489</sup>.

---

<sup>488</sup> C2, p. 95.

<sup>489</sup> C2, p. 130.

Il est clair que Deleuze parle du passé en se basant sur sa propre compréhension du cône célèbre de Bergson<sup>490</sup>. Lorsqu'une image se présente sur le plan d'immanence, cette image exprime le « tout » des relations d'images en se rapportant aux autres. Et, ce qu'une image exprime n'est pas fixé, parce que tout est un effet de l'universelle variation du « tout ». Deleuze exprime ce dynamisme du « tout » en utilisant les notions bergsoniennes de « dilaté » et « contracté ». Dans le mouvement de détente et de contraction du passé, une image se présente, et d'autres images se diffusent dans le domaine profond du passé. Il s'agit de la relation ouverte au changement dans le « tout ». Nous voudrions citer une phrase dans un article de Deleuze, intitulé « L'actuel et le virtuel », inclus dans *Dialogues*. Il nous semble que cet article partage plusieurs intérêts avec *Cinéma 2*.

Le rapport de l'actuel et du virtuel constitue toujours un circuit, mais de deux manières : tantôt l'actuel renvoie à des virtuels comme à d'autres choses dans de vastes circuits, où le virtuel s'actualise, tantôt l'actuel renvoie au virtuel comme à son propre virtuel, dans les plus petits circuits où le virtuel cristallise avec l'actuel. Le plan d'immanence contient à la fois l'actualisation comme rapport du virtuel avec d'autres termes, et même l'actuel comme terme avec lequel le virtuel s'échange<sup>491</sup>.

---

<sup>490</sup> Certaines recherches précédentes ont déjà examiné la relation de l'idée deleuzienne de la mémoire avec la philosophie bergsonienne. Par exemple, Alain Panéro a attentivement examiné l'influence de la philosophie bergsonienne sur Cinéma et la déviation deleuzienne à partir de la philosophie bergsonienne (Voir, « Deleuze avec Bergson : deux modélisations cinématographiques de la fabrique du réel », *philosophiques*, 45(1), 2018, p. 143-157). De plus, Pierre Montebello a clairement expliqué le dernier point ci-dessus par rapport au livre écrit par Deleuze aux années 60 intitulé *Le bergsonisme* (Voir, *Philosophie et Cinéma*, Vrin, 2008, p. 102-109). Selon Montebello, « Le bergsonisme est très fidèle au chapitre III de Matière et mémoire » (p. 105), parce que Deleuze héritait de la « différence [radicale] entre l'image et le souvenir » (p. 104). Certes, les souvenirs sont des images, mais les « souvenirs purs sont l'existence même du passé » (Ibid.). *Cinéma 2* dépasse cependant cette limite de la philosophie bergsonienne. Dans *Cinéma 2*, Deleuze dit que le « souvenir, au contraire, ce que Bergson appelle « souvenir pur », est nécessairement une image virtuelle » (C2, p. 77). Alors, comment pouvons-nous comprendre cette déviation deleuzienne à partir de la philosophie bergsonienne ? Comme le dit Montebello, la réponse à cette question est que les enjeux ont changé depuis l'époque de la recherche à l'intérieur de la philosophie bergsonienne. Dans *Cinéma*, au sens strict, tout est une image. Et, le cinéma réalise tout comme une image.

<sup>491</sup> Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues*, Flammarion, 1977, la seconde édition, 1996, p. 185.

Selon Deleuze, le « virtuel » est une image qui reste en arrière-plan par rapport à une image qui se présente. Cependant, cette image ne reste pas simplement en arrière-plan, mais elle se forge dans la relation avec une image actuelle<sup>492</sup>. Ici, le dynamisme d'images s'exprime à travers ce que Deleuze appelle le « circuit », c'est-à-dire la relation entre des images. D'une part, lorsqu'une image virtuelle devient actuelle, une autre image actuelle retourne au virtuel. Le mouvement de détente et de contraction forme ainsi un gigantesque circuit. D'autre part, il y a des cas où toutes les images ne vont pas vers l'actualisation, mais se relient les unes aux autres comme des images virtuelles. Dans ce cas, à travers le petit circuit, le virtuel qui se compose de toutes images apparaît donc comme une seule réalité. Deleuze analyse notamment ce dernier cas comme l'« image-cristal » dans le cinéma moderne<sup>493</sup>. C'est parce que c'est sur la face du mouvement que se détermine l'actuel privilégié, et que le cinéma peut dépasser cette limitation. Dans le cinéma moderne, la relation entre des images qui compose des séries est relative. C'est dire que toutes les images sont essentiellement virtuelles dans le cinéma moderne. L'important, c'est ici que Deleuze parle du « circuit » à propos du passé. Il explique le « petit circuit intérieur »<sup>494</sup> en utilisant les mots « fêlure »<sup>495</sup> ou « entrées »<sup>496</sup>. C'est dire que le « circuit » ou la relation d'images se forme par l'avènement de l'« intervalle », c'est-à-dire par la réfraction de la lumière. Pour Deleuze, le problème principal du cinéma moderne est toujours la nature temporelle de l'« intervalle » qui donne l'avant et l'après aux images. Et, le problème du passé vient de cette coupure fondamentale, c'est-à-dire de la corporéité du temps. C'est pourquoi cet aspect de l'image-temps est aussi l'une des conséquences de la forme du temps sériel.

Jusqu'ici, nous avons vu la forme du temps sériel et les deux aspects temporels qui en proviennent. En tout cas, cette forme du temps nous semble étrange. Mais, le cinéma peut nous montrer cette forme du temps comme une expérience concrète. Qu'est-ce qui a changé dans le passage de l'image-mouvement à l'image-temps ? Ce qui a changé, c'est la façon de penser au « tout » et la relation entre le mouvement et le temps. Deleuze explique la façon de penser dans le cinéma moderne en utilisant la notion de « faux raccord ». Cette

---

<sup>492</sup>« Le souvenir n'est pas une image actuelle qui se formerait après l'objet perçu, mais l'image virtuelle qui coexiste avec la perception actuelle de l'objet » (op.cit., p. 183).

<sup>493</sup> Sur ce point, nous l'examinerons plus en détail dans la section 6-2-3 du point de vue de la subjectivité.

<sup>494</sup> Ibid.

<sup>495</sup> C2, p. 114.

<sup>496</sup> C2, p. 119.



notion signifie ordinairement le raccord des plans qui s'écarte de la connexion espace-temps rationnelle. Ici, le mot « rationnel » indique le fait que la pensée relie et mesure des images dans la distance entre le centre et la périphérie en se basant sur le schème sensori-moteur. Selon Deleuze, le faux raccord n'est pas cependant faux dans le régime de l'image-temps.

Il fallait le moderne pour relire tout le cinéma comme déjà fait de mouvements aberrants et de faux-raccords. L'image-temps directe est le fantôme qui a toujours hanté le cinéma, mais il fallait le cinéma moderne pour donner un corps à ce fantôme<sup>497</sup>.

Dans cette citation, Deleuze dit que tout le cinéma est déjà fait de mouvements aberrants et de faux raccords. Nous pouvons maintenant comprendre ces mots de Deleuze. La caractéristique principale du cinéma moderne est le renversement de la relation entre le mouvement et le temps. Un monde cinématographique ne se forme plus par l'aspect du mouvement du « tout », mais au contraire par l'aspect de la nature temporelle du « tout ». Ici, il n'y a plus d'espace-temps en fonction de l'action, mais au contraire des séries qui se forment autour de l'« intervalle » composent un monde cinématographique. Le mouvement s'exprime dans la mesure où il se soumet à cette forme du temps sériel. Le mouvement devient « aberrant ». Mais, si ce mouvement nous semble aberrant, c'est à cause de la condition de notre existence, laquelle rend possibles « nos » perceptions, « nos » actions ou « nos » pensées. En tant qu'image vivante, nous ne comprenons la nature du « tout » que du point de vue de la face du mouvement. Dans ce cas, l'expression du « tout ouvert au changement » est comprise comme le futur infiniment lointain ou potentiel. Mais, si la pensée se soumet seulement à la nature temporelle du « tout », tout change. Chaque fois que l'« intervalle » intervient sur le plan d'immanence, c'est-à-dire que la réfraction de la lumière se provoque, les séries se forment autour de cet « intervalle », lequel donne l'avant et l'après aux images. Ces mots « avant » et « après » indiquent le changement infini du « tout » même. Il y a la relation relative entre les séries, et cette relativité construit le mode temporel. Mais au fond, ces séries coexistent sur le plan d'immanence, et elles témoignent l'ouverture infinie du « tout ». En un mot, le monde existe toujours tel qu'il est, mais cette «

---

<sup>497</sup> C2, p. 59.

existence » concorde avec l'universelle variation du « tout ». Dans un univers qui se compose des séries, tout existe, pour ainsi dire, tel qu'il était, tel qu'il est et tel qu'il sera. Mais, au fond, il n'y a que l'universelle variation infinie, laquelle fabrique ces trois modes temporels<sup>498</sup>.

Tout le cinéma est déjà fait de mouvements aberrants et de faux raccords. C'est parce que la nature de l'univers matériel de la lumière est en premier lieu la durée ou le temps comme universelle variation du « tout ». Pour la première fois, le cinéma moderne nous a apporté cette forme du temps comme une expérience audiovisuelle. Certes, nous avons déjà regardé une pure vision de l'universelle variation du « tout » dans les films de Vertov. Dans l'univers de Vertov, il n'y a qu'une vision de la chose en elle-même qui coïncide avec le mouvement du « tout ». Mais, le cinéma moderne nous a révélé la nature temporelle du « tout » elle-même. Le cinéma moderne a donc donné un « corps » à la nature du « tout » qui était le fantôme à l'époque du cinéma classique. Bref, ce qu'on appelait « faux raccord » est la nature fondamentale de la pensée, laquelle se confie à la ligne créatrice du « tout ».

Maintenant, nous pouvons préciser le sens de « moderne » dans *Cinéma*. Le mot « moderne » ne signifie pas seulement les films contemporains de Deleuze, mais aussi la forme du temps elle-même dont traite l'image-temps. C'est dire que le « moderne » n'est pas simplement une notion de l'histoire cinématographique, mais aussi que ce mot doit être compris au sens littéral, c'est-à-dire le « modernus »<sup>499</sup>. Dans le cinéma « moderne », grâce aux faux raccords, la forme du temps devient sérielle. Le mouvement d'images devient aberrant en se libérant des liaisons sensori-motrices. Le mot « moderne » indique la forme primordiale du temps qui n'a pas de mode de temps, lequel s'y fabrique<sup>500</sup>.

---

<sup>498</sup> Nous examinerons ce point plus en détail en nous référant aux notions de « fabulation » et « puissance du faux » dans le chapitre suivant de notre recherche.

<sup>499</sup> Du point de vue étymologique, ce mot latin signifie « récemment » en français. C'est dire qu'il s'agit d'un simple « ce maintenant ». Cependant, ce n'est pas le présent comme l'un des modes de temps, mais c'est le moment où naissent différents modes de temps. À propos du mot « moderne », Deleuze dit que le « cinéma moderne peut communiquer avec l'ancien, et la distinction des deux être très relative. Toutefois, il se définira idéalement par un renversement tel que l'image est désenchaînée, et que la coupure se met à valoir pour elle-même » (C2, p. 278).

<sup>500</sup> Si nous comprenons « moderne » de cette manière, nous pouvons aussi comprendre, par exemple, pourquoi Deleuze apprécie les films d'Ozu du point de vue de l'image-temps, qui est la caractéristique du cinéma « moderne ». En fait, Ozu était un réalisateur plutôt de l'époque du cinéma classique, mais aussi ses films sont considérés comme annonciateurs de l'image-temps. C'est parce que Ozu a trouvé le « moderne » en ce sens en traitant des natures mortes et des espaces quelconques. C'est en ce sens qu'Ozu est un réalisateur du cinéma « moderne ».

Nous voudrions résumer nos résultats dans l'ensemble de la section 4-1 du point de vue de la relation de la partie avec le « tout », c'est-à-dire la relation du monde avec le « tout ». Nous considérons ordinairement que le monde comme l'ensemble des systèmes relativement clos. Nous pensons que notre monde est ouvert au changement, mais que ce changement est relatif à l'intérieur de notre monde stable. Deleuze explique, après Bergson, pourquoi nous considérons comme cela. C'est parce que notre existence se définit en premier lieu par l'existence du centre du mouvement. Lorsque l'« intervalle » intervient dans l'ensemble infini d'images lumineuses, une image spéciale surgit, et le moment de sélection ou de soustraction se provoque autour de cette image. L'univers devient périphérie ou horizon en s'incurvant et s'organisant autour du centre. Ainsi, un système clos se construit, dans lequel l'espace-temps en fonction de l'action et de la perception existe. L'important, c'est que l'existence du centre s'accompagne de la périphérie pour se repérer sa position dans l'univers acentré. Notre perception mesure des choses dans la distance entre le centre et la périphérie, et nos actions sont disposées à travers des « écarts » en ligne du centre à la périphérie. La pensée est aussi transformée dans ce système clos. Elle signifie fondamentalement l'acte de relier des images. Elle n'appartient pas donc à quelqu'un en particulier, et elle coïncide avec le dynamisme du « tout » des relations d'images. Mais, si un système clos se construit, la pensée commence à mesurer et sélectionner des images dans la distance entre le centre et la périphérie. À ce moment, la pensée appartient à une image vivante, laquelle se définit par le centre du mouvement. Ici, l'expression de « je pense » est établie. Notre monde est toujours ouvert au changement, mais ce changement est relatif par rapport à la périphérie.

Le rôle du cinéma classique est de nous faire penser au « tout », c'est-à-dire de nous enseigner que notre monde n'est qu'une partie du « tout ». Le monde est ouvert au changement, parce que le « tout » duquel le monde fait partie est ouvert au changement infini. Mais, le cinéma classique, surtout le cinéma qui s'appuie sur le schème sensori-moteur, ne change pas la façon fondamentale de penser, parce qu'il profite du schème sensori-moteur pour concevoir un monde cinématographique. C'est dire que le cinéma classique adopte l'idée de comprendre le tout à partir des parties. Dans la mesure où le « tout » est considéré depuis le centre de l'intérieur d'un certain système clos, le « tout » n'est rien d'autre qu'une entité infinie qui englobe toutes les parties. Le « tout » en ce sens concorde avec ce que les philosophes appelaient traditionnellement l'Idée. Le monde est compris dans une Idée, et toutes les choses se mesurent par rapport à une Idée. Du point de vue de l'action, c'est une finalité possible ou à atteindre. Ici, le « tout » est l'extension même du temps, c'est-à-dire l'« immensité du passé et du futur », qui englobe toutes les parties. Le

« tout » est ouvert au changement infini, mais cette expression indique le futur infiniment lointain ou potentiel.

Le cinéma classique nous permet de penser au « tout », mais la manière du cinéma classique n'est pas encore suffisante. Il s'agit de changer la façon même de penser au « tout ». Il est important de ne pas penser au « tout » à partir de la partie, mais de penser à la partie comme une expression du « tout » même. Le cinéma peut faire cela, parce qu'il peut surmonter nos conditions préalables. Le cinéma moderne conçoit un monde cinématographique en ne soumettant la pensée qu'à la nature temporelle du « tout ». Ici, la forme du temps devient sérielle. Lorsque l'« intervalle » intervient sur le plan d'immanence, cet intervalle donne l'« avant » et l'« après » aux images, et des séries temporelles se construisent autour de l'« intervalle ». Ces séries temporelles se confient à l'universelle variation du « tout », et témoignent l'ouverture infinie du « tout ». Ici, il n'y a pas de présent variable, mais au contraire la relation relative entre des séries fabrique le mode temporel. Le passé signifie le « tout » même dans lequel la relation entre des images change en fonction du mouvement infini de contraction et de relâchement. Et, le futur signifie l'ouverture infinie du « tout », c'est-à-dire l'avènement de l'« intervalle », grâce auquel des images surgissent dans la forme de série et changent leur relation infiniment. Le présent se définit uniquement comme le moment où ce passé et ce futur se rencontrent. Dans l'univers du cinéma moderne, il n'y a essentiellement aucun mode temporel au sens quotidien. Le monde existe tel qu'il était, tel qu'il est et tel qu'il sera. Mais, au fond, il n'y a que l'universelle variation infinie, laquelle fabrique ces modes temporels. Le monde témoigne l'universelle variation du « tout » et s'y confie, à titre d'une partie du « tout ».

Or, nous avons examiné la distinction entre le cinéma classique (le régime de l'image-mouvement) et le cinéma moderne (le régime de l'image-temps) du point de vue de la théorie du temps dans cette section. À travers ces considérations, nous avons compris que le problème principal de *Cinéma* est de savoir comment penser au « tout ». C'est dire qu'il s'agit de la relation de la partie avec le « tout ». Certes, « le tout précisément ne peut être que pensé »<sup>501</sup>. C'est parce que le « tout » est tout entier lumière. Mais, même si Deleuze dit que le « tout » même est l'objet de la pensée, cela ne veut pas dire que la pensée comprend le « tout ». Bien au contraire, la pensée se trouve elle-même dans le « tout ». C'est parce que la pensée signifie essentiellement l'acte de relier des images dans le « tout ». C'est dire que la pensée n'existe que dans le « tout ». Si la pensée pense au « tout », cela signifie donc que la pensée fait face à sa limite, à son

---

<sup>501</sup> C2, p. 205.

origine. C'est ici que Deleuze introduit la notion de « croyance » à ses arguments. Cette notion concerne donc la relation de la pensée avec ce qu'elle ne peut pas comprendre. La notion de « croyance » joue ici un rôle décisif pour la façon de penser au « tout ». Alors, dans la section suivante, nous allons examiner l'argumentation de Deleuze à propos de la « croyance ».

## 4.2. LA PENSÉE CINÉMATOGRAPHIQUE ET LA « CROYANCE »

*Cinéma* est un ouvrage de Deleuze qui traite de la « croyance » comme l'un des sujets principaux. Nous ne pouvons pas négliger ce concept afin de lire non seulement *Cinéma 2 L'image-temps* mais aussi *Cinéma 1 L'image-mouvement*. Certes, presque toutes les études précédentes à propos de *Cinéma* ont mentionné ce concept<sup>502</sup>. Nous pensons cependant que l'avantage de notre recherche est la manière analytique. Dans les deux tomes de *Cinéma*, surtout dans le chapitre 7 de *Cinéma 2*, Deleuze introduit la notion de « croyance » à ses arguments. Sa manière d'utiliser cette notion est cependant très complexe. Nous devons donc repérer la position ou le sens de cette notion dans l'ensemble de ses arguments. La « croyance » est évidemment une notion féconde, mais en même temps il y a probablement le danger que tous les éléments se dissolvent dans cette notion. Il ne faut pas considérer le mot « croyance » comme l'un des « magic words ». Il est important de savoir exactement pourquoi Deleuze a besoin de ce mot et comment il l'utilise.

Nos hypothèses à propos de la « croyance » sont comme suit. 1. La « croyance » concerne le « dehors » de la pensée. Cette notion indique la relation de la pensée avec ce qu'elle ne peut pas comprendre. C'est dire que l'objet de la « croyance » est le « tout » même, lequel est ce à quoi la pensée se soumet. 2. Deleuze distingue en réalité deux sortes de « croyance », l'une est la « croyance » à une Idée, l'autre, la « croyance » à la corporéité du temps. Cette différence

---

<sup>502</sup> La plupart des études sur *Cinéma* tentent de comprendre ce concept uniquement dans *Cinéma 2 L'image-temps* (par exemple, Dork Zabunyan, *Gilles Deleuze, Voir, parler, penser au risque du cinéma*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006, p. 183-198. Jean-Michel Pamart, *Deleuze et le cinéma, L'armature philosophique des livres sur le cinéma*, Éditions Kimé, 2012, p. 101-108). De plus, il y a aussi des études qui relient immédiatement la « croyance » et la « foi » que Deleuze distingue clairement dans *Cinéma* (Par exemple, Ronald Bogue, *Thinking with Deleuze*, Edinburgh University Press, 2019, p. 25-43). En réponse à ces études précédentes, cette recherche essaie d'interpréter la « croyance » dans les deux tomes de *Cinéma* d'une part, et de clarifier la différence entre la « croyance » et la « foi » d'autre part. À propos de la distinction entre la « croyance » et la « foi », nous l'aborderons dans le septième chapitre de cette recherche.

provient des deux façons de penser au « tout », que nous avons examinées dans la section précédente. Lorsqu'il parle de la « croyance au monde » ou de la perte de cette « croyance », il assume implicitement cette distinction. 3. La distinction entre les deux régimes d'images correspond à ces deux sortes de « croyance ». Lorsque nous perdons la « croyance » à une Idée, la « croyance » à la corporéité du temps se révèle dans le cinéma. Dans ce qui suit, nous voudrions montrer la validité de nos interprétations à propos de la notion de « croyance » en examinant attentivement les arguments de Deleuze.

Cette section se compose des trois parties suivantes. 4-2-1. Nous essayerons d'abord d'examiner les deux sens différents de la « croyance » dans les deux régimes d'images. Nous clarifierons les deux types de « croyance » qui correspondent aux deux régimes. 4-2-2. Nous essayerons ensuite d'examiner la notion de « croyance » plus en détail par rapport aux notions d'« affection ». Il nous semble que la notion d'« affection » joue un rôle décisif dans les deux tomes de *Cinéma*. Nous examinerons donc la relation de la « croyance » avec l'« affection » dans cette section. 4-2-3. Nous essayerons finalement d'expliquer comment les deux types de « croyance » distinguent les deux régimes d'images, et quel est le lien entre ces deux « croyances ». À travers ces arguments, nous aborderons la question de savoir pourquoi Deleuze a besoin de cette notion.

#### 4.2.1. Les deux sens de « croyance » entre les deux régimes d'images

Dans cette section, nous examinerons les deux sens de « croyance » dans les deux régimes d'images. De nombreux lecteurs de *Cinéma* se sont penchés sur la notion de « croyance » dans le contexte du cinéma moderne. La « croyance » au monde, ou la perte de cette « croyance »... C'est bien sûr exact. Il est cependant important d'examiner attentivement les arguments de Deleuze à propos de la « croyance », afin de repérer la position ou le sens exact de cette notion dans les deux tomes de *Cinéma*. En réalité, Deleuze parle de la « croyance » dans les deux tomes de *Cinéma*. Il nous semble que Deleuze considère la « croyance » comme essentielle pour les deux régimes d'images, l'image-mouvement et l'image-temps. Mais, le sens de « croyance » est différent dans les deux régimes. Cette différence nous semble concerner les deux façons de penser au « tout ».

Dans les deux régimes d'images, il s'agit toujours de la relation de la pensée avec le « tout ». La pensée cinématographique existe toujours dans le « tout ». La notion de « croyance » indique le fait que la pensée se trouve elle-même dans ce qu'elle ne peut pas comprendre, c'est-à-dire dans le « tout ». Cependant, l'objet de la « croyance » change parmi les deux régimes. D'une part, dans le

régime de l'image-mouvement, la « croyance » concerne une Idée. D'autre part, dans le régime de l'image-temps, elle concerne le corps, c'est-à-dire la corporéité du temps. Dans tous les cas, l'objet de la « croyance » est ce à quoi la pensée se soumet. Mais, l'objet même de la « croyance » change. La question est de savoir quelle l'attitude la pensée choisit à l'égard de ce qu'elle ne comprend pas. Nous allons confirmer cette différence dans cette section.

D'abord, nous examinerons la « croyance » dans l'image-mouvement. Dans ce régime, le montage, « c'est le tout du film, l'Idée ». Le « tout » des relations d'images concorde donc avec une Idée. Comme nous l'avons confirmé plus haut, lorsque le « tout » est considéré du point de vue d'un certain système clos, le « tout » coïncide avec une Idée en tant que périphérie ou horizon. Le « tout » qui concorde avec une Idée donne une certaine unité aux « actes » qui y sont produits. La notion d'« acte » signifie l'action qui est « le dessin d'un terme ou d'un résultat supposé ». Des actes s'organisent et s'intègrent par rapport à une Idée ou une finalité à atteindre. Le « tout » joue ici le rôle d'extension même du temps, c'est-à-dire l'« immensité du passé et du futur ». Et, l'immensité du futur concorde avec une finalité, laquelle est le futur possible ou à atteindre dont l'acte est le dessin.

De cette manière, une Idée dirige une histoire qui est dessinée par un scénario. Deleuze appelle l'Idée dans ce contexte la « conception ». Elle signifie « des manières de concevoir et de voir un « sujet », un récit ou un scénario »<sup>503</sup>. La conception donne à un film le cadre qui correspond à son régime cinématographique. Dans le cinéma classique, la pensée « conçoit » le « tout » d'un film qui comprend des actions ou des comportements de personnages afin de fabriquer une histoire. Toutes les actions des personnages convergent vers une finalité en tant que conception. Dans un film, plusieurs plans s'entrecroisent et se rapportent les uns aux autres, mais aussi ils « caractérisent le tout d'un film » et « résonnent » avec une conception<sup>504</sup>. Ils sont toujours en rapport « avec une manière de concevoir le tout d'un film »<sup>505</sup>. C'est en ce sens que la « conception » peut être comprise comme l'Idée du point de vue narratif d'un film. L'action d'un personnage principal peut devenir l'« acte » symbolique en étant liée à la conception.

Pensons maintenant à la relation de la pensée cinématographique avec une Idée. Comme nous l'avons confirmé dans la section 5-1 de ce chapitre, la pensée cinématographique signifie l'acte de mettre des images en « relations » dans le «

---

<sup>503</sup> C1, p. 244.

<sup>504</sup> C1, p. 35.

<sup>505</sup> Ibid.

tout ». La pensée se soumet toujours au « tout » des relations d'images. Elle se trouve elle-même dans le « tout ». Mais, l'important, c'est de la façon de penser au « tout ». Si la pensée considère le « tout » comme une Idée, elle se soumet ainsi à une Idée. C'est dire qu'elle « croit » à une Idée. Dans le cinéma classique, toutes les images convergent vers une finalité, parce que le « tout » des relations d'images est enfermé dans une Idée.

Alors, Deleuze indique le moment où la pensée cinématographique se trouve elle-même dans une Idée en utilisant la notion de « croyance ». Dans ce contexte, la « croyance » indique le lien entre la pensée et une Idée. À propos des réalisateurs classiques, David Wark Griffith et Sergei Mikhailovich Eisenstein, Deleuze dit ainsi :

Il [le cinéma américain] a en commun avec le cinéma soviétique de croire une finalité de l'histoire universelle, ici l'éclosion de la nation américaine, là-bas l'avènement du prolétariat »<sup>506</sup>.

Sur la base de la « croyance » à une finalité de l'histoire universelle, c'est-à-dire à une Idée, leur cinéma conçoit le « tout » d'un monde cinématographique. C'est grâce à la « croyance » à une Idée que la pensée conçoit un monde cinématographique. Lorsque toutes les actions des personnages dans chaque scène d'un film sont directement liées à la « conception » à travers des « intervalles », elles deviennent les « actes » symboliques qui portent sur l'Idée d'un film. Car, tous les plans prennent la forme de « coupes mobiles » dans le présent variable qui existe par rapport à une finalité. Chez Griffith, les États-Unis sont toujours une Idée ou le « rêve » de la nation. Dans le passé, le présent et le futur, le rêve « actuel » anime le monde où les gens qui sont opposés forment une communauté<sup>507</sup>. D'autre part, pour les réalisateurs soviétiques, les masses « touchent à la fois au plus lointain passé comme au futur profond » et « ils participent au mouvement de sa propre « révolution » »<sup>508</sup>. L'Idée de la révolution est toujours à réaliser dans l'histoire et en train de se réaliser « actuellement ».

---

<sup>506</sup> C1, p. 205.

<sup>507</sup> « [L]e cinéma américain n'a pas cessé de tourner et retourner un même film fondamental, qui était Naissance d'une nation-civilisation, dont Griffith avait donné la première version » (C1, p. 205). « Les deux pôles du rêve américain : d'une part l'idée d'une communauté unanimiste ou d'une nation-milieu, creuset et fusion de toutes les minorités ; d'autre part l'idée d'un chef, c'est-à-dire d'un homme de cette nation qui sait répondre aux défis du milieu comme aux difficultés d'une situation » (C1, p. 200).

<sup>508</sup> C1, p. 59.



L'Idée par rapport à laquelle le présent variable se forme change le monde. C'est en ce sens que le régime de l'image-mouvement se construit sous la croyance à une Idée, laquelle encadre le « tout » des relations d'images.

D'autre part, le régime de l'image-temps se construit aussi sous une « croyance ». Cependant, selon Deleuze, l'objet de la « croyance » n'est pas le même. C'est parce que, comme nous l'avons déjà confirmé dans la section précédente, le régime de l'image-temps existe avant le présent variable, dans lequel les images sont intégrées dans l'Idée d'un monde cinématographique. Alors quel est l'objet de cette croyance ? Deleuze dit :

Ce qui est sûr, c'est que croire n'est plus croire en un autre monde, ni un monde transformé. C'est seulement, c'est simplement croire au corps<sup>509</sup>.

C'est grâce à la « croyance » au corps que le cinéma devient « moderne ». Ici, le corps signifie la corporéité du temps que nous avons vue plus haut. C'est dire que le corps dans ce contexte indique l'avènement de l'« intervalle » lui-même, lequel donne l'avant et l'après aux images (les séries temporelles). La « croyance » à la corporéité du temps signifie donc la « croyance » au « tout » ouvert à l'universelle variation. Mais, en quel sens Deleuze parle-t-il de la « croyance » dans ce contexte ? Cette « croyance » indique le fait que la pensée commence à penser au « tout » d'une autre manière que dans le cinéma classique. Si le cinéma est essentiellement un acte de penser, c'est la pensée cinématographique qui affronte le moment de la « croyance » comme dans le régime de l'image-mouvement. Cependant, l'attitude de la pensée envers le « tout » change.

Deleuze choisit ici la même façon d'expliquer cette attitude de la pensée que dans *Différence et Répétition*. Au nom d'Antonin Artaud, il explique le moment de la « croyance » en mentionnant l'« impouvoir » de la pensée<sup>510</sup>. C'est une expérience particulière que subit la pensée elle-même. Il parle d'Artaud à propos de ses activités concernant le cinéma comme suit :

---

<sup>509</sup> C2, p. 225.

<sup>510</sup> C2, p. 216.

Mais il croit au cinéma tant qu'il estime que le cinéma est apte essentiellement à révéler cette impuissance à penser au cœur de la pensée<sup>511</sup>.

Le « tout » est l'objet de la pensée, mais la pensée ne comprend pas le « tout ». C'est parce que la pensée est l'acte de relier des images dans le « tout ». C'est dire que le « tout » comprend plutôt la pensée. C'est pourquoi Deleuze dit que « le tout, c'est le dehors »<sup>512</sup> de la pensée. Mais, l'important, c'est de savoir quelle attitude la pensée choisit envers ce « dehors ». Pourquoi Deleuze insiste-t-il sur l'« impuissance » de la pensée dans ce contexte ? Même dans le régime de l'image-mouvement, le « tout » n'est-il pas le « dehors » de la pensée ? Nous pouvons répondre à ces questions comme suit : la pensée comprend, dans un certain sens, le « tout » dans le régime de l'image-mouvement. Lorsque la pensée se trouve dans la « croyance » à une Idée, elle comprend le « tout » en enfermant le « tout » dans une Idée. Certes, le « tout » est ouvert au changement à titre de la périphérie d'un monde. La pensée ne peut pas donc considérer la périphérie comme le futur certain. Elle la comprend comme le futur infiniment lointain ou potentiel. Mais, c'est de cette manière que la pensée comprend le « tout » en tant que tel. Elle comprend le tout en choisissant de croire à une Idée. Par surcroît, la pensée ne sait pas changer sa façon de penser au « tout » par elle-même. C'est parce que cette manière de penser est l'un des effets de l'ensemble des systèmes clos. C'est pourquoi Deleuze utilise le mot fort « croyance » pour désigner cette attitude de la pensée envers le « tout ».

Lorsque Deleuze insiste sur l'« impuissance » de la pensée dans le contexte du cinéma moderne, cela concerne donc l'« inexistence d'un tout qui pourrait être pensé »<sup>513</sup>. Mais, nous devons être attentifs sur cette expression de Deleuze. Cette phrase ne signifie pas que le « tout » disparaît dans le régime de l'image-temps. Cela signifie plutôt que la pensée s'aperçoit de sa propre « impuissance à penser au cœur de la pensée ». C'est dire que, en termes simples, il peut y avoir une attitude de connaître le fait qu'il y a quelque chose qui est inconnaissable ou incompréhensible, plutôt que de prétendre que tout est compréhensible par une logique préexistante. Par exemple, lorsque Deleuze explique la simultanéité de présents dans les trois modes temporels que nous avons examinée dans la section

---

<sup>511</sup> Ibid.

<sup>512</sup> C2, p. 233.

<sup>513</sup> C2, p. 218.

précédente, il dit que cette simultanéité « rend le temps terrible, inexplicable »<sup>514</sup>. Ici, le temps signifie évidemment le « tout » même, c'est-à-dire l'universelle variation. La simultanéité de présents n'explique pas le « tout ». Elle ne permet pas à la pensée de comprendre le « tout ». Bien au contraire, cette forme du temps survient lorsque la pensée accepte l'incompréhensible sans le comprendre. Ici, des séries qui à chaque mode temporel entourent le « tout » et sont exprimées autour de lui. Dans ce contexte, la « croyance » indique le fait que la pensée se soumet au « tout », en l'acceptant en tant que tel.

Certes, Deleuze dit que « cette réalité intime n'est pas le Tout, c'est au contraire une fissure, une fêlure »<sup>515</sup>. Mais, cela signifie qu'« il n'y a plus de tout *pensable* par montage » [c'est nous qui soulignons]<sup>516</sup>. C'est dire que la pensée ne considère plus le « tout » comme une Idée, comme ce qui englobe tout. Au contraire, « 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 »<sup>517</sup>. Dans le régime de l'image-temps, le « tout » n'est plus considéré comme l'« Un-Etre », c'est-à-dire comme une entité infinie qui englobe toutes les parties. Il devient le « et », c'est-à-dire la coupure temporelle autour de laquelle des séries se forment. C'est l'avènement de l'« intervalle », c'est-à-dire la réfraction même de la lumière. le « tout » apparaît comme « dehors » au sens rigoureux pour la pensée. Lorsque la pensée fait face à cet avènement dans la forme de la « croyance », elle commence à relier des images autour de l'incompréhensible, et ces images forment des séries autour de lui. Même dans ce cas, la pensée n'a pas de choix à propos de la façon de penser. C'est pourquoi Deleuze choisit le mot fort « croyance » pour désigner cette attitude de la pensée envers le « tout ».

Il nous semble cependant que la raison pour laquelle il n'y a pas de choix pour la pensée dans le régime de l'image-temps est différente de la raison pour laquelle il n'y a pas de choix pour la pensée dans le régime de l'image-mouvement. C'est parce que la pensée ne comprend pas le « tout » à partir des parties dans le régime de l'image-temps. Au contraire, elle commence à penser à partir de la nature temporelle du « tout ». D'une part, dans le régime de l'image-mouvement, le point de départ de la pensée est le surgissement d'une image spéciale, laquelle provoque le moment de soustraction ou sélection. L'existence du centre à l'intérieur d'un certain système clos est une condition fondamentale pour la pensée. C'est pourquoi il est inévitable que la pensée considère le « tout » comme

---

<sup>514</sup> C2, p. 133.

<sup>515</sup> C2, p. 218.

<sup>516</sup> Ibid.

<sup>517</sup> C2, p. 235.

la périphérie, c'est-à-dire comme une Idée. Alors, la relation de la pensée avec le « tout » comme Idée est indiquée par le mot « croyance ». d'autre part, en revanche, dans le régime de l'image-temps, l'existence d'un certain système clos n'a rien à voir avec la façon de penser au « tout ». C'est parce que la pensée commence à concevoir un monde à partir de la corporéité du temps. Elle se soumet à la nature temporelle du « tout ». Ici, la raison pour laquelle la pensée n'a pas de choix provient de cette nature même du « tout ». « Il y a une décision dont tout dépend, plus profonde que toutes les explications qu'on peut en donner », dit Deleuze<sup>518</sup>. La raison d'y croire vient de l'universelle variation du « tout » elle-même. Tout commence à partir de l'avènement de l'« intervalle », c'est-à-dire de la réfraction de la lumière pure. Comme nous l'avons vu jusqu'ici, même un certain système relativement clos dans lequel nous existons en tant que centre se construit sur le plan d'immanence. Toutes les choses, toutes les images font essentiellement partie du « tout » ouvert à l'universelle variation. C'est dire que la pensée peut perdre la « croyance » à une Idée, mais qu'elle ne peut pas fondamentalement perdre la « croyance » à la corporéité du temps. La pensée naît en affrontant le « dehors », c'est-à-dire l'avènement de l'« intervalle ». Si nous appelons, après Deleuze, cette relation de la pensée avec son « dehors » la « croyance », cette « croyance » est essentielle pour la pensée. Lorsque Deleuze parle de la « croyance au monde » et de la perte de cette « croyance », il nous semble qu'il assume implicitement cette distinction entre deux « croyances ». Nous aborderons ce point plus en détail dans la section 4-2-3.

Dans le régime de l'image-temps, la pensée commence à relier des images en acceptant le « tout » comme incompréhensible, comme « dehors » au sens propre. Elle se soumet en premier lieu à la nature temporelle du « tout ». C'est ce que signifie la « croyance » à la corporéité du temps. Mais, cela ne veut pas dire que la pensée abandonne l'effort de penser au « tout ». Bien au contraire, cela signifie que la pensée même naît en affrontant son « dehors ». Elle ne prétend pas comprendre l'incompréhensible avec une logique connue, mais au contraire elle essaie de le expliquer le plus rigoureusement possible, en acceptant l'incompréhensible comme tel. Ici, la forme du temps sériel se forme autour de l'ouverture infinie du « tout ». Ces séries temporelles n'expliquent pas la nature temporelle du « tout », mais plutôt elles en témoignent en étant exprimées autour de lui. Dans le régime de l'image-temps, toutes les choses, toutes les images sont exprimées autour du « tout », et elles sont comprises à partir du « tout ». C'est dire que la pensée cesse de comprendre le « tout » à partir des parties, et qu'elle exprime le « tout » avec les parties. En résumé, le mot fort « croyance » dans le

---

<sup>518</sup> C2, p. 227.

contexte du cinéma moderne signifie que la pensée accepte sa propre « impuissance à penser au cœur de la pensée », et qu'elle s'efforce de penser dans sa propre impuissance. C'est ce que signifie la « croyance » à la corporéité du temps.

Alors, nous avons examiné la distinction entre deux « croyances » qui correspondent aux deux régimes d'images. Ce sont les deux façons de penser au « tout ». Nous devons maintenant poser la question de savoir comment le cinéma retrouve la « croyance » à la corporéité du temps. Autrement dit, à quelle condition le cinéma commence-t-il à penser au « tout » dans la forme de la « croyance » à la corporéité du temps ? Deleuze répond à cette question en mentionnant la perte de la « croyance » au monde. Nous examinerons cette conception deleuzienne dans la section 5-3-3. Cependant, nous voudrions d'abord continuer à examiner les deux sortes de « croyance » dans l'ensemble du système d'images. Dans la section suivante, nous examinerons donc les deux sortes de « croyance » plus en détail par rapport à la notion d'« affection ».

#### 4.2.2. Le moment d' « affection » et le rapport différentiel

Ici, nous voudrions examiner la différence entre les deux « croyances » dans l'image-mouvement et dans l'image-temps du point de vue de l'ensemble du système d'images, surtout par rapport à la notion d'« affection ». L'affection nous semble jouer un rôle décisif dans les deux tomes de *Cinéma*. Pourquoi Deleuze parle-t-il de l'affection ? C'est parce que le cinéma nous offre non seulement des expériences audiovisuelles, mais aussi celles de l'émotion. Une expérience cinématographique qui ne nous apporte aucune émotion serait juste vaine. Mais, Deleuze analyse le moment d'affection dans l'ensemble du système d'images. Comme nous le verrons tout de suite, Deleuze parle de l'affection comme ce qui occupe l'« intervalle ». C'est donc une puissance qui vient du « tout », laquelle affecte ou anime la pensée cinématographique. Mais, le rôle de l'affection change parmi les deux régimes d'images. Autrement dit, la relation de la pensée avec l'affection change parmi les deux régimes. L'objectif de notre discussion dans cette section est donc d'examiner les deux sortes de « croyance » plus en détail du point de vue de l'affection.

Deleuze explique d'abord cette notion dans le contexte de la description d'un système relativement clos qui se forme autour d'une image vivante.

L'affection, c'est ce qui occupe l'intervalle, ce qui l'occupe sans le remplir ni le combler. Elle surgit

dans le centre d'indétermination, c'est-à-dire dans le sujet, entre une perception troublante à certains égards et une action hésitante<sup>519</sup>.

Dans cette citation, Deleuze dit que l'« affection, c'est ce qui occupe l'intervalle ». Par cette phrase, nous comprenons que l'« intervalle » est le milieu où l'affection se provoque. Et ensuite, par la seconde partie de la citation, nous comprenons que l'affection provoque un retard temporaire ou une suspension dans le système perceptuel comportemental (= les liaisons sensori-motrices). De plus, dans la même page que cette citation, Deleuze dit aussi que l'affection donne une « réfraction » à l'ensemble du système<sup>520</sup>. La notion d'affection signifie donc la puissance de l'action-réaction d'images qui occupe l'« intervalle » d'images. Lorsque l'ensemble du système d'images se modifie grâce à l'affection, des images-action et des images-perception se fabriquent en fonction du changement du dynamisme ou du mouvement d'images. C'est dire que la notion d'affection exprime ce que nous appelons jusqu'ici la réfraction de la lumière du point de vue de la puissance. Lorsque l'« intervalle » intervient sur le plan d'immanence de la lumière, cet « intervalle » s'accompagne de l'affection. Un régime d'images se forme en étant *affecté* par l'« intervalle ». Et, ce processus se répète à chaque fois. L'ensemble du système est *réfracté* chaque fois que l'« intervalle » y intervient. Bref, l'affection est le moteur qui provoque et change l'ensemble du système d'images.

Cependant, la notion d'affection ne se limite pas au cinéma classique (= au régime de l'image-mouvement). C'est parce que l'affection indique fondamentalement la réfraction même d'images lumineuses du point de vue de la puissance. Du point de vue de l'image-mouvement, c'est-à-dire d'un certain système clos, l'affection signifie un moteur qui provoque des images-action ou des images-perception. Mais, elle est essentiellement une puissance qui se provoque par la réfraction de la lumière pure, laquelle fabrique des images visibles. De ce point de vue, Deleuze distingue deux niveaux d'affection. 1. Les « qualités-puissances en elles-mêmes (...) (l'image-affection de priméité) », 2. Ces « mêmes qualités-puissances en tant qu'actualisées dans un état de choses, dans un espace-temps déterminé (l'image-action de secondéité) »<sup>521</sup>. Le deuxième niveau d'affection concerne le régime de l'image-mouvement. C'est dire que le deuxième niveau d'affection prend une position concrète dans un espace-temps en fonction

---

<sup>519</sup> C1, p. 96.

<sup>520</sup> « Il y a forcément une part de mouvements extérieurs que nous « absorbons », que nous réfractons » (C1, p. 96).

<sup>521</sup> C1, p. 150.

de la perception et de l'action que Deleuze appelle ici l'« espace-temps déterminé », et qu'il joue le rôle de raison ou mobile spécifique à un acte. Cette affection se confond donc avec l'image-action. Mais, c'est le rôle d'affection du point de vue de l'intérieur d'un certain système relativement clos. La notion d'affection signifie, au fond, les « qualités-puissances en elles-mêmes », et ce sont les « mêmes qualités-puissances » que dans le régime de l'image-mouvement. En un mot, l'affection indique fondamentalement la réfraction même de la lumière, c'est-à-dire l'avènement de l'« intervalle » du point de vue de la puissance. La relation de la pensée avec l'affection correspond donc directement à la façon de penser au « tout », c'est-à-dire à la forme de la « croyance ». L'important, c'est de savoir comment la pensée reçoit l'affection, laquelle donne à la pensée sa puissance à relier des images.

Deleuze explique la relation de la pensée avec l'affection en utilisant le modèle mathématique du calcul différentiel. C'est une sorte de métaphore qui exprime la façon de penser au « tout » à travers l'affection. La manière dont Deleuze explique son idée nous semble être abstraite. Mais, ce qu'il veut dire est parfaitement compréhensible. Deleuze dit que le « cinéma semble se nourrir d'instantanés privilégiés »<sup>522</sup>. Un bon film s'accompagne toujours des scènes impressionnantes qui en font le chef-d'œuvre. Les moments privilégiés évoquent diverses émotions telles que la joie, la tristesse, la surprise, l'angoisse, la peur et le soulagement, etc. Cependant, les scènes qui provoquent de tels moments émouvants ne peuvent avoir de sens que par rapport au « tout » d'un monde. Si nous regardons seulement l'une de ces scènes, cette scène serait médiocre. Mais elle peut devenir une scène brillante et émouvante par rapport au « tout » d'un monde cinématographique<sup>523</sup>.

Si ce sont des instantanés privilégiés, c'est à titre de points remarquables ou singuliers qui appartiennent au mouvement, et non pas au titre de moments d'actualisation d'une forme transcendante<sup>524</sup>.

---

<sup>522</sup> C1, p. 14.

<sup>523</sup> C'est pourquoi Deleuze écrit la note suivante au début de *Cinéma 1*. Après tout, peu importe combien vous l'expliquez avec des mots ou montrez une image coupée de la scène, rien n'est transmis à ceux qui n'ont jamais vu le « tout » d'un film. « Nous ne présentons aucune reproduction qui viendrait illustrer notre texte, parce que c'est notre texte au contraire qui voudrait n'être qu'une illustration de grands films dont chacun de nous a plus ou moins le souvenir, l'émotion ou la perception » (C1, p. 8).

<sup>524</sup> C1, p. 15.

Le calcul différentiel est une technique qui décrit le changement de la relation entre les puissances. Le point singulier en mathématiques signifie un point dans lequel un coefficient différentiel n'est pas uniquement déterminé dans une certaine équation algébrique. Le point singulier lui-même n'a pas de position sur la courbe de solution. Il est donc un point dénué de sens, mais des points réguliers l'entourent<sup>525</sup>. En ce sens, il est un point où divergent plusieurs courbes qui se composent de points réguliers. Ici, Deleuze applique cette conception mathématique aux scènes privilégiées d'un film. Le moment d'affection qui provoque des retards ou des suspensions dans le système perceptuel-comportemental correspond à la notion de « singularité » en mathématique. Certes, le moment d'affection peut aussi être un point régulier ou un point de variation dans le calcul différentiel. En d'autres termes, tous les moments d'affection ne sont pas des points singuliers. Mais, plutôt, parmi les moments d'affection, certains moments deviennent le point singulier par rapport au « tout » d'un monde cinématographique. L'instant privilégié = le point singulier se définit dans la relation (= le rapport différentiel) avec le « tout » des relations d'images. La pensée reçoit le moment d'affection comme le point singulier par rapport au « tout » d'un monde. C'est pourquoi le modèle de calcul différentiel est, pour Deleuze, une technique qui exprime la relation de la pensée avec le « tout » à travers le moment de l'affection.

Mais, cette manière d'expliquer le modèle mathématique que Deleuze a proposé est problématique. C'est parce que cette explication estime la singularité du point de vue de l'intégration. Les valeurs de position des singularités déterminent les formes des courbes de solution qui les entourent. Cette explication revient cependant à dire que les formes des courbes de solution environnantes nous enseignent les valeurs de position des singularités. Si nous considérons que la valeur d'une singularité se définit par rapport aux mouvements qui l'entourent dans le « tout », cette explication s'appliquerait parfaitement au cinéma classique, mais non pas au cinéma moderne. C'est parce que l'univers du cinéma moderne ne se forme pas sur l'aspect du mouvement, c'est-à-dire que nous ne devons pas estimer l'univers du cinéma moderne du point de vue de l'intégration.

D'abord, nous allons examiner le monde du cinéma classique en utilisant ce modèle mathématique. Dans le troisième chapitre de *Cinéma 1* intitulé « Montage », Deleuze classe les quatre types de montage dans l'image-

---

<sup>525</sup> À propos du modèle différentiel utilisé par Deleuze, nous avons examiné la section 1-1-2 de notre recherche. Nous considérons que la compréhension du calcul différentiel par Deleuze ne change pas dans *Cinéma*.



mouvement, comme la « tendance organique de l'école américaine, la dialectique de l'école soviétique, la quantitative de l'école française d'avant-guerre, l'intensive de l'école expressionniste allemande »<sup>526</sup>. Nous ne nous étendrons pas ici sur ces quatre types, mais nous pouvons les considérer comme la classification de plusieurs façons de penser au « tout ». C'est dire que ce sont les quatre types de façon de filmer le moment d'affection par rapport au « tout » d'un monde. Parmi ces quatre types, Deleuze semble apprécier le montage dialectique inventé par les réalisateurs soviétiques<sup>527</sup>. C'est parce qu'ils étaient plus conscients du rapport différentiel et de l'attribution des points singuliers que régit la pensée cinématographique.

Le montage d'Eisenstein qui s'appelle « le montage d'attractions » est exemplaire pour Deleuze<sup>528</sup>. Eisenstein a fabriqué le moment du « pathétique »<sup>529</sup> « par l'insertion d'images spéciales » « qui semblent interrompre le cours de l'action »<sup>530</sup>. C'est dire qu'Eisenstein introduit intentionnellement dans ses films un moment d'affection qui se situe « entre une perception troublante à certains égards et une action hésitante ». Ici, l'ensemble du système d'images est temporairement suspendu, et des puissances de l'action-réaction d'images sont stockées dans l'« intervalle ». Or, quel rôle jouent ces puissances ? Elles provoquent un « saut qualitatif »<sup>531</sup>. Lorsque le mouvement d'images, c'est-à-dire le déroulement de l'action est temporairement interrompu, la pensée cinématographique s'efforce de restaurer la « proportion perdue » en recourant au schème sensori-moteur<sup>532</sup>. Elle essaye de restaurer le mouvement d'images et de comprendre le moment d'affection en termes du « tout » comme Idée, laquelle se repère par rapport au centre d'un certain système clos. C'est un exemple de ce que Deleuze appelle la conception « *sublime* » du cinéma classique<sup>533</sup>. À travers le moment d'affection, le cinéma nous fait penser au « tout » au-delà du monde qui se compose des systèmes relativement clos. Par exemple, dans les films d'Eisenstein, nous, en tant que public, pouvons sauter de notre conscience

---

<sup>526</sup> C1, p. 47.

<sup>527</sup> Mais, comme le dit Deleuze, « il serait stupide de dire que l'une de ces pratiques-théories est meilleure que l'autre » (C1, p. 82). C'est parce que chaque école a sa propre manière.

<sup>528</sup> C1, p. 247.

<sup>529</sup> C1, p. 14.

<sup>530</sup> C1, p. 247.

<sup>531</sup> C1, p. 56.

<sup>532</sup> C2, p. 57.

<sup>533</sup> C2, p. 205.

quotidienne à la volonté de révolution communiste. Nous regardons, dans ses films, l'idée par rapport à laquelle toutes les choses prennent leurs sens ou la finalité à atteindre vers laquelle tous les présents convergent<sup>534</sup>. Le moment d'affection provoque parfois une crise de l'image-mouvement, mais en même temps nous avons l'occasion de penser au « tout » grâce à ce moment d'affection. C'est grâce à ce moment que la pensée se trouve elle-même dans la « croyance » au « tout » en tant qu'Idée.

L'important, c'est ici de comprendre le moment d'affection du point de vue de la puissance, c'est-à-dire du point de vue du modèle de calcul différentiel. Chez Eisenstein, le moment d'affection qu'il appelle le « pathétique » est un point remarquable, une singularité. C'est parce que ce moment interrompt les mouvements d'images, c'est-à-dire que ce point lui-même n'a pas de position sur les courbes de solution qui l'entourent. Mais, les mouvements d'images entourent ce point en étant attirés par lui. C'est ce que Deleuze entend par l'expression « le montage d'attractions »<sup>535</sup>. Lorsque la pensée affronte le point singulier, il s'efforce de comprendre ce point du point de vue du mouvement du « tout ». C'est dire que la pensée obtient la perspective qualitative qui mesure des mouvements par rapport au « tout » en affrontant le point singulier.

Cependant, cette manière de comprendre le rapport différentiel ne s'applique qu'au cinéma classique, comme nous l'avons mentionné plus haut. Certes, il y a une exception dans le cinéma classique. Deleuze trouve probablement dans les films de Dziga Vertov l'une des réalisations ultimes du rapport différentiel du point de vue de l'approche qualitative. Mais, comme nous verrons plus tard, le montage de Vertov est encore insuffisant à exprimer la nature du rapport différentiel pour Deleuze.

Deleuze appelle l'univers de Vertov le « sublime matériel »<sup>536</sup>. Vertov a indiqué la direction pour amener la possibilité de montage à la limite de l'image-mouvement. En utilisant les techniques telles que le montage accéléré et ralenti, ou la surimpression et l'immobilisation audacieuses, il a créé le montage qui

---

<sup>534</sup> Prenons, par exemple, une scène du « *Le Cuirassé Potemkine* » (1925). Lorsque les marins sont sur le point d'être exécutés sur le pont, les images de visages fixant leurs yeux sur la situation, ou les images des parties du cuirassé sont insérées par le montage. À ce moment, le cours de l'action est temporairement interrompu, et la tension monte dans le monde cinématographique. Puis, vient le saut de la servitude à la volonté de révolution.

<sup>535</sup> « Certes, l'attraction doit d'abord se comprendre au sens spectaculaire. Puis aussi en un sens associatif : l'association d'images comme loi d'attraction newtonienne. Mais, plus encore, ce qu'Eisenstein appelle « calcul attractionnel » marque cette aspiration dialectique de l'image à gagner de nouvelles dimensions, c'est-à-dire à sauter formellement d'une puissance dans une autre » (C1, p. 56).

<sup>536</sup> C2, p. 58.

transcende la perception humaine. Chez Vertov, à travers des « intervalles », chaque plan atteint une interaction moléculaire, « [à] l'élément génétique de toute perception possible, c'est-à-dire [au] point qui change et fait changer la perception, *différentielle* de la perception même » [C'est nous qui soulignons]<sup>537</sup>. C'était une pratique ultime pour atteindre la perception matérielle, une tentative pour atteindre le fond de l'image-mouvement<sup>538</sup>.

Nous pensons qu'il y a ici la raison pour laquelle Deleuze distingue Vertov des autres réalisateurs soviétiques. Certes, « chez Vertov, il s'agit évidemment de la conscience soviétique révolutionnaire »<sup>539</sup>. « Mais le plus important, pour Vertov, va être de restituer les intervalles à la matière »<sup>540</sup>. C'est dire que le montage de Vertov se dirige vers une pure vision du rapport différentiel en surmontant la condition de la perception humaine. Deleuze montre qu'un sens particulier du mot « communauté » se révèle chez Vertov.

C'est lui qui réunit l'homme de demain au monde d'avant l'homme, l'homme communiste à l'univers matériel des interactions défini comme « communauté »<sup>541</sup>.

Dans une note annexée à ce passage, Deleuze fait allusion à la notion de « *Gemeinschaft* » que Kant avait présentée dans *Critique de la raison pure*<sup>542</sup>. Kant explique la notion de « communauté » comme suit.

Dans la mesure où les objets doivent être représentés comme liés selon une simultanéité d'existence, il leur

---

<sup>537</sup> C1, p. 120.

<sup>538</sup> Cependant, bien sûr, même si chez Vertov, « il s'agit bien d'atteindre à une perception pure, telle qu'elle est dans les choses ou dans la matière », c'est seulement dans le rapport différentiel. C'est dire que son montage ne revient pas à l'universelle variation d'images, à la lumière pure. C'est parce que cela ne signifie que le retour à l'écran blanc qui reste après une séance. Deleuze se réfère à un film expérimental de George Landow intitulé « *Bardo Follies* » (1967) comme un exemple d'une telle conséquence. Voir, C1, p. 123-124.

<sup>539</sup> C1, p. 119.

<sup>540</sup> C1, p. 118.

<sup>541</sup> C1, p. 119.

<sup>542</sup> Voir, B260 dans *Critique de la raison pure*. Dans cette partie, Kant définit cette notion comme une « communauté dynamique ».

faut déterminer réciproquement leur place dans un temps, et former ainsi un tout<sup>543</sup>.

Kant essaye ici de répondre à la question de savoir à quelle condition nous pouvons parler d'un monde qui se compose des objets matériels. Selon Kant, la simple coexistence de choses dans l'espace est insuffisante pour l'existence d'un monde. Afin de parler d'un monde, toutes les choses, y compris nous, doivent être reliées les unes aux autres. Afin d'expliquer un tel lien, Kant a besoin de la notion de « *dynamische Gemeinschaft* ». Dans la citation ci-dessus, Deleuze fait allusion à cette utilisation du mot « communauté » proposée par Kant. Malgré les nombreuses différences entre les deux philosophes, Deleuze soutient Kant, au moins sur ce terme. Selon Deleuze, c'est la « communauté » en ce sens que vise le montage de Vertov. C'est dire que « toutes les images varient en fonction les unes des autres, sur toutes leurs faces et dans toutes leurs parties »<sup>544</sup>. Dans ce contexte, la « communauté » ne signifie pas la société qui se construit par le peuple intégré dans le mouvement de la révolution communiste. Au contraire, elle signifie que toutes les images se rapportent les unes aux autres en étant intégrées dans le rapport différentiel qui porte sur le « tout » des relations d'images. Vertov a inventé le montage qui capte la limite autour de laquelle le dynamisme ou le mouvement d'images devient divergent et convergent dans le rapport différentiel. Diverses images se rapportent les unes avec les autres dans le rapport différentiel, et ces images composent un monde ou univers qui se confie au « tout » ouvert à l'universelle variation. En ce sens, Vertov a atteint le fond de l'image-mouvement et touché le revers de l'« image-temps directe »<sup>545</sup>.

Cependant, l'approche de Vertov n'est pas encore suffisante pour Deleuze. C'est parce que Vertov exprime le rapport différentiel du point de vue de l'aspect du mouvement, c'est-à-dire du point de vue de l'intégration. Dans ce cas, il reste la possibilité pour la pensée de se rappeler d'une conception sublime. C'est dire qu'il y a la possibilité que des mouvements d'images s'attirent autour des points singuliers et le « tout » apparaît comme l'extension même du temps qui englobe ces mouvements. Le « tout » peut encore être une représentation indirecte du

---

<sup>543</sup> B261.

<sup>544</sup> C1, p. 116-117.

<sup>545</sup> Deleuze dit que le montage de Vertov est ce qui accède au « négatif du temps » (C1, p. 118). Pourquoi Deleuze dit-il le « négatif du temps » sur le montage de Vertov ? Par cette expression de Deleuze, nous comprenons que Vertov a atteint le nœud entre l'image-mouvement et l'image-temps. Parmi les réalisateurs soviétiques, Vertov a touché le revers de l'image-temps indirecte. C'est dire qu'il a touché la nature temporelle du « tout » du côté de l'image-mouvement.

temps qui exprime l'« immensité du passé et du futur ». À ce moment, la pensée se trouve elle-même dans la « croyance » à une Idée.

L'image-mouvement atteint au sublime comme à l'absolu du mouvement, soit dans le sublime matériel de Vertov, soit dans le sublime mathématique de Gance, soit dans le sublime dynamique de Murnau ou Lang. Mais de toute façon l'image-mouvement reste première, et ne donne lieu qu'indirectement à une représentation du temps, (...). Même Vertov, quand il transporte la perception dans la matière, et l'action dans l'interaction universelle, peuplant l'univers de micro-intervalles, invoque un « négatif du temps » comme l'ultime produit de l'image-mouvement par le montage<sup>546</sup>.

Certes, l'univers de Vertov n'a pas de centre du mouvement qui se définit à l'intérieur d'un certain système relativement clos. Dans son univers, il n'y a que des variations du mouvement dans le « tout ». Mais, c'est précisément sur ce plan matériel que se forme notre système relativement clos, même si Vertov n'en a pas du tout l'intention. C'est pourquoi l'univers de Vertov est encore « sublime ». Pour Deleuze, il s'agit de ne pas penser au « tout » comme une entité qui englobe tout, y compris des mouvements et des parties, et de ne pas penser au moment d'affection comme ce qui attire et associe des mouvements ou dynamismes d'images au « tout ».

L'important, « ce n'est pas une opération d'association, mais de différenciation, comme disent les mathématiciens, ou de disparation, comme disent les physiciens »<sup>547</sup>. Ces mots de Deleuze se situent dans le contexte du cinéma moderne. C'est dire que le modèle de calcul différentiel est aussi utile pour décrire la relation de la pensée avec l'affection dans le régime de l'image-temps. Mais, le calcul différentiel n'est plus estimé du point de vue de l'intégration dans le cinéma moderne. En d'autres termes, la façon de penser au « tout » à travers l'affection y change. Dans cette autre possibilité de penser, le rôle de l'affection change aussi. L'affection n'est pas une puissance capable d'attirer ou d'associer des images afin de les intégrer dans le « tout ». Au contraire,

---

<sup>546</sup> C2, p. 58.

<sup>547</sup> C2, p. 234.

l'affection devient une puissance qui incite la pensée à « sortir de la chaîne ou de l'association »<sup>548</sup>. Maintenant, nous allons examiner le rôle de l'affection dans le cinéma moderne. Il nous semble que la « formule de l'intolérable »<sup>549</sup> nous explique ce rôle de l'affection.

Deleuze explique l'« intolérable » en se référant principalement aux films du Néo-réalisme. La notion d'« intolérable » est profondément liée à la perception<sup>550</sup>. Comme nous l'avons vu plus haut, notre perception se base sur le schème sensori-moteur. C'est dire que notre perception se définit par la relation de réflexion entre l'image spéciale et les autres images en fonction de nos besoins. Nous trions ordinairement l'utile pour nos actions à partir de l'ensemble d'images, et nous écartons et soustrayons l'inutile. Or, l'« intolérable » signifie « quelque chose de trop puissant, ou de trop injuste, mais parfois aussi de trop beau, et qui dès lors excède nos capacités sensori-motrices »<sup>551</sup>. C'est dire que l'« intolérable » apparaît entre une perception et une action au titre du moment d'affection qui suspend ou interrompt des mouvements d'images, lesquels se basent sur le schème sensori-moteur.

Mais, il faut faire attention à cette explication de Deleuze. Même si une image est trop puissante ou trop belle, elle n'est pas insupportable ou intolérable tant qu'elle s'inscrit dans le schéma sensori-moteur<sup>552</sup>. En effet, dans le cinéma classique, c'est grâce à cette sorte d'image qui s'accompagne d'affection trop puissante ou trop belle que la pensée a l'opportunité de penser au « tout » comme ce qui englobe tous les mouvements. Autrement dit, c'est grâce au moment d'affection que la pensée se trouve elle-même dans la « croyance » à une Idée. L'important, c'est toujours la relation de la pensée avec le « tout », c'est-à-dire la façon de penser au « tout ». Lorsque la pensée comprend le « tout » du point de vue de l'aspect du mouvement, le « tout » apparaît comme ce qui englobe toutes les choses, tous les mouvements, et l'affection apparaît comme ce qui les attire et

---

<sup>548</sup> C2, p. 235.

<sup>549</sup> C2, p. 230.

<sup>550</sup> Deleuze appelle l'état de perception qui regarde l'« intolérable » la « situation optique pure » (C2, p. 8). Et, la perception dans cet état est appelée le « voyant » ou le « visionnaire ». Dork Zabunyan a clairement analysé le lien entre cet état de perception et l'« intolérable » dans son livre. Voir, *Gilles Deleuze, Voir, parler, penser au risque du cinéma*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006, p. 100-105. Nous sommes d'accord avec son analyse. Cependant, nous voulons ici traiter la notion d'« intolérable » dans le contexte de la croyance. Et, nous examinerons le statut de cette perception du point de vue de la « subjectivité » dans le chapitre suivant.

<sup>551</sup> C2, p. 29.

<sup>552</sup> « Les situations sensori-motrices, si violentes soient-elles, s'adressent à une fonction visuelle pragmatique qui « tolère » ou « supporte » à peu près n'importe quoi, du moment que c'est pris dans un système d'actions et de réactions » (C2, p. 30).

les intègre dans le « tout ». Ici, la pensée trouve sa « croyance » à une Idée à travers l'affection. Mais, au contraire, si la pensée ne comprend pas le « tout » de cette manière, l'image qui s'accompagne de l'affection devient l'« intolérable ». C'est dire que l'image devient intolérable pour le schème sensori-moteur, pour la façon même de penser au « tout » du point de vue de l'aspect du mouvement. Le fait que l'image devient intolérable est donc un indice qui témoigne que la façon de penser au « tout » change, c'est-à-dire que la pensée change sa « croyance » à propos du « tout ». Deleuze explique l'« intolérable » comme suit.

Comme dit Bergson, nous ne percevons pas la chose ou l'image entière, nous en percevons moins, nous ne percevons que ce que nous sommes intéressés à percevoir, ou plutôt ce que nous avons intérêt à percevoir, en raison de nos intérêts économiques, de nos croyances idéologiques, de nos exigences psychologiques. Nous ne percevons donc ordinairement que des clichés. Mais, si nos schèmes sensori-moteurs s'enrayent ou se cassent, alors peut apparaître un autre type d'image : une image optique sonore pure, l'image entière et sans métaphore, qui fait surgir la chose en elle-même, littéralement, dans son excès d'horreur ou de beauté, dans son caractère radical ou injustifiable<sup>553</sup>.

Dans cette citation, Deleuze montre clairement ce que signifie l'« intolérable ». C'est le caractère de l'image d'une chose en elle-même, l'image entière. D'une part, dans le schème sensori-moteur, nous ne percevons que l'utilisable pour nos vies, c'est-à-dire pour nos actions. Comme le dit Deleuze, c'est « en raison de nos intérêts économiques, de nos croyances idéologiques, de nos exigences psychologiques ». Nos croyances idéologiques signifient, par exemple, les « croyances » qui se présentent chez Griffith ou chez réalisateurs soviétiques. C'est dire que c'est de « croire une finalité de l'histoire universelle ». Nous n'avons que des images encadrées dans une Idée. Nous ne voyons que ce que nous pouvons comprendre par rapport à une Idée. Deleuze appelle ce type d'image le « cliché ». « Un cliché, c'est une image sensori-motrice de la chose »<sup>554</sup>.

---

<sup>553</sup> C2, p. 32.

<sup>554</sup> Ibid.

Il n'y que la variante ou le changement relatif dans le régime de l'image-mouvement, parce que toutes les choses se mesurent dans la distance entre le centre et la périphérie.

D'autre part, Deleuze oppose la perception de l'image entière ou de la chose en elle-même à notre perception ordinaire. Alors, que signifie l'image entière de la chose en elle-même ? Deleuze la définit clairement, comme nous l'avons vu dans la section 4-1-1.

La chose, c'est l'image telle qu'elle est en soi, telle qu'elle se rapporte à toutes les autres images dont elle subit intégralement l'action et sur lesquelles elle réagit immédiatement<sup>555</sup>.

La chose elle-même est une image qui fait partie de la variation universelle d'images. Nous ne pouvons pas confondre la chose en elle-même avec notre perception de la chose. Comme Deleuze l'explique, la chose que nous percevons est une image qui se reflète avec une image vivante. Autrement dit, ce que nous appelons ordinairement la chose, c'est une image utilisable pour nous. De plus, nous n'avons que ce type d'image. C'est à cause de la condition même de la perception naturelle. C'est pourquoi l'image entière ou la chose en elle-même est l'« insupportable » pour nous, pour notre schème sensori-moteur<sup>556</sup>. Car, cette sorte de perception menace notre système de perception, ou plutôt notre existence même. L'expression de l'« excès d'horreur ou de beauté » signifie que l'image d'une chose en elle-même existe toujours à l'extérieur de nos capacités de compréhension, c'est-à-dire en-dehors de notre schème de sensori-moteur.

---

<sup>555</sup> C1, p. 93.

<sup>556</sup> L'analyse de Deleuze sur les films du Néo-réalisme nous aide à comprendre ce point. Un premier exemple est une scène de « *Umberto D* » (1952) réalisé par De Sica. Dans cette scène, une jeune bonne prépare le café. Il n'y a rien de remarquable. Cependant, cette scène attire toujours les yeux du public. Deleuze voit dans cette scène la présence d'une perception débordant du schéma sensori-moteur. Il dit ainsi : « voilà que, dans une situation ordinaire ou quotidienne, au cours d'une série de gestes insignifiants, mais obéissant d'autant plus à des schémas sensori-moteurs simples, ce qui a surgi tout à coup, c'est une situation optique pure pour laquelle la petite bonne n'a pas de réponse ou de réaction » (C2, p. 8). Mais, les images qui sont intolérables pour nos schémas sensori-moteurs peuvent avoir des conséquences plus intenses. C'est par exemple, le cas de l'un des films de Rossellini, « *Allemagne année zéro* » (1948). Dans ce film, un enfant erre dans la ville déchirée par la guerre et assiste à divers événements. Enfin, il choisit de se jeter d'un bâtiment abandonné. Il « meurt de ce qu'il voit » (C2, p. 8). Selon Deleuze, cet enfant comme centre indéterminé disparaît en affrontant l'« insupportable ». Après sa mort, une seule vision reste dans le monde. Cette vision n'appartient pas à l'enfant ni aux spectateurs, parce que c'est une vision de la chose en elle-même.



Lorsque la pensée affronte cette sorte d'image insupportable, cela signifie qu'elle fait face à son « dehors » de sa capacité.

Alors, pour Deleuze, s'agit-il de retourner à l'univers de la matière que Vertov nous a montré ? La réponse à cette question est probablement à la fois oui et non. D'une part, la réponse est positive, parce que l'univers de Vertov est une vision du « tout » lui-même du point de vue de l'aspect du mouvement. Chez Vertov, toutes les choses se rapportent les unes aux autres dans le rapport différentiel et elles expriment l'universelle variation du « tout ». D'autre part, la réponse est cependant négative, parce que cette manière de comprendre le « tout » peut être la cause de la restauration du schème sensori-moteur sur lequel le monde qui se compose des systèmes relativement clos se forme. Autrement dit, Vertov a réussi à nous montrer une vision du « tout » qui ne se base pas sur le schéma sensori-moteur. Mais il y a encore de la place pour le malentendu. Il reste donc la possibilité que l'affection joue le rôle de « double attraction »<sup>557</sup> entre le centre et la périphérie, et que la pensée comprenne le « tout » en se confiant à cette attraction. Dans ce cas, le « tout » apparaît comme une entité qui intègre et englobe tout.

L'important, c'est de changer la façon même de penser au « tout », c'est-à-dire de considérer le « tout » comme le « dehors » au sens propre, non pas de comprendre le « tout » comme une entité globale. Autrement dit, il est nécessaire que la pensée fasse face au « tout » dans la forme de « croyance » à la corporéité du temps. Ici, l'affection devient une puissance qui incite la pensée à sortir d'une chaîne d'images qui se base sur le schème sensori-moteur.

Elle [la formule de l'intolérable] exprime un nouveau rapport de la pensée avec le voir, ou avec la source lumineuse, qui ne cesse de mettre la pensée hors d'elle-même, hors du savoir, hors de l'action<sup>558</sup>.

La « source lumineuse », c'est l'affection même, c'est-à-dire les « qualités-puissances en elles-mêmes » (le premier niveau d'affection). Cela signifie donc la réfraction de la lumière pure. Deleuze l'appelle aussi une « profonde intuition vitale »<sup>559</sup>. C'est dire que le « tout » apparaît devant la pensée comme une vitalité ou une énergie lumineuse, qui « ne cesse de mettre la pensée hors d'elle-même,

---

<sup>557</sup> C2, p. 234.

<sup>558</sup> C2, p. 230.

<sup>559</sup> C2, p. 34.

hors du savoir, hors de l'action ». Nous comprenons ces mots de Deleuze comme suit. Lorsque la pensée ne comprend pas le « tout » comme une entité qui englobe tout, et lorsqu'elle le considère comme son « dehors » au sens propre, elle reçoit l'affection comme une puissance pure, c'est-à-dire la réfraction même de la lumière, laquelle fait surgir des images visibles sur le plan d'immanence. À travers l'affection, la pensée se délivre de son rôle d'association ou d'intégration d'images dans le « tout ». Au contraire, la pensée se confie à l'universelle variation. Ici, le « tout » apparaît comme le « dehors » qui s'accompagne de l'affection en tant qu'« intolérable », autour de laquelle la pensée forme des séries d'images qui témoignent de ce « dehors », c'est-à-dire de l'ouverture infinie du « tout ». Même dans ce cas, le monde d'images fait partie du « tout », mais ce monde n'existe pas dans le « tout » en tant qu'englobant. Plutôt, ce monde se forme autour de l'ouverture du « tout », c'est-à-dire autour de l'avènement de l'« intervalle ». Le monde d'images devient des séries qui divergent infiniment en fonction de l'universelle variation du « tout ». Ici, le rapport différentiel ne se soumet pas à une opération d'association ou d'intégration. Autour d'une singularité, des séries divergent et convergent infiniment. La pensée se confie à ce dynamisme du « tout ».

L'« intolérable » est donc un indice du changement de la façon même de penser<sup>560</sup>. Lorsque l'image qui s'accompagne l'affection surgit à titre de l'« intolérable », la pensée se trouve elle-même dans la « croyance » à la corporéité du temps, c'est-à-dire dans la « croyance » à la nature temporelle du « tout ». Si cette sorte d'image est intolérable, c'est pour nous en tant qu'image vivante, pour notre schème sensori-moteur. Bref, du point de vue de la nature temporelle du « tout », l'état de l'« intolérable » est la vraie nature de l'image, tout comme le mouvement « aberrant » ou le « faux » raccord ne sont pas essentiellement aberrant ou faux.

En résumé, le rapport différentiel c'est-à-dire la relation de la pensée avec le « tout » à travers l'affection change parmi les deux régimes d'images. Cette différence vient de deux différents points de vue. D'une part, lorsque la pensée estime la valeur de la singularité du point de vue de l'intégration, c'est-à-dire du point de vue de l'aspect du mouvement, le « tout » apparaît comme une entité qui intègre ou englobe tout, et l'affection joue le rôle d'association ou d'attraction d'images entre le centre et la périphérie. D'autre part, lorsque la pensée n'estime pas la valeur de la singularité de cette manière, et au contraire qu'elle conçoit le monde d'images à partir de la singularité même, le « tout » apparaît comme le «

---

<sup>560</sup> « Si cette expérience de la pensée concerne essentiellement (non pas exclusivement toutefois) le cinéma moderne, c'est d'abord en fonction du changement qui affecte l'image : l'image a cessé d'être sensori-motrice » (C2, p. 220).

dehors » au sens propre, c'est-à-dire comme l'avènement de l'« intervalle », et l'affection apparaît comme une vitalité ou une énergie qui témoigne de la réfraction de la lumière, de l'ouverture infinie du « tout ». Ici, la pensée se sépare d'une chaîne d'images qui s'organise et s'intègre par le schème sensori-moteur, et elle commence à relier des images en étant guidée par l'affection en tant qu'« intolérable ». Dans ce cas, le rapport différentiel n'est pas estimé du point de vue de l'intégration, mais au contraire, le monde d'images se forme dans le rapport différentiel. C'est un univers qui se compose de séries temporelles qui entoure le point singulier comme « dehors », c'est-à-dire comme l'ouverture infinie du « tout ».

L'objectif de notre discussion dans cette section était d'examiner plus en détail nos résultats dans la section précédente du point de vue de l'affection, c'est-à-dire du point de vue de la puissance. Le problème principal concerne toujours la relation de la partie avec le « tout » ou la façon de penser au « tout ». La question de la qualité d'émotion ou d'affection dépend de la question de savoir comment la pensée cinématographique pense au « tout ». C'est dire qu'il s'agit toujours de la forme de « croyance » qui correspond à la relation de la pensée avec le « tout ». Maintenant, nous aborderons la relation entre les deux « croyances » qui sépare les deux régimes d'images. Comment le cinéma retrouve-t-il la « croyance » à la corporéité du temps ? À quelle condition le cinéma commence-t-il à penser au « tout » dans la forme de la « croyance » à la corporéité du temps ?

### 4.2.3. La « croyance » et l'incroyance

À la fin du quatrième chapitre, nous voudrions répondre à la question de savoir comment le cinéma retrouve la « croyance » à la corporéité du temps. Dans la section 4-2-1, nous avons distingué les deux types de « croyance » en fonction de l'objet de la « croyance ». D'une part, sur la base de la « croyance » à la corporéité du temps, le régime de l'image-temps se forme. D'autre part, sur la base de la « croyance » à une Idée, le régime de l'image-mouvement se forme. La distinction entre les deux « croyances » est donc décisive pour faire la différence entre les deux sortes de régimes d'images. Mais, à quelle condition la « croyance » se transforme-t-elle l'une en l'autre ? Deleuze répond à cette question en parlant du moment de l'incroyance.

Le fait moderne, c'est que nous ne croyons plus en ce monde. Nous ne croyons même pas aux

événements qui nous arrivent, l'amour, la mort, comme s'ils ne nous concernaient qu'à moitié. Ce n'est pas nous qui faisons du cinéma, c'est le monde qui nous apparaît comme un mauvais film<sup>561</sup>.

Deleuze pense que le cinéma devient « moderne » lorsque nous perdons la « croyance en ce monde ». La perte de cette « croyance » est la condition à laquelle la pensée cinématographique fait face à la corporéité du temps. Le moment de l'incroyance permet donc au cinéma de fabriquer le régime de l'image-temps. Cependant, nous devons ici examiner attentivement la phrase à propos de la « croyance en ce monde », parce qu'il dit aussi comme suit.

Il faut que le cinéma filme, non pas le monde, mais la croyance à ce monde, notre seul lien. (...) Nous redonner croyance au monde, tel est le pouvoir du cinéma moderne<sup>562</sup>.

Deleuze répète l'expression « croyance au monde » dans le chapitre 7 de *Cinéma 2*. Cependant, il faut examiner attentivement cette phrase. Lorsque Deleuze dit que « nous redonner croyance au monde, tel est le pouvoir du cinéma moderne », cela ne signifie pas évidemment que nous retrouvons la même « croyance » qu'à l'époque du cinéma classique. La « croyance » concerne toujours le « lien de l'homme et du monde »<sup>563</sup>. Mais en même temps, il dit que « c'est ce lien qui doit devenir objet de croyance »<sup>564</sup>. Par ces mots de Deleuze, nous comprenons que ce lien était une fois perdu dans le cinéma classique, c'est-à-dire dans le régime de l'image-mouvement. La « croyance » au lien de l'homme et du monde signifie « notre » « croyance » au « monde ». Mais, cette « croyance » était une fois perdue dans le cinéma classique selon Deleuze. Alors, les questions à se poser sont : 1. Que signifie l'« homme » ou « nous » ? 2. Que signifie le « monde » ? 3. Quel rôle joue la « croyance » afin de relier le monde avec nous ? Quant à l'homme ou à nous, nous l'aborderons en détail du point de vue de la subjectivité dans le chapitre suivant. Nous ne le mentionnerons donc ici que dans la mesure

---

<sup>561</sup> C2, p. 223.

<sup>562</sup> Ibid.

<sup>563</sup> Ibid.

<sup>564</sup> Ibid.

nécessaire. Dans cette section, nous aborderons donc les deux dernières questions selon la distinction entre les deux sortes de « croyance » que nous avons confirmé dans la section 4-2-1.

Alors, qu'est-ce que le monde qui est l'objet de la « croyance » ? Généralement parlant, le monde est un régime d'images qui fait partie du « tout ». Mais, comme nous l'avons vu jusqu'ici, ce que signifie cette expression change parmi les deux régimes d'images. D'une part, dans le régime de l'image-mouvement, le monde se compose de systèmes relativement clos. Ici, nous sommes les images vivantes qui se situent au centre du mouvement, à partir duquel l'espace-temps en fonction de l'action et de la perception s'étend concentriquement. D'autre part, dans le régime de l'image-temps, le monde signifie l'ensemble des séries qui entourent l'« intervalle ». Dans les deux cas, le monde se construit autour de l'« intervalle », mais l'existence du centre crée une différence entre les deux. D'une part, dans le régime de l'image-mouvement, lorsque l'« intervalle » intervient sur le plan d'immanence, c'est-à-dire lorsque la réfraction de la lumière s'y provoque, une image spéciale surgit, et l'ensemble d'images s'incurve autour de cette image. Ici, la périphérie ou l'horizon se fabrique par rapport à ce centre, et l'ensemble d'images s'organise et se mesure dans la distance entre le centre et la périphérie. D'autre part, dans le régime de l'image-temps, des images surgissent grâce à l'avènement de l'« intervalle », mais cet « intervalle » ne définit pas de centre, parce qu'il n'y a pas d'image spéciale qui sélectionne et soustrait les autres images dans ce régime. Surtout, il n'y a pas fondamentalement de centre dans l'univers matériel de la lumière. Dans ce cas, des images forment des séries autour de l'« intervalle », et ces séries divergent et convergent infiniment en fonction de l'avènement de l'« intervalle », c'est-à-dire en fonction de la réfraction de la lumière.

Alors, quel rôle joue la « croyance » dans ce contexte ? La forme de « croyance » détermine directement la figure du monde. C'est parce que la « croyance » indique la façon de penser au « tout ». La notion de « pensée » dans *Cinéma* signifie l'acte de relier des images. Dans le contexte du cinéma, c'est le montage. Mais cette définition n'en exclut pas pour autant son usage courant. Au contraire, notre pensée est une figure de la pensée dans l'ensemble des systèmes relativement clos. Comme nous avons vu plus haut, lorsque le monde qui se compose des systèmes relativement clos se construit, l'espace-temps en fonction de l'action et de la perception se forme, dans lequel toutes les choses se mesurent dans la distance entre le centre et la périphérie. Ici, cette façon de mesurer des choses correspond à « notre » pensée. C'est parce que cette pensée juge toutes les choses en fonction de leurs distances par rapport au centre, lequel se définit par une image vivante. Dans ce cas, l'expression de « je pense » est établie dans un système relativement clos.

Or, pour cette pensée, le « tout » apparaît comme la périphérie. Cette périphérie est demandée par la pensée même afin de repérer le centre et de mesurer des choses dans la distance entre le centre et la périphérie. Ici, cette périphérie joue le rôle de ce que les philosophes appelaient traditionnellement l'Idée, par rapport à laquelle toutes les choses prennent leur sens. Le « tout » n'est pas restreint dans le monde qui se compose des systèmes relativement clos, mais plutôt le monde fait une partie du « tout ». C'est dire que le « tout » apparaît comme une périphérie ou une entité qui englobe tout. Le monde est toujours ouvert au « tout », et il se définit par le « tout ». Ici, l'acte de penser au « tout » signifie la « croyance » à une Idée. La pensée comprend le « tout » comme ce qui englobe et intègre tout, y compris la pensée même. Pourquoi cette figure de la pensée est-elle appelée la « croyance » ? C'est parce que la pensée n'a pas de choix à propos de sa façon de penser. C'est dire que la façon de penser est elle-même un effet de l'ensemble des systèmes d'images.

Quant à la phrase de la « croyance au monde », cette manière de dire serait toujours possible même pour le régime de l'image-mouvement, mais le sens est différent de ce que Deleuze veut montrer dans le contexte du régime de l'image-temps. Car, cela signifie la « croyance » à une Idée. Notre pensée s'applique ordinairement à relier et à mesurer des images dans un monde qui se compose des systèmes relativement clos. Mais si nous pensons au « tout », ce monde n'est qu'une partie du « tout ». Le monde est ouvert au changement, parce que le « tout » ouvert au changement. Alors à quelle condition la pensée commence-t-elle à concevoir le « tout » ? Ici, il y a le rôle de l'affection que nous avons vu dans la section précédente. Lorsque « notre » pensée affronte une crise du monde, elle commence à penser au « tout » afin de restaurer « notre » monde à travers l'affection. C'est ce que Deleuze appelle le moment de « sublime » en empruntant ce mot à Kant. Ici, l'expression de la « croyance au monde » ne signifie pas une simple affirmation du monde préexistant. Cela signifie au contraire la « croyance » au monde qui est ouvert au changement. Cette « croyance » signifie donc que la pensée considère le monde comme une partie du « tout » ouvert au changement.

Cependant, cette manière de penser est ce que Deleuze considère comme problématique. Car, en réalité, la pensée comprend, dans un certain sens, le « tout ». C'est dire que la pensée considère le « tout » comme une périphérie ou une Idée du point de vue de l'intérieur d'un certain système relativement clos. Autrement dit, notre pensée pense au « tout » à partir d'une partie de ce « tout ». De cette manière, la pensée considère le « tout » comme une Idée vers laquelle le monde s'ouvre ou comme une finalité vers laquelle nos actes doivent se diriger. En un mot, dans cette « croyance » au monde, le monde est ouvert au changement, mais il ne s'ouvre qu'à la figure dont il devrait être. C'est pourquoi l'expression de la « croyance au monde » indique la « croyance » à une Idée, par

exemple l'idéale de la révolution communiste ou le rêve américain de l'unanimité. Le problème de ce type de « croyance », c'est que toutes les choses ou tous les mouvements se mesurent par rapport à la périphérie ou à une Idée. Le changement est donc relatif en fonction de la distance entre le centre et la périphérie. Ici, toutes les choses, toutes les images sont au fond une sorte de « cliché ». Tous changements ou toutes nouveautés se considèrent comme une variante ou un changement relatif par rapport à la périphérie. Mais, cette figure du monde n'est pas du tout ce que Deleuze s'efforce de montrer en utilisant l'expression « croyance au monde ».

Croire, non pas à un autre monde, mais au lien de l'homme et du monde, à l'amour ou à la vie, y croire comme à l'impossible, à l'impensable, qui pourtant ne peut être que pensé<sup>565</sup>.

L'expression « croire à un autre monde » nous rappelle les croyances religieuses. Mais, cette « croyance » ne se limite pas en fait aux contextes religieux. Certes, cette expression indiquerait également que nous considérons notre monde comme une partie du Royaume de Dieu. Mais, si nous considérons notre monde comme une partie du « tout » qui nous enseigne la figure du monde tel qu'il devrait être, cette expression peut aussi s'appliquer à la manière athéistique de penser<sup>566</sup>. Mais, lorsque Deleuze insiste sur la « croyance » au monde, cette façon de penser au « tout » n'a rien à voir avec la « croyance » dont il parle à propos du cinéma moderne. Ce qui est changé, c'est la façon même de penser au « tout ». Deleuze l'exprime simplement comme « croire au lien de l'homme et du monde, à l'amour ou à la vie ».

Nous pensons que Deleuze indique l'affection en tant qu'« intolérable » par ces mots « amour » et « vie ». C'est dire que ces mots signifient une puissance ou une vitalité qui se provoquent par la réfraction de la lumière pure. Dans ce contexte, le mot « croyance » est donc utilisé pour désigner la relation entre la pensée et l'affection. Et, comme nous l'avons examiné dans la section précédente, l'attitude de la pensée vers l'affection change dans les deux régimes d'images. D'une part, dans le régime de l'image-mouvement, lorsque la pensée reçoit cette puissance, elle essaye de la comprendre dans le « tout » du point de vue qualitatif,

---

<sup>565</sup> C1, p. 221.

<sup>566</sup> À propos de la relation entre notions de « foi » et de « croyance », nous examinerons en détail du point de vue de la « liberté » dans le chapitre 7 de notre recherche.

c'est-à-dire du point de vue de l'aspect du mouvement. Ici, le « tout » apparaît comme une entité qui englobe tous les mouvements, et l'affection joue le rôle d'attraction ou d'association d'images dans le « tout ». D'autre part, ce que Deleuze veut dire par l'expression « croire à l'amour ou à la vie » est une autre chose, une autre attitude de la pensée vers l'affection.

La pensée reçoit l'affection sans la comprendre. Elle ne prétend plus comprendre l'affection dans le « tout ». Elle reçoit l'incompréhensible en tant que tel. C'est ce que signifie l'expression « croire à l'amour ou à la vie ». Mais, cela ne veut pas dire que la pensée abandonne l'effort d'y penser. Bien au contraire, cela signifie que la pensée ne comprend plus l'affection en utilisant la logique inhérente à un certain système relativement clos, c'est-à-dire au schème sensori-moteur. Comme le dit Deleuze dans la citation ci-dessus, l'« impensable » est en même temps ce qui « pourtant ne peut être que pensé ». Seule la pensée peut profiter de l'affection pour relier des images, mais elle ne prétend pas la comprendre. En un mot, la pensée cesse de comprendre le dynamisme du « tout » du point de vue d'une partie. Au contraire, elle commence à essayer de l'exprimer en reliant des images ou des parties.

Nous devons en [de l'impuissance à penser] faire notre manière de penser, sans prétendre restaurer une pensée toute-puissante. Nous devons plutôt nous servir de cette impuissance pour croire à la vie, et trouver l'identité de la pensée et de la vie<sup>567</sup>.

La pensée n'est pas fondamentalement la faculté « toute-puissante » de relier et intégrer toutes les choses dans le « tout ». Elle est plutôt une faculté à recevoir l'incompréhensible pour elle-même en tant que tel, et d'essayer de l'exprimer aussi strictement que possible. Si la philosophie est un acte de la pensée approfondie et radicale, c'est cette façon de penser qui mérite le nom de philosophie, soit dans le cinéma, soit dans notre vie. Car, cette pensée ne prétend pas comprendre ce qu'elle ne comprend pas ou ce qu'elle ne peut pas comprendre en utilisant une logique préexistante. C'est dire que cette pensée ne considère pas son « dehors » comme une périphérie ou un horizon qui se définit par rapport au centre, lequel existe dans un certain système relativement clos.

Le « tout » apparaît comme le « dehors » de la pensée au sens propre. La pensée touche le « tout » à travers l'affection, laquelle se provoque par la

---

<sup>567</sup> C2, p. 221.



réfraction de la lumière, c'est-à-dire par l'universelle variation du « tout ». La pensée essaye d'exprimer son « dehors », le « tout », en étant menée par l'affection. C'est ce que Deleuze essaye de montrer sous l'expression la « croyance » à l'amour ou à la vie. Ici, l'acte de penser se soumet à l'affection, au dynamisme ou à la vitalité qui vient du « tout » même. La pensée se trouve elle-même dans l'« identité de la pensée et de la vie ». Lorsque Deleuze parle de la « croyance au monde », cela indique donc cette attitude de la pensée vers l'affection, vers le « tout » même.

C'était déjà un grand tournant de la philosophie, de Pascal à Nietzsche : remplacer le modèle du savoir par la croyance. Mais la croyance ne remplace le savoir que quand elle se fait en ce monde, tel qu'il est<sup>568</sup>.

À en juger par le contexte, le mot « savoir » indique le fait que la pensée considère le « tout » comme la périphérie, c'est-à-dire comme l'Idée, et qu'elle mesure et intègre toutes les choses dans le « tout ». En effet, savoir tout serait l'« idéale du savoir »<sup>569</sup>. Lorsque Deleuze oppose la « croyance » au savoir en ce sens, cette « croyance » signifie donc l'attitude de la pensée que nous avons vu maintenant. Dans cette citation, Deleuze dit qu'il y avait un « grand tournant » dans l'histoire de la philosophie, et que ce tournant concerne la philosophie pascalienne ou nietzschéenne. Nous aurons l'occasion d'examiner ces mots de Deleuze afin de préciser les notions de la « foi » et de la « croyance » par rapport au moment de « choix » dans le chapitre 6 de notre recherche. Mais, ce qui nous intéresse est maintenant la dernière partie de cette citation. Selon Deleuze, à propos de ce tournant, cette « croyance » indique la « croyance » « en ce monde, tel qu'il est ».

Alors, comment peut-on comprendre ces mots de Deleuze ? Cette « croyance » signifie-t-elle une simple affirmation de notre monde préexistant ? Il y a ici le problème principal de la théorie du temps que nous avons examiné dans les sections 4-1-2 et 4-1-3. Lorsque la pensée reçoit l'affection qui se provoque par l'universelle variation du « tout », et qu'elle commence à relier des images afin d'exprimer son « dehors », c'est-à-dire le « tout » même, des images forment des séries qui entourent ce « dehors ». Entre ces séries, il y a la relation temporelle

---

<sup>568</sup> C2, p. 224.

<sup>569</sup> Ibid.

relative qui fabrique plusieurs modes temporels en fonction de la vitesse de la lumière à travers l'« intervalle ». Mais au fond, toutes les séries coexistent autour de l'« intervalle », c'est-à-dire autour de la réfraction de la lumière. De plus, la relation entre ces séries change en fonction de l'universelle variation du « tout », et toutes les séries se forment et disparaissent indéfiniment. C'est dire que le monde qui se compose des séries existe toujours tel qu'il est, mais plus précisément, qu'il faut dire que le monde existe en même temps tel qu'il était, tel qu'il est et tel qu'il sera. C'est parce que les séries qui ont leur propre mode temporel coexistent autour de l'« intervalle ». De plus, le verbe « être » qui a plusieurs modes temporels provient essentiellement de l'universelle variation du « tout ». Ici, le verbe « être » est synonyme de « devenir ». Ou plutôt, afin d'éviter toutes ambiguïtés, Deleuze l'explique comme la « méthode du ET (...) qui conjure tout cinéma de l'Etre = est »<sup>570</sup>. C'est dire qu'il n'y a que le « et » ou l'« intervalle » qui fabriquent des images et qui les font coexister dans la forme de séries.

Lorsque Deleuze parle de la « croyance au monde » ou de la « croyance en ce monde, tel qu'il est », cela signifie la « croyance » au monde qui se compose des séries, lesquelles entourent l'« intervalle ». C'est dire que l'objet de cette « croyance » est au fond l'avènement de l'« intervalle », c'est-à-dire la corporéité du temps. Cette « croyance » n'est pas du tout donc une affirmation du monde préexistant. Le monde est toujours ouvert au changement, ou plutôt il est toujours en train de changer. Mais, cette manière de dire est la cause de notre malentendu. En plein milieu de sa création, le monde a toujours trois modes temporels, comme tel qu'il était, tel qu'il est et tel qu'il sera. En un mot, le monde qui se compose des séries témoigne seulement du temps de « devenir », c'est-à-dire l'ouverture infinie du « tout ». La pensée conçoit un tel monde en se confiant à l'affection, c'est-à-dire à une vitalité qui est générée par la réfraction de la lumière pure. C'est ce que Deleuze essaye d'indiquer par l'expression « croire au corps »<sup>571</sup>. Pourquoi l'objet de la « croyance » est-il exprimé avec le corps ? C'est parce que le corps signifie la coupure temporelle qui donne l'« avant » et l'« après » aux images et qui les fait coexister dans la forme de séries. C'est ce que nous avons vu dans la section 4-1-3. C'est la « croyance » fondamentale, parce qu'elle indique le lien essentiel entre la pensée et le « tout » à travers l'affection. Tout commence par la réfraction de la lumière, c'est-à-dire par l'avènement de l'« intervalle », y compris même un certain système relativement clos. Dans la forme de « croyance », la pensée fait face à son « dehors », c'est-à-dire au « tout », et elle

---

<sup>570</sup> C2, p. 235.

<sup>571</sup> C2, p. 225.

commence à essayer de l'exprimer en reliant des images dans la forme de séries, non pas à prétendre le comprendre du point de vue de l'intérieur d'un certain système clos.

Maintenant, passons à l'étape suivante de notre argument selon Deleuze, « le fait moderne, c'est que nous ne croyons plus en ce monde », et le « lien de l'homme et du monde » « doit devenir objet de croyance ». Cela veut dire que « nous » avons perdu la « croyance » à la corporéité du temps. Autrement dit, cette phrase implique que nous avons perverti « notre » « croyance » à la corporéité du temps en la « croyance » à une Idée. Comme nous l'avons vu plus haut, il est inévitable que la « croyance » au monde devienne la « croyance » à une Idée dans notre monde réel. C'est parce que notre système d'action et de perception (le schème sensori-moteur) a besoin de la « croyance » à une Idée. C'est dire que la pensée comprend inévitablement le « tout » comme une entité qui englobe tout. Mais, si cette transformation de la « croyance » est inévitable, le « fait moderne » n'est-il pas notre état constant ?

Lorsque nous perdons la « croyance au monde », c'est-à-dire la « croyance » à la corporéité du temps, « le monde [qui] nous apparaît comme un mauvais film ». Que signifie un « mauvais film » ? Deleuze explique cette expression en se référant à Godard : « Le cinéma c'est ça, le présent n'y existe jamais, sauf dans les mauvais films »<sup>572</sup>. Cela signifie que, dans un mauvais film, il n'existe que le présent. À en juger par le contexte, ce présent indique ici le présent variable, lequel signifie que tous les plans existent dans chaque présent qui converge vers une finalité. Si c'est correct, le régime de l'image-mouvement, y compris notre monde réel, peut être potentiellement ou essentiellement un mauvais film. C'est parce que nous pensons que notre vie existe dans le présent variable.

Pourquoi ce type de régime d'images est-il appelé un « mauvais » film ? C'est parce que le régime de l'image-mouvement peut être toujours rempli de « clichés ». Comme nous l'avons confirmé dans la section précédente, Deleuze dit qu'« un cliché, c'est une image sensori-motrice de la chose ». Lorsqu'un monde qui se compose des systèmes relativement clos se construit, la pensée commence à mesurer toutes les choses dans la distance entre le centre et la périphérie en se basant sur le schème sensori-moteur. Notre perception n'a que des images utiles pour notre vie, pour notre action. Toutes les choses se mesurent dans l'espace-temps en fonction d'action et de perception par rapport à la périphérie ou l'Idée. Même dans ce système d'images relativement clos, il y a quelque chose de nouveau. Mais, cela ne signifie, en réalité, qu'une variante ou un changement

---

<sup>572</sup> C2, p. 55. Deleuze se réfère à l'interview de *Le Monde* daté le 27 mai 1982 comme le texte original.

relatif qui est compris par la pensée dans le présent variable par rapport à une Idée.

Un monde rempli de clichés serait vain. C'est parce que nous sommes séparés de la nature temporelle du « tout ». Certes, nous pouvons penser au « tout ». Le « tout » est ouvert au changement, et cette nature ouverte nous permet de penser au changement de notre monde. Mais, notre pensée comprend cette ouverture du « tout » comme la périphérie ou une Idée. C'est dire que le « tout » est restreint en fait dans une Idée. Ou encore, ce « tout » est fabriqué par la pensée même. Tant que la pensée s'intéresse à l'aspect du mouvement du « tout », cette façon de penser est potentiellement inévitable, parce que la notion de « mouvement » signifie en premier lieu ce qui se passe « entre » objets ou parties pour exprimer le « tout ». Certes, il y a des exceptions comme les films de Vertov. Mais, même dans ce cas, il y a au fond la possibilité qu'un système relativement clos se fabrique et se superpose sur cet univers de la matière. C'est dire que la pensée peut essentiellement restaurer sa façon de penser mesurant des choses dans la distance « entre » le centre et la périphérie. Ici, le monde serait de nouveau rempli de clichés. C'est pourquoi Deleuze critique la manière même de penser qui se base sur le schème sensori-moteur. Cette critique de Deleuze est radicale. Selon lui, cette crise de la pensée était l'« état constant du cinéma »<sup>573</sup>.

Il n'y a pas eu détournement, aliénation dans un art de masses que l'image-mouvement aurait d'abord fondé, c'est au contraire dès le début que l'image-mouvement est liée à l'organisation de guerre, à la propagande d'Etat, au fascisme ordinaire, historiquement et essentiellement<sup>574</sup>.

Dès le début, le cinéma classique risquait de devenir un mauvais film dépourvu de créativité. Ce serait la conséquence logique de l'argument de Deleuze. « L'art de masses montrait déjà un inquiétant visage »<sup>575</sup>. En effet, nous nous sentons souvent comme dans un mauvais film lorsque nous regardons les films blockbusters hollywoodiens. Ces films nous offrent tant d'Idées comme l'amour, l'amitié, la confiance, le courage et la justice, etc. Nous pouvons jouir de ces mondes où nous trouvons la « croyance » à une Idée. Mais, nous sentons

---

<sup>573</sup> C1, p. 277.

<sup>574</sup> C2, p. 214.

<sup>575</sup> Ibid.

aussi que tout est vain. Nous sentons que ces mondes ne sont que fictifs. Même dans le monde supposé réel, nous sentons souvent que ces idées sont vaines ou fictives. Comme le dit Deleuze, « nous ne croyons même pas aux événements qui nous arrivent, l'amour, la mort, comme s'ils ne nous concernaient qu'à moitié ». Selon lui, ce n'est pas à cause de la perte de notre « croyance » à ces Idées, mais plutôt à cause de la perte de la « croyance » à la corporéité du temps. C'est dire que le problème principal est toujours la façon même de penser au « tout ».

Cependant, même si les films classiques risquaient de devenir de mauvais films dès le début, ces chefs-d'œuvre classiques étaient-ils considérés comme de mauvais films au moment de leur sortie ? Qu'est-ce qui a changé ? Cette question devient plus claire lorsque nous considérons notre monde réel. Certes, la plupart d'entre nous n'ont plus la « croyance » à l'idéal de la révolution communiste ou au rêve américain de l'unanimité. Mais, il nous semble que nous ne pouvons pas fondamentalement perdre la « croyance » à une Idée. C'est parce que ce que nous appelons ordinairement le monde se compose des systèmes relativement clos, et que ce que nous nous considérons nous-mêmes comme l'image vivante, laquelle se définit comme le centre du mouvement. C'est dire que nous pensons que nous vivons dans le présent variable qui converge vers une finalité potentielle ou à atteindre, quelle qu'elle soit. C'est pourquoi si « notre » pensée essaye de penser au « tout », nous nous trouvons toujours dans la « croyance » à une Idée. Et, l'important, c'est que nous ne considérons pas ordinairement notre monde comme un mauvais film au sens deleuzien, même aujourd'hui. Alors, qu'est-ce qui a changé ? Quelle condition nous permet-elle de considérer notre monde comme un mauvais film ? Qu'est-ce qui nous enseigne que nous avons perdu la « croyance » à la corporéité du temps ? Probablement, la phase du problème même a changé. Nous trouvons une réponse à cette question dans la citation ci-dessous.

Or cette rupture sensori-motrice trouve sa condition plus haut, et remonte elle-même à une rupture du lien de l'homme et du monde. La rupture sensori-motrice fait de l'homme un voyant qui se trouve frappé par quelque chose d'intolérable dans le monde, et confronté à quelque chose d'impensable dans la pensée<sup>576</sup>.

---

<sup>576</sup> C2, p. 220.

La « rupture sensori-motrice » cause l'effondrement de notre monde qui se compose des systèmes relativement clos. Mais, cela ne signifie pas simplement quelque chose qui perturbe notre monde quotidien, comme une dévastation causée par la guerre, de graves dommages environnementaux, une tragédie qui nous arrive ou notre mort comme la disparition du corps physique, etc. Même dans ces circonstances, ou plutôt grâce à ces moments d'affection « trop puissante », « notre » pensée peut monter à une conception sublime, et restaurer « notre » monde qui s'ouvre vers une Idée. Au contraire, dans ce contexte, la « rupture sensori-motrice » vient du changement de la façon même de penser. C'est dire que le problème même a changé à un certain moment. Comme le dit Deleuze, cette rupture « trouve sa condition plus haut ». Lorsque « quelque chose d'intolérable » apparaît dans le monde, et que la pensée se confronte « à quelque chose d'impensable », cette rupture se provoque. Comme nous l'avons vu dans la section précédente, l'« intolérable » indique une image qui s'accompagne de l'affection, laquelle est insupportable pour notre schème sensori-moteur. C'est, selon Deleuze, l'image d'une chose en elle-même. Pourquoi cette sorte d'image est-elle « insupportable » pour nous. C'est parce que l'image d'une chose en elle-même existe en dehors de notre système relativement clos. Nous, en tant qu'image vivante, ne pouvons pas percevoir cette sorte d'image. Elle témoigne du « monde d'avant l'homme »<sup>577</sup>, c'est-à-dire de l'univers matériel de la lumière dans lequel un certain système clos ne se construit pas encore. Alors, lorsque cette sorte d'image apparaît, la façon de penser change aussi. Les deux sont inextricablement liés. Ici, l'univers est rempli d'images « intolérables », et la pensée commence à penser au « tout » d'une autre manière. C'est dire que la pensée se trouve elle-même dans la « croyance » à la corporéité du temps.

Ici, une question reste à poser encore. C'est la question de la subjectivité. Si cette sorte d'image témoigne du dehors de notre monde qui se base sur le schème sensori-moteur, et si la pensée ne s'intéresse pas à mesurer des choses dans la distance entre le centre et la périphérie, qui sommes « nous » ? Qui regarde le monde ? Deleuze répond à cette question avec la notion de « voyant ». Nous examinerons cette notion du point de vue de la subjectivité dans le chapitre suivant. Cependant, ce qui nous intéresse est maintenant de répondre à la question : quelle condition nous permet de considérer notre monde comme un mauvais film ?

Pourquoi pouvons-nous dire que la citation ci-dessus répond à cette question ? C'est qu'il y a toujours le moment où nous ne pouvons pas nous reposer sur la « croyance » à l'Idée, c'est-à-dire le moment où nous avons besoin

---

<sup>577</sup> C1, p. 119.

de la perspective hors du schème sensori-moteur. En un mot, il y a le moment où le champ de problème change totalement. Ici, ce qui perce notre schème sensori-moteur et qui nous enseigne que notre monde est un mauvais film, c'est la réfraction même de la lumière, la nature temporelle même du « tout ». À propos du « cliché », il dit ainsi :

D'une part l'image ne cesse de tomber à l'état de cliché : parce qu'elle s'insère dans des enchaînements sensori-moteurs, parce qu'elle organise ou induit elle-même ces enchaînements, parce que nous ne percevons jamais tout ce qu'il y a dans l'image, parce qu'elle est faite pour cela (pour que nous ne percevions pas tout, pour que le cliché nous cache l'image...). (...) D'autre part, en même temps, l'image tente sans cesse de percer le cliché, de sortir du cliché. On ne sait pas jusqu'où peut conduire une véritable image : l'importance de devenir visionnaire ou voyant<sup>578</sup>.

Dans cette citation, une « véritable image » signifie évidemment l'image entière de la chose en elle-même, laquelle fait partie de l'universelle variation d'images. D'une part, les images deviennent clichés, lesquels signifient les images qui se présentent et se mesurent dans le schème sensori-moteur. Comme le dit Deleuze dans cette citation, c'est inévitable, « parce qu'elle est faite pour cela », parce que c'est un effet de notre système d'images. Mais, d'autre part, une véritable image « tente sans cesse de percer le cliché ». C'est parce que la nature temporelle du « tout » existe toujours au fond de l'univers, et que même un système relativement clos est fondamentalement une partie de l'universelle variation du « tout » même. Ce à quoi la pensée se soumet est toujours le « tout » même. La façon de penser qui s'intéresse à l'aspect du mouvement du « tout » découle de la nature temporelle du « tout », et elle est dépassée par cette même nature temporelle. Autrement dit, si la pensée peut comprendre le « tout » en profitant du schème sensori-moteur, la nature temporelle du « tout » ne peut jamais être entièrement expliquée. C'est parce que le « tout » est essentiellement le « dehors » de la pensée. Tout commence par la réfraction de la lumière sur le plan

---

<sup>578</sup> C2, p. 33.

d'immanence, y compris la pensée même. Lorsque notre monde est rempli de clichés, ce qui perce le régime de ces clichés est le « tout » même.

C'est pourquoi Deleuze dit que « l'intolérable n'est plus une injustice majeure, mais l'état permanent d'une banalité quotidienne »<sup>579</sup>. C'est dire qu'il y a toujours « *L'existence d'un double système, d'un double régime de référence des images* »<sup>580</sup> dans l'univers. D'une part, la pensée prétend comprendre le « tout » du point de vue de l'intérieur d'un certain système relativement clos. Mais, d'autre part, le « tout » change infiniment hors de cette compréhension de la pensée, et il emporte la pensée au-delà de sa capacité de penser. Bref, la nature temporelle du « tout » est toujours à l'arrière-plan, et elle ne cesse de percevoir le régime de clichés. Lorsque Deleuze dit que « le fait moderne, c'est que nous ne croyons plus en ce monde », le « fait moderne » est l'« état permanent d'une banalité quotidienne ». C'est dire que nous avons toujours et déjà perdu la « croyance » à la corporéité du temps et la transformée en la « croyance » à une Idée. Mais, cette corporéité du temps, l'avènement même de l'« intervalle » ne cesse de nous enseigner et redonner la « croyance » à la corporéité du temps.

Ici, à propos du changement de problème lui-même, il faut faire attention au fait que les arguments de Deleuze se basent elles-mêmes sur la « croyance » à la corporéité du temps. C'est dire que Deleuze ne présuppose pas le présent variable, lequel se forme dans l'ensemble des systèmes relativement clos. Le « moderne » n'indique pas donc seulement un certain moment ou une certaine époque où il y a le tournant décisif dans l'histoire du cinéma, mais aussi c'est l'« état constant du cinéma ». Si ce tournant nous semble être arrivé dans une certaine époque, c'est à cause de notre condition de la perception naturelle. Du point de vue de l'intérieur d'un certain système relativement clos, nous pouvons dire que la façon même de penser au « tout » a changé dans le présent particulier dans l'espace-temps en fonction des actions et de la perception. Mais, hors de ce système d'images, ce changement se passe toujours et éternellement. Le monde qui est l'objet de la pensée « est » toujours tel qu'il était, tel qu'il est et tel qu'il sera, dans la mesure où ce verbe « être » coïncide avec l'universelle variation du « tout ».

Certes, dans notre monde réel, nous n'avons que des perceptions sensori-motrices, et nous n'avons que « notre » pensée qui se base sur le schème sensori-moteur. C'est dire que nous ne pouvons pas perdre la « croyance » à une Idée. C'est à cause de la condition de « notre » existence. Mais, le cinéma a ici l'avantage.

---

<sup>579</sup> C2, p. 221.

<sup>580</sup> C1, p. 92.



Si le cinéma n'a nullement pour modèle la perception naturelle subjective, c'est parce que la mobilité de ses centres, la variabilité de ses cadrages l' [le cinéma] amènent toujours à restaurer de vastes zones acentrées et décadrées : il [le cinéma] tend alors à rejoindre le premier régime de l'image-mouvement, l'universelle variation, la perception totale, objective et diffuse. En fait, il parcourt le chemin dans les deux sens<sup>581</sup>.

Le cinéma ne se limite pas à la condition qui vient d'un certain système relativement clos. Le cinéma peut toujours revenir au « monde d'avant l'homme »<sup>582</sup>. C'est ce que Vertov a montré dans ses films. Dans ce contexte, le monde d'avant l'homme ne signifie pas évidemment le monde que nous imaginons comme un état avant l'apparition de l'homme ou après la disparition de l'homme. Au contraire, cela signifie un régime d'images qui coïncide avec l'universelle variation du « tout » même. À la fin de cette citation, Deleuze dit qu'« en fait, il parcourt le chemin dans les deux sens ». D'une part, le cinéma atteint la réalisation ultime d'une vision des choses en elle-même que Vertov a montré du point de vue de l'aspect du mouvement du « tout ». D'autre part, le cinéma trouve une autre façon de penser au « tout ». C'est dire que la pensée essaye d'exprimer son « dehors » sans le comprendre en reliant des images dans la forme de séries, laquelle témoigne de ce « dehors », du « tout » même. C'est donc le régime de l'image-temps.

Le rôle du cinéma est donc de nous enseigner le fait que nous ne sommes rien de plus qu'éventuel et éphémère. Nous, en tant qu'image vivante, sommes fabriqués dans un système relativement clos, lequel se forme dans le plan d'immanence de la lumière. Une seule réalité est en vérité l'universelle variation d'images. Le cinéma moderne nous redonne la « croyance » à la corporéité du temps au-delà ou en deçà de la « croyance » à une Idée. Mais, cela ne veut pas dire que notre monde se transforme en un ensemble de séries brusquement devant nos yeux. C'est peu probable, parce que « notre » condition préalable nous contraint à voir des clichés dans le présent variable. Mais, le cinéma peut nous offrir une autre vision du monde. Grâce à l'expérience cinématographique, nous pouvons penser à la « croyance » à la corporéité du temps comme une perte dans

---

<sup>581</sup> C1, p. 94.

<sup>582</sup> C1, p. 119.

notre monde. C'est dire que nous pouvons considérer la pensée comme une faculté de penser au « tout » en tant que « dehors » au sens propre. Ce n'est pas « notre » « croyance » au sens quotidien, mais plutôt la « croyance » de « voyant ». Alors, dans le chapitre suivant, nous allons examiner le statut de ce « voyant ». Mais, pour le moment, notre conclusion est la suivante : lorsque nous sommes conscients que nous avons perdu la « croyance » à la corporéité du temps, le cinéma nous redonne cette « croyance » comme une perte dans le monde réel, et vice-versa.

### **Résumé du quatrième chapitre**

Dans ce chapitre, nous avons examiné la notion de « croyance » dans *Cinéma* du point de vue de la théorie du temps. La notion de « croyance » concerne toujours la relation de la partie avec le « tout », c'est-à-dire la relation du monde avec le « tout ». C'est dire que la « croyance » indique la façon de penser au « tout ». Or, pourquoi la théorie du temps joue-t-elle un rôle décisif dans ce contexte ? C'est parce que le « tout » est essentiellement le temps même, c'est-à-dire l'universelle variation. Le monde qui se compose des images est toujours ouvert au changement, parce que le « tout » duquel le monde fait partie est d'abord ouvert au changement, ou plus précisément que le « tout » est le changement même du temps. Le rôle principal du cinéma est de nous faire penser au « tout » au-delà de notre monde qui se compose des systèmes relativement clos. Mais, le problème principal est de savoir comment nous devons comprendre ces mots. Les arguments de Deleuze à propos de la « croyance » concernent toujours ce point.

La distinction entre l'image-mouvement et l'image-temps que Deleuze a montrée est demandée afin de préciser deux façons de penser au « tout » qui correspondent aux deux régimes d'images. D'une part, les arguments de Deleuze à propos de l'image-mouvement nous montre pourquoi nous, en tant qu'image vivante, ne pouvons considérer le « tout » que comme une entité ou une Idée qui englobe et intègre tout, y compris toutes les choses et tous les mouvements. D'autre part, ses arguments à propos de l'image-temps nous montrent à quelle condition la pensée se délivre de la façon de penser au « tout » comme dans le régime de l'image-mouvement, et comment la pensée pense au « tout » dans ce cas.

L'important, c'est toujours l'attitude de la pensée envers le « tout ». La notion de « croyance » est demandée par Deleuze afin de parler de cette attitude. Si la pensée comprend le « tout » comme ce qui englobe tout, elle se trouve elle-même dans la « croyance » à une Idée. Si la pensée reçoit le « tout » comme son «

dehors » au sens propre sans le comprendre, elle se trouve elle-même dans la « croyance » à la corporéité du temps. Dans le premier cas, la pensée relie des images et les intègre dans le « tout » en tant qu'Idée. Ce n'est pas que cette façon de penser soit mauvaise en soi. Il est évident que l'aspect de mouvement est une face de notre réalité. Mais, il y a toujours le moment où nous ne pouvons pas nous reposer sur cette façon de penser. À ce moment, le monde est rempli de clichés, et le changement ou la nouveauté est compris par la pensée comme relative par rapport à l'Idée. Ici, le problème même a changé, et nous avons besoin d'une autre façon de penser. Alors, dans le second cas, la pensée reçoit son « dehors » sans le comprendre par une logique connue. Mais, cela ne signifie pas que la pensée abandonne son effort d'y penser. Au contraire, elle essaye d'expliquer ce « dehors » en utilisant (c'est-à-dire en reliant) des images. Cette nouvelle façon de penser au « tout » change la figure même du monde. C'est ce que Deleuze montre en utilisant la notion de « série » dans le contexte de la théorie du temps. Dans le monde qui se compose des séries, il n'y a plus de nouveauté au sens quotidien. Plus précisément, il y a plusieurs modes temporels qui correspondent à chaque série, mais ces modes temporels coexistent autour de l'« intervalle », c'est-à-dire autour du « dehors ». Toutes les images entourent l'universelle variation du « tout », et elles expriment cette nature temporelle du « tout ». Le monde existe toujours en tant que tel, mais cette expression « en tant que tel » s'accompagne de plusieurs modes temporels comme « tel qu'il était », « tel qu'il est » et « tel qu'il sera ». La coexistence de ces trois modes temporels témoigne d'une chose, c'est-à-dire de l'ouverture infinie du « tout ». La seule nouveauté, c'est le temps de « devenir » qui appartient au « tout » même.

Le montage, « Ce fut la pensée ou la philosophie du cinéma, non moins que sa technique »<sup>583</sup>, dit Deleuze. Ce qui l'intéresse est toujours la pensée ou la philosophie, soit dans le cinéma soit dans notre vie. Et, pour lui, l'acte de penser ou de philosopher est d'atteindre sa propre « croyance ». Ici, la notion de « croyance » ne signifie pas simplement l'obéissance de la pensée à son « dehors », à l'incompréhensible pour elle-même. Cela ne signifie pas non plus que la pensée prétend comprendre l'incompréhensible en utilisant une logique préexistante. Bien au contraire, cela indique le fait que la pensée atteint le « dehors » de sa capacité, et qu'elle commence à penser à partir de ce « dehors ». Lorsque nous disons que la « croyance » dans *Cinéma* indique l'attitude de la pensée envers le « tout », cela indique cet acte radical de penser. Mais, après Deleuze, nous devons ici poser la question de savoir à quelle « croyance » la pensée fait face. C'est parce que notre pensée comprend souvent le « tout » comme une Idée ou une entité qui

---

<sup>583</sup> C1, p. 82.

englobe tout. Cette transformation est inévitable pour nous, parce que la condition préalable de « notre » existence a besoin de cette figure de la pensée. C'est pourquoi le cinéma (ou encore toutes les expressions artistiques) est nécessaire pour nous, pour notre pensée. Le cinéma moderne nous donne l'occasion de penser au « tout » d'une manière différente que dans notre vie quotidienne en nous offrant une vision qui n'appartient pas à la perception naturelle. Le cinéma nous enseigne que l'acte de penser n'est pas de comprendre le « tout » ni de savoir tout dans le « tout », mais au contraire de faire face à son « dehors » et d'essayer de l'exprimer aussi rigoureusement que possible.

Le temps et la « croyance ». Cette relation devient maintenant essentielle. C'est parce que la théorie du temps dans le cinéma moderne nous montre la nature temporelle du « tout » en utilisant des images dans la forme de séries. À travers l'expérience cinématographique, nous retrouvons la « croyance » à la corporéité du temps, à la coupure fondamentale. Mais, cette « croyance » n'est plus la « nôtre », parce que nous ne sommes qu'images vivantes qui se situe au centre dans un certain système relativement clos. Alors, qui porte cette « croyance » ? Que signifie le « voyant » que Deleuze propose dans le contexte du cinéma moderne ? Nous allons aborder cette question dans le chapitre suivant.



**5.**  
**LE PROBLÈME DE LA**  
**SUBJECTIVITÉ DANS**  
***CINÉMA***



Dans le chapitre précédent, nous avons examiné la notion de « croyance » du point de vue de la théorie du temps. Dans ce chapitre, nous aborderons la question de la subjectivité dans *Cinéma*. Pourquoi la subjectivité doit-elle être examinée afin de lire les deux tomes de *Cinéma* ? C'est parce que l'expérience cinématographique nous emporte hors de « nous-mêmes » et nous fait repenser à notre existence.

L'expérience cinématographique est en premier lieu l'acte de regarder un film, soit dans la salle de cinéma soit à la maison. Mais, que signifie cet acte de « regarder » ? Deleuze insiste sur le « *mouvement automatique* »<sup>584</sup>. Contrairement à d'autres expériences artistiques, il n'est pas nécessaire du côté du public de compléter des images avec quelque chose dans l'expérience cinématographique. C'est dire que regarder un film est une expérience de passivité considérable. Selon Deleuze, ce n'est pas cependant une faiblesse du cinéma. Au contraire, c'est l'avantage du cinéma par rapport aux autres expressions artistiques. Le monde cinématographique est un univers autonome en soi. C'est parce que le cinéma se base sur l'équation « image = mouvement », comme nous l'avons confirmé dans le chapitre 3. Certes, les moyens de fabrication sont artificiels, mais on ne doit pas conclure « de l'artificialité des moyens à l'artificialité du résultat »<sup>585</sup>. En ce qui concerne l'« ensemble de ce qui apparaît »<sup>586</sup>, il y a une pure réalisation de l'image-mouvement dans le cinéma comme dans notre monde réel.

L'acte de regarder est une participation. Lorsque nous regardons un film, nous participons à un monde cinématographique, dans une collection d'images-mouvement. Mais, si c'est vrai, notre vie même dans le monde réel n'est-elle pas aussi une expérience de participation ? C'est parce que, comme dans le cinéma classique, ce que nous appelons ordinairement le monde réel est lui-même l'ensemble des systèmes relativement clos qui se fabrique sur le plan d'immanence. Nous « participons » à notre vie, à notre monde. Certes, cette manière de dire est contraire à notre conscience quotidienne, parce que nous nous définissons ordinairement nous-mêmes comme une existence ou une image vivante qui possède la spontanéité. Cependant, ce que nous appelons ordinairement la spontanéité est en réalité un effet de l'action-réaction d'images. C'est ce que nous avons vu dans la section 4-1-1. Nous, en tant qu'image vivante, sommes dans un centre du mouvement qui se définit par l'« intervalle », c'est-à-

---

<sup>584</sup> C2, p. 203.

<sup>585</sup> C1, p. 10.

<sup>586</sup> C1, p. 86.



dire par la réfraction de la lumière. Ce centre d'indétermination définit notre subjectivité.

N'y a-t-il pas de différence entre l'expérience cinématographique et notre propre vie ? Une différence indéniable est l'existence d'un corps ou d'un cerveau, qui se situe au centre du mouvement. C'est une condition fondamentale de notre existence. Nous sommes toujours participants de notre vie ou de notre monde en tant que centre du mouvement. Nous ne pouvons pas nous en retirer sauf par notre mort en tant que disparition physique de notre corps. Au contraire, le cinéma surmonte cette condition principale. C'est parce que « l'image cinématographique « fait » elle-même le mouvement »<sup>587</sup>. Le monde cinématographique est une collection d'images-mouvement dans laquelle nous n'existons pas en tant que centre. Lorsque nous participons à un monde cinématographique, notre existence, en tant qu'image vivante, disparaît, et nous nous confions aux mouvements automatiques du cinéma.

Or, qui régit une collection d'images-mouvement cinématographiques ? C'est le montage, c'est-à-dire la pensée cinématographique. Comme nous l'avons vu, la pensée signifie l'acte de relier des images dans l'univers. Dans un monde cinématographique, la pensée relie des images, et ces images deviennent une collection. Nous, en tant que public, participons à cette pensée cinématographique en participant à une collection d'images-mouvement. Ici, « notre » pensée se délivre d'un centre dans le monde réel, et rejoint une autre façon de penser. Grâce au cinéma, nous obtenons donc une autre possibilité de penser qui ne se limite pas à « notre » existence. Deleuze appelle ce mécanisme de la pensée dans le cinéma un « *automate spirituel* »<sup>588</sup> ou une « subjectivité automatique »<sup>589</sup>. C'est dire que nous pouvons trouver la subjectivité qui coïncide avec la pensée, laquelle ne se limite pas à « nous » en tant qu'image vivante.

Bref, l'acte de regarder un film est de participer à une autre possibilité de la pensée en participant à une collection d'images-mouvement. Cela signifie donc que nous devenons une « subjectivité automatique » dans un film. Nous sommes, pour ainsi dire, les sujets d'une grande expérience de pensée appelée cinéma. Ici, la question de la subjectivité rejoint celle de la « croyance ». C'est parce que la notion de « croyance » concerne la façon de penser au « tout » ou l'attitude de la pensée envers le « tout ». Dans un film, nous nous trouvons nous-mêmes dans une certaine « croyance ». Mais, comme nous l'avons examiné dans le chapitre précédent, il y a deux sortes de « croyance » qui correspondent aux deux régimes

---

<sup>587</sup> C2, p. 203.

<sup>588</sup> Ibid.

<sup>589</sup> C2, p. 204 (dans la note). À propos de ce mot, Deleuze se réfère au texte d'Epstein.

d'images. Selon Deleuze, cette différence entre deux « croyances » change non seulement la figure de monde, mais aussi la figure de subjectivité. C'est une conséquence logique des discussions de Deleuze que nous avons vues jusqu'ici. C'est parce que la subjectivité n'est pas une image vivante qui se situe au centre du mouvement, mais plutôt l'un des effets d'images. Une image vivante ne joue le rôle du centre que dans un certain système clos. Mais, le problème, c'est de savoir quelle subjectivité le cinéma nous offre. Il y a ici la différence à propos de la subjectivité parmi les deux régimes d'images, c'est-à-dire parmi les deux sortes de « croyance ». Alors, l'objectif de notre discussion dans ce chapitre est d'examiner les deux figures de subjectivité qui correspondent aux deux sortes de « croyance », et surtout d'examiner la figure de subjectivité dans le cinéma moderne. La « croyance » concerne toujours le « lien de l'homme et du monde »<sup>590</sup>, mais en même temps « c'est ce lien qui doit devenir objet de croyance »<sup>591</sup>, dit Deleuze. Lorsqu'il parle de « notre » « croyance » au « monde », comment devons-nous comprendre ce « notre » ?

Ce chapitre se compose des deux parties suivantes : 5-1. Nous examinerons d'abord deux sortes de subjectivités qui correspondent aux deux régimes d'images. Lorsque le cinéma nous invite à participer à une « subjectivité automatique » qui ne se limite pas à notre condition préalable, quelle est la nature de cette subjectivité ? Nous essayerons d'esquisser les deux sortes de subjectivités. 5-2. Ensuite, nous examinerons ces deux sortes de subjectivités, surtout la subjectivité dans le contexte du cinéma moderne plus en détail par rapport à la notion de « croyance ». Dans cette section, nous voudrions montrer la portée métacinématographique des arguments de Deleuze sur la subjectivité. En nous référant à la notion de « politique » que Deleuze propose dans le contexte du cinéma moderne, nous voudrions penser à l'importance de ses explications sur la subjectivité qui concerne non seulement l'expérience cinématographique, mais aussi nos expériences dans le monde réel. À travers ces deux sections, notre question fondamentale est toujours la même : lorsque Deleuze parle de « notre » « croyance » au « monde », qui est-ce « nous » ?

---

<sup>590</sup> Ibid.

<sup>591</sup> Ibid.

## 5.1. LA SUBJECTIVITÉ DANS LES DEUX RÉGIMES

Dans cette section, nous examinerons deux sortes de subjectivités qui sont propres aux deux régimes d'images. L'acte de regarder un film est de participer à un monde cinématographique. Pendant la séance de cinéma, nous participons à la pensée propre à cette œuvre cinématographique, et participons à la perception qui y est propre. Nous avons ainsi l'occasion de penser et de voir d'une autre manière que dans notre monde réel. Pour une « subjectivité automatique », la pensée et la perception sont inextricablement liées. Lorsque le cinéma nous offre une autre possibilité de penser, nous, en tant que public, avons des perceptions que nous ne pouvons pas avoir dans le monde réel. Autrement dit, lorsque le cinéma change notre façon de penser au monde, notre façon de le voir change aussi. Ici, le sens de la subjectivité change dans le cinéma. Les expressions quotidiennes comme « je pense » ou « je regarde » sont suspendues, et nous nous trouvons nous-mêmes dans une « subjectivité automatique », laquelle correspond à la pensée qui fait face au « tout ». En un mot, le cinéma n'est pas seulement une philosophie du monde, mais aussi celle de la subjectivité. Il nous donne l'occasion de penser à ce que signifie la subjectivité, et à ce qui est le moi.

Cependant, selon Deleuze, la distinction entre deux régimes d'images est essentielle dans ce contexte. Soit dans le régime de l'image-mouvement soit dans le régime de l'image-temps, le cinéma nous offre une autre possibilité de penser au monde et de le voir. Mais, la façon d'y penser est différente entre les deux régimes d'images. C'est ce que nous avons examiné dans le chapitre précédent du point de vue de la théorie du temps. Ici, la figure de la subjectivité est aussi différente entre les deux régimes. Plus précisément, tant que le régime de l'image-mouvement s'appuie sur le schème sensori-moteur, nous transformons la nature de la subjectivité en une autre. Et, c'est exactement dans le régime de l'image-mouvement que le schème sensori-moteur peut être construit. Alors, comment nous méprenons-nous sur la subjectivité ? Pourquoi cette subjectivité est-elle insuffisante pour Deleuze ? Et, qu'est-ce que la nature de la subjectivité que Deleuze s'efforce de montrer ? Nous aborderons ces questions dans cette section.

Cette section se compose des trois parties suivantes : 5-1-1. Nous examinerons d'abord la différence à propos de la subjectivité entre le monde réel et le cinéma par rapport à la pensée et à la perception. Cette différence provient du fait que le cinéma peut surmonter nos conditions préalables en ce qui concerne la perception et la pensée. 5-1-2. Nous examinerons ensuite la subjectivité dans le cinéma classique qui s'appuie sur le schème sensori-moteur. Le cinéma classique typique nous délivre de nos conditions préalables, et nous

montre la subjectivité qui ne se limite pas à notre existence. Mais, cette figure de la subjectivité n'est pas encore suffisante pour Deleuze. C'est parce que cette subjectivité est encore une extension de ce terme au sens quotidien. 5-1-3. À la fin de cette section, nous examinerons la nature de la subjectivité qui se révèle dans le cinéma moderne, c'est-à-dire dans le régime de l'image-temps. Nous voudrions esquisser la nature de cette subjectivité en nous référant aux arguments de Deleuze sur le statut de l'œil de la caméra.

### 5.1.1. La subjectivité et nos conditions préalables

Le cinéma nous fait penser au « tout ». Il nous enseigne que notre monde n'est qu'une partie du « tout ». Le monde est toujours ouvert au changement, parce que le « tout » est d'abord ouvert au changement infini, à l'universelle variation. Mais, cette manière de dire est problématique, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent. C'est dire que la façon de penser au « tout » est le nœud du problème de la forme du temps et de la notion de « croyance ». Or, si notre monde n'est qu'une partie du « tout », notre subjectivité est aussi une partie du « tout ». Mais, en quel sens pouvons-nous le dire ? Nous allons d'abord penser à ce que nous appelons ordinairement la subjectivité. C'est la qualité de sujet, qui se situe au centre des actions et des perceptions, et qui agit et réagit spontanément envers un certain environnement. Dans la section 4-1-1, nous avons vu que Deleuze montre, après Bergson, la vision métacosmique qui contient cette subjectivité. La relation d'une image spéciale avec les autres images définit une image vivante. « Notre » perception se définit par le reflet (ou la réflexion) des images environnantes sur une image spéciale, « notre » action se définit par l'action-réaction entre cette image spéciale et les autres. Et, « notre » pensée est l'acte de relier des images et en'en sélectionnant et soustrayant celles inutiles pour nos actions. Bref, tout ce que nous considérons comme la nature de subjectivité est l'un des effets de l'ensemble des systèmes d'images. Nous, en tant qu'image vivante, sommes centres du mouvement, mais c'est seulement dans un certain système relativement clos qui se fabrique dans l'univers acentré. Car, il n'y a aucun centre dans l'univers matériel de la lumière.

Ce modèle cosmique implique une conséquence radicale. La perception, l'action et la pensée ne sont pas fondamentalement les nôtres. La perception est le reflet des images. L'action est l'action-réaction des images, et la pensée est l'acte de relier des images. Tout est un effet d'images qui se provoque par l'universelle variation du « tout ». Lorsqu'un certain système relativement clos se construit autour du centre de mouvement, ces effets sont temporairement attribués à une image vivante dans ce système. Mais, lorsque nous, en tant

qu'image vivante, disparaissent, ces attributions expirent, et ces effets reviennent à l'univers acentré même. Ici, il n'y a au fond que l'universelle variation et ses effets. Cette vision cosmique nous permet d'abolir les notions de « spontanéité » ou de « libre arbitre », sur lesquelles les philosophes débattent depuis si longtemps. Mais, cela ne signifie pas que nous ne pouvons pas parler de la « spontanéité » ou du « libre arbitre ». Du point de vue de l'intérieur d'un certain système relativement clos, toutes les qualités de la subjectivité appartiennent à une image vivante. Dans ce cas, nous pouvons évidemment parler de « notre » pensée, de « notre » perception et de « notre » action, etc. Cependant, au fond, il n'y a que l'universelle variation du « tout », c'est-à-dire que la réfraction de la lumière pure. Et, les éléments que nous considérons comme les qualités de la subjectivité ne sont que des effets de la relation entre des images qui se provoquent par l'universelle variation même. Bref, même si nous maintenons le mot « subjectivité », cela n'indique pas l'ensemble des qualités qui appartiennent à notre existence en tant qu'image vivante. C'est parce que ces qualités ou facultés ne se limitent pas essentiellement à notre existence. La subjectivité dépasse notre existence. Cette notion signifie la pensée et la perception mêmes qui appartiennent au « tout ». C'est en ce sens que la subjectivité fait partie du « tout », y compris « notre » subjectivité. C'est ce que Deleuze exprime avec la notion de « subjectivité automatique ».

Mais, comment pouvons-nous atteindre cette vision cosmique. Dans notre vie quotidienne, nous ne pouvons pas voir le monde et y penser avec cette subjectivité. Quant à la perception, il y a une condition préalable de l'œil humain : que « son immobilité relative comme organe de réception, qui fait que toutes les images varient pour une seule, en fonction d'une image privilégiée »<sup>592</sup>. C'est dire que, même si nous pouvons changer la façon de voir, ce changement est relatif. C'est parce que l'existence d'une image « privilégiée » est la condition fondamentale pour notre existence, et que toutes les autres images varient en fonction de cette image. En un mot, nous n'avons que la perception subjective au sens quotidien. Quant à la pensée, le changement de notre façon de penser est aussi relatif. C'est parce que notre pensée mesure toutes les choses par rapport au centre du mouvement. Peu importe que nous pensions objectivement, nous ne comprenons, en réalité, toutes les choses que par rapport à nous-mêmes. C'est pourquoi nous avons besoin de la philosophie, surtout de la pensée cinématographique. C'est une tentative ultime de penser au « tout » en deçà ou au-delà de nos conditions préalables.

---

<sup>592</sup> C1, p. 117.

Et le montage est sans doute une construction du point de vue de l'œil humain, il cesse d'en être une du point de vue d'un autre œil, il est la pure vision d'un œil non-humain, d'un œil qui serait dans les choses<sup>593</sup>.

Cette citation se situe dans le contexte de l'analyse des films de Vertov. Pour Deleuze, l'univers de Vertov est toujours une vision exemplaire qui surmonte notre pensée et notre perception. L'important, c'est de savoir pourquoi Deleuze apprécie cet univers de Vertov. Lorsque Deleuze insiste sur la « pure vision d'un œil non-humain », il ne renie pas l'homme, ni ne souhaite son extinction. Au contraire, il souhaite libérer l'être humain de ses présupposés et lui donner la possibilité d'être autre chose que ce que nous sommes. Mais, cela ne signifie pas que l'homme devient animal, végétal ou minéral. Cette possibilité veut dire plutôt que nous commençons à penser que notre existence n'est qu'une partie du « tout », et que nous sommes toujours ouverts au changement. En pensant au « tout », nous acquérons la perspective de nous considérer comme faisant partie du « tout » ouvert au changement infini. C'est le problème de la subjectivité pour Deleuze dans *Cinéma*.

L'œil de la matière, l'œil dans la matière (...) [qui] ne connaît d'autre tout que l'univers matériel et son extension<sup>594</sup>.

Le cinéma peut nous faire penser au « tout » en dehors de la perspective de l'intérieur de l'ensemble des systèmes relativement clos que nous appelons ordinairement le monde. Et, il nous fait rejoindre une « subjectivité automatique » en nous enseignant que ce que nous considérons ordinairement comme notre subjectivité n'est que l'un des effets de l'ensemble des systèmes relativement clos. Cette « subjectivité automatique » se compose donc de la pensée même qui fait face au « tout » et de la perception même des images qui exprime le « tout ». Pour Deleuze, le rôle principal du cinéma est de nous faire retrouver cette sorte de subjectivité. Cependant, il est nécessaire de poser la question à propos de la façon de penser au « tout ». Comme nous l'avons examiné à propos des films de Vertov,

---

<sup>593</sup> Ibid.

<sup>594</sup> C1, p. 118.

Deleuze ne nie pas le régime de l'image-mouvement. C'est parce que ce régime est évidemment l'un de deux faces de notre réalité. Toutefois, lorsque le cinéma classique s'appuie sur le schème sensori-moteur, Deleuze considère que la manière de nous faire penser au « tout » est insuffisante. C'est parce que cette subjectivité est encore une extension de ce terme au sens quotidien. Nous allons maintenant examiner la « subjectivité automatique » que le cinéma classique typique nous offre.

### 5.1.2. La « subjectivité automatique » dans le régime de l'image-mouvement

Quel est le problème dans la subjectivité que le cinéma classique typique nous offre ? C'est que le cinéma classique qui s'appuie sur le schème sensori-moteur nous fait penser que nous sommes une partie du « tout », dans la mesure où le « tout » est considéré comme une entité ou une Idée qui englobe tout. Certes, dans le cinéma classique typique, nous ne nous considérons plus nous-mêmes comme un centre dans le monde qui se compose des systèmes relativement clos. Mais là, nous commençons à nous considérer nous-mêmes comme un centre dans une entité ou une Idée qui englobe et intègre tous les mouvements, toutes les choses. Le poids de l'analyse critique de Deleuze est dirigé vers les films d'Eisenstein. C'est parce qu'il trouve, chez Eisenstein, une réalisation ultime de la manière « classique » de nous faire penser à la « subjectivité automatique ».

Au début du chapitre 7 de *Cinéma 2*, Deleuze distingue trois moments dans la manière de nous faire penser à la subjectivité automatique qu'Eisenstein a proposée. Cette analyse de Deleuze sur les films d'Eisenstein correspond à ce que nous avons vu du point de vue du rapport différentiel dans la section 4-2-2. « Le premier moment va de l'image à la pensée, du percept au concept », dit Deleuze<sup>595</sup>. C'est le moment où la pensée cinématographique fait face à une image qui s'accompagne de l'affection, laquelle interrompt ou suspend le mouvement d'images. Deleuze appelle ce moment d'affection le « choc des images »<sup>596</sup>. Eisenstein introduit ce moment d'affection dans le montage afin d'éveiller la pensée au « tout »<sup>597</sup>. Grâce à cette crise qui perturbe l'équilibre du

---

<sup>595</sup> C2, p. 205.

<sup>596</sup> Ibid.

<sup>597</sup> « Le choc a un effet sur l'esprit, il le force à penser, et à penser le Tout » (ibid.).

monde, la pensée commence à essayer de comprendre ce moment par rapport au « tout ». Ici, l'important, c'est que la pensée se trouve elle-même dans le « tout ».

L'image cinématographique doit avoir un effet de choc sur la pensée, et forcer la pensée à se penser elle-même comme à penser le tout<sup>598</sup>.

À travers le moment d'affection, la pensée se comprend elle-même dans le « tout ». C'est dire que la pensée se délivre de son rôle ordinaire, qui est de relier et mesurer des images dans un certain système clos, puis qu'elle commence à relier des images dans le « tout ». Autrement dit, la pensée n'appartient plus à notre existence, et plutôt elle commence à considérer notre existence comme une partie du « tout ». Ici, « il y a un second moment qui va du concept à l'affect, ou qui retourne de la pensée à l'image »<sup>599</sup>. Lorsque le moment d'affection est compris par la pensée dans le « tout », ce moment devient un point singulier ou remarquable autour duquel tous les mouvements entourent dans le « tout ». Tous les mouvements d'images se rapportent les uns aux autres autour de ce point, et ces mouvements sont intégrés dans le « tout ». Des images s'organisent dans le « tout » en se coordonnant aux mouvements autour de ce point affectif ou « pathétique ». Lorsque la pensée se délivre de son rôle ordinaire, la perception s'en délivre aussi. Certes, Deleuze analyse une variété de cas, mais cela indique, par exemple, la situation suivante. Dans une scène célèbre du grand escalier dans « *Le Cuirassé Potemkine* »(1925), les plans de sculptures en pierre sont insérés entre les plans de marins hésitant à ouvrir le feu pour protéger des civils et les plans de foules en fuite. Au quotidien, ces sculptures n'ont pas de signification particulière. Mais, dans ce montage, les lions de pierre deviennent une métaphore du lion endormi qui s'éveille au mouvement révolutionnaire. Le rugissement du lion annoncera le réveil de la révolution. C'est dire que la façon même de voir le monde change en fonction du changement de la façon d'y penser. Nous regardons toutes les choses dans le « tout » qui englobe tous les mouvement, et non pas dans un monde qui se compose des systèmes relativement clos. C'est un exemple que Deleuze appelle l'« image-figure »<sup>600</sup>.

L'important, c'est ici que la perception n'appartient pas non plus à notre existence, mais plutôt que des images-perception expriment le « tout », y compris

---

<sup>598</sup> C2, p. 206.

<sup>599</sup> Ibid.

<sup>600</sup> C2, p. 207.



« nous » en tant qu'image vivante. C'est dire que « s'élabore un circuit qui comprend à la fois l'auteur, le film et le spectateur »<sup>601</sup>. À travers le moment d'affection, la pensée se délivre de nos conditions préalables, et elle se trouve elle-même dans le « tout ». À ce moment, la perception s'en délivre aussi, et des images-perception s'organisent autour de l'affection dans le « tout ». Ici, il y a le troisième moment qui intègre les deux moments précédents. C'est le moment d'unité parfaite de la pensée et du mouvement ou de la pensée et de l'action. Deleuze appelle ce moment la « pensée-action »<sup>602</sup>. La pensée relie et intègre des images dans le « tout » en étant affectée par le point remarquable autour duquel tous les mouvements s'entourent. Et, la perception capte ces images en se coordonnant aux mouvements qui s'intègrent au « tout ». Selon Deleuze, la subjectivité devient ici un sujet « collectif », et la Nature, c'est-à-dire l'ensemble d'images perceptives, devient ce qui exprime tous les mouvements dans le « tout ». Deleuze appelle cette figure de la Nature la « *non-indifférente* »<sup>603</sup> en se référant à l'utilisation de ce mot par Eisenstein (et celui-ci emprunte ce mot à Pouchkine)<sup>604</sup>. Deleuze dit :

Mais c'est aussi bien l'homme qui passe à une nouvelle qualité, en devenant le sujet collectif de sa propre réaction, tandis que la Nature devient le rapport objectif humain. La pensée-action pose à la fois l'unité de la Nature et de l'homme, de l'individu et de la masse : le cinéma comme art des masses<sup>605</sup>.

L'« unité de la Nature et de l'homme », cela signifie que nous, en tant que public, atteignons une perception qui capte toutes les images, y compris nous, comme ce qui exprime le « tout » et qui s'exprime dans le « tout ». Et l'unité « de l'individu et de la masse » signifie donc que la perception et la pensée n'appartiennent plus définitivement à personne en particulière. Au contraire, l'expression de « notre » pensée est établie au sens propre, non pas « nos » pensées. C'est parce qu'il n'y a ici qu'une seule pensée qui relie des images dans le

---

<sup>601</sup> C2, p. 210.

<sup>602</sup> Ibid.

<sup>603</sup> Ibid.

<sup>604</sup> Dans le contexte de *Cinéma 2*, Il est évident que ce mot correspond à la notion de « sublime » au sens kantien. Dans le jugement esthétique, le jugement du sublime est un cas exceptionnel dans lequel l'intérêt de la raison joue un rôle décisif.

<sup>605</sup> C2, p. 211.

« tout » et qui s'y trouve elle-même. C'est « le JE PENSE cinématographique : le tout comme sujet »<sup>606</sup>. Chez Eisenstein, Une « subjectivité automatique », composée de la pensée et de la perception qui ne sont pas les nôtres, se réalise. Cette pensée et cette perception coïncident avec le « tout », et se coordonnent aux mouvements qui s'intègrent dans le « tout ».

Or, quel est le problème dans cette « subjectivité automatique » ? C'est que cette subjectivité n'est, en tout cas, qu'une extension de ce terme au sens quotidien. C'est à cause de la manière « classique » de nous faire penser au « tout », c'est-à-dire à cause de la pensée cinématographique elle-même dans le cinéma classique qui s'appuie sur le schème sensori-moteur. Le cinéma classique typique conçoit un monde d'images du point de vue de l'aspect du mouvement, et il fabrique une histoire en profitant du schème sensori-moteur. Certes, le cinéma classique nous fait dépasser notre condition préalable telle que nous sommes toujours un centre du mouvement dans un certain système relativement clos. En nous faisant participer aux mouvements d'images dans le « tout », il nous emporte hors de notre monde. Mais, dans le cinéma classique typique, nous rencontrons un nouveau centre qui se situe dans le « tout » en tant qu'Idée, lequel se fabrique par le montage même. Ce qui est ici appelé « tout » n'est plus nature temporelle de l'ensemble infini d'images lumineuses, c'est-à-dire l'universelle variation. C'est une représentation indirecte du temps qui se fabrique par la pensée cinématographique du point de vue de l'aspect du mouvement.

Tant que le cinéma profite du schème sensori-moteur, il ne peut pas changer cette façon de penser au « tout ». La pensée cinématographique imite le processus de la genèse de notre monde qui se compose des systèmes relativement clos, et elle mesure toutes les choses, tous les mouvements dans la distance entre le centre et la périphérie. Certes, ce centre ne se limite pas à un certain système clos, parce que ce centre est plutôt ce qui attire et intègre tous les systèmes dans le « tout ». Par exemple, dans un film, il y a plusieurs perspectives qui s'entrecroisent, et chaque personnage a son intérêt ou son intention. Le centre que le cinéma classique nous offre n'est pas donc le centre qui appartient toujours à quelqu'un de particulier. C'est plutôt le centre autour duquel plusieurs perspectives s'entrecroisent et à partir duquel un monde cinématographique s'étend vers le « tout » en tant que périphérie. C'est pourquoi ce centre définit la « subjectivité automatique », et non pas la subjectivité de quelqu'un de particulier.

---

<sup>606</sup> C2, p. 206.

[Dans le cinéma classique,] ce que le spectateur percevait, c'était donc une image sensori-motrice à laquelle il participait plus ou moins, par identification avec les personnages<sup>607</sup>.

Dans cette citation, Deleuze parle de l'« identification avec les personnages ». Cependant, cela ne signifie pas que notre perception s'identifie simplement au centre du mouvement qui appartient à un personnage. Certes, il y a souvent des images-perception que nous pouvons considérer comme subjectives. Mais, même si nous considérons une image comme subjective, cela veut dire simplement que nous voyons quelque chose du point de vue d'un personnage. C'est dire que ce n'est pas l'identification avec un personnage au sens propre. Ce que Deleuze veut dire dans cette citation, c'est que les personnages et le public participent tous deux à une seule subjectivité, à la « subjectivité automatique », laquelle se définit par le centre du mouvement qui ne se limite pas à un certain système relativement clos. Nous voudrions citer encore une fois la phrase que nous avons mentionné dans la section 4-1-1.

Le plan d'immanence est le mouvement (la face du mouvement) qui s'établit entre les parties de chaque système et d'un système à l'autre, les traverse tous, les brasse, et les soumet à la condition qui les empêche d'être absolument clos<sup>608</sup>.

L'aspect du mouvement du « tout » traverse toutes les parties, tous les systèmes, et les intègre dans le « tout » même. Et, autour du centre de ce mouvement, toutes les perceptions et toutes les actions s'organisent et se mesurent dans le « tout ». Lorsque les personnages et public participent tous deux à ce centre du mouvement, l'expression d'« identification avec les personnages » est établie. Ici, l'acte d'un héros devient décisif et symbolique qui porte sur le « tout » d'un monde, c'est-à-dire sur une Idée. Et, nous, en tant que public, pensons au « tout » et le regardons à travers cet acte de personnage. Le problème d'une telle « subjectivité automatique » est évident. Même si cette subjectivité ne se limite pas à un certain système relativement clos, il n'en reste pas moins qu'elle

---

<sup>607</sup> C2, p. 9.

<sup>608</sup> C1, p. 87.

voit et mesure toutes les choses en fonction de la distance entre le centre et la périphérie. Toutes les images restent encore « clichés », dans le sens où ce mot « cliché » signifie une « image sensori-motrice de la chose »<sup>609</sup>. Mais, le problème plus essentiel, c'est que cette « subjectivité automatique » est, en réalité, séparée de la nature temporelle du « tout », de l'universelle variation du « tout ». Ce que nous appelons le « tout » dans le cinéma classique typique n'est qu'une périphérie, une Idée ou une finalité, laquelle se fabrique par la pensée cinématographique même.

Les grands réalisateurs du cinéma classique, comme Eisenstein ou Griffith, nous emportent hors de notre condition préalable, et ils nous invitent à participer à une « subjectivité automatique » autour de laquelle l'« unité de la Nature et de l'homme, de l'individu et de la masse » est établie. Cependant, ironiquement, c'est cette unité qui sépare l'homme de la nature temporelle du « tout ». Lorsque Deleuze parle d'une « rupture du lien de l'homme et du monde »<sup>610</sup>, cela exprime cette séparation. Mais, cette séparation n'avait pas encore été rendue consciente dans le cinéma classique. C'est parce que l'objectif principal du cinéma classique typique est de nous enseigner l'existence d'une « subjectivité automatique » qui ne se limite pas à nos existences, et qui se trouve au centre du mouvement lequel est dirigé vers une finalité à atteindre.

Dans le cinéma américain, dans le cinéma soviétique,  
le peuple est déjà là, réel avant d'être actuel, idéal  
sans être abstrait<sup>611</sup>.

Le « peuple est déjà là, réel avant d'être actuel », parce que le peuple, c'est-à-dire une subjectivité, se définit en premier lieu par l'existence du centre. Lorsque nous participons à ce centre, notre existence est actualisée. Mais, ce qui mérite le nom de « réel », c'est le centre même du mouvement dans le « tout », parce que notre existence actuelle n'est que l'un des effets de l'ensemble des systèmes d'images. Et, en même temps, le peuple est « idéal sans être abstrait ». C'est parce que ce centre se repère lui-même par rapport à une périphérie, c'est-à-dire par rapport à une Idée. C'est dans le « tout » en tant qu'Idée que le mouvement d'images s'organise et s'intègre autour du centre. Lorsque nous

---

<sup>609</sup> Ibid.

<sup>610</sup> C2, p. 220.

<sup>611</sup> C2, p. 282.

participons à un monde cinématographique en regardant un film, nous devenons le peuple en ce sens en nous identifiant aux personnages.

Le problème n'est pas l'« idéal » de la révolution socialiste ni le « rêve » américain de l'unanimité. Il s'agit de la façon même de penser au « tout ». Cependant, il est ici important de noter que Deleuze ne renie pas même l'univers de Vertov. Chez Vertov, il n'y a aucun centre du mouvement. Il n'y a qu'une vision qui capte des images de la matière, lesquelles coïncident avec l'universelle variation du « tout ». Si Deleuze parle négativement du cinéma classique, c'est parce que le monde d'un film classique peut être rempli de « clichés » à cause de l'utilisation du schème sensori-moteur. Et, c'est précisément dans l'univers matériel de Vertov que nous pouvons toujours restaurer l'ensemble des systèmes relativement clos, lequel possède un centre et une périphérie. Tant que le cinéma s'intéresse à l'aspect du mouvement, nous pouvons toujours retrouver potentiellement une « subjectivité automatique » qui se situe au centre du « tout » en tant qu'entité qui englobe tout. Même si cette subjectivité ne se limite pas à notre existence actuelle, elle n'est qu'une extension de ce terme au sens quotidien. C'est parce que cette subjectivité se repère elle-même par rapport à une Idée, et qu'elle mesure toutes les choses en fonction de la distance entre le centre et la périphérie. Alors, comment peut-on parler de la subjectivité qui ne dépend pas du tout de l'existence du centre ? Comment le cinéma nous offre-t-il une vision qui ne se limite pas au « tout » en tant qu'Idée, laquelle se fabrique par la pensée, par le montage même ? C'est le problème de la subjectivité que Deleuze décrit dans le contexte du cinéma moderne.

### 5.1.3. La subjectivité dans le régime de l'image-temps, le problème de l'œil de la caméra

Le cinéma nous donne l'occasion de penser à notre existence elle-même en nous faisant penser au « tout ». Il nous emporte hors de notre condition que nous considérons ordinairement comme préalable, en nous invitant à participer à une subjectivité qui peut considérer toutes les choses, y compris notre existence, comme une partie du « tout ». Mais, la manière de penser au « tout » dans le cinéma classique typique nous fait nous méprendre sur la nature de cette subjectivité (bien sûr que ce n'était pas une méprise de la part des grands réalisateurs du cinéma classique, comme Eisenstein ou Griffith). Alors, comment peut-on parler de la subjectivité qui ne dépend pas à l'existence de centre, et qui ne se confie qu'à la nature temporelle du « tout », et non pas au « tout » en tant qu'Idée fabriquée par le montage même ?

Deleuze tente d'exprimer le problème de la subjectivité dans le cinéma moderne en de nombreux termes. Il parle d'abord du problème de la subjectivité dans le chapitre 5 de *Cinéma 1*, intitulé « l'image-perception ». Ici, Deleuze discute sur l'œil de la caméra. Il appelle le statut de l'œil de la caméra l'« *image mi-subjective* »<sup>612</sup>, en empruntant ce mot à Jean Mitry. Dans ce contexte, il se réfère aussi à la notion linguistique du « *discours indirect libre* »<sup>613</sup>, en se référant à la théorie du cinéma de Pasolini. De plus, il utilise le mot « cogito proprement cinématographique »<sup>614</sup>, en se référant au « sujet transcendent » au sens kantien. Ensuite, dans *Cinéma 2*, ses discussions sur la subjectivité deviennent plus diversifiées en fonction de la transition de son argumentation sur révolution du cinéma classique au cinéma moderne. Il introduit les termes « voyant » et « visionnaire » à ses analyses du cinéma néo-réalisme italien. Il trouve une « étrange subjectivité invisible »<sup>615</sup> chez Antonioni et une « sympathie subjective »<sup>616</sup> chez Fellini. Mais aussi, il trouve cette sorte de subjectivité dans la nouvelle vague française. Dans ce contexte, il parle de la « pure subjectivité », en comparant le « subjectivisme complice de Rivette » avec l'« objectivisme critique de Godard »<sup>617</sup>. Même dans le contexte de l'« image-cristal » ou de l'« image-souvenir », il parle de « personnalités indépendantes, aliénées, déséquilibrées, larvaires en quelque sorte » dans les films d'Orson Welles<sup>618</sup>. Dans le chapitre 8 de *Cinéma 2*, intitulé « Cinéma, corps et cerveau, pensée », il parle du « couple « posture-voyeurisme » »<sup>619</sup> en développant sa pensée sur l'œil de la caméra.

Il existe ainsi beaucoup de termes liés à la question de la subjectivité dans le contexte du cinéma moderne. Cette approche déroute le lecteur, mais c'est inévitable, car c'est d'abord le style et aussi une caractéristique de cet ouvrage, lequel met l'accent sur les analyses concrètes des films. Mais, au fond, il nous semble que Deleuze substitue simplement des termes différents pour la même chose en fonction du contexte. Ce qu'il veut dire est clair. « La subjectivité n'est jamais la nôtre, c'est le temps, c'est-à-dire l'âme ou l'esprit, le virtuel »<sup>620</sup>, dit Deleuze. Si nous parlons de la subjectivité, la seule subjectivité est la nature

---

<sup>612</sup> Ibid.

<sup>613</sup> C1, p. 106.

<sup>614</sup> C1, p. 108.

<sup>615</sup> C2, p. 16.

<sup>616</sup> C2, p. 14.

<sup>617</sup> C2, p. 21

<sup>618</sup> C2, p. 148.

<sup>619</sup> C2, p. 257.

<sup>620</sup> C2, p. 111.

temporelle du « tout » même. Le monde s'ouvre toujours à partir de l'ouverture infinie du « tout ». C'est dire que le monde existe toujours tel qu'il est. Il n'y a pas de place pour que nous intervenions dans la création du monde. Cependant, Deleuze parle d'une vision qui assiste à cette ouverture infinie du « tout ». Cette vision est tout à fait passive et ne fait rien. Néanmoins, si le monde qui se compose des images visibles, cette vision assiste à ce moment de genèse. C'est cette vision que Deleuze essaye de montrer dans le contexte du cinéma moderne. Cette vision correspond donc à l'« individu » que nous avons examiné à propos de *Différence et Répétition*.

Afin de saisir l'essence de cette vision sans être à la merci des analyses variées de Deleuze, il est nécessaire de limiter notre point de vue et de trier ses différents arguments. Nous pensons que ses arguments sur l'œil de la caméra ont une portée générale à propos du problème de la subjectivité. Mais en même temps, si nous ne regardons que ses analyses sur l'œil de la caméra, nous ne pouvons pas probablement saisir leur importance. Ainsi, dans cette section, nous voudrions d'abord utiliser le modèle cosmologique d'images que nous avons examiné du point de vue de la théorie du temps afin de préciser ce que Deleuze considère comme la « subjectivité » dans le contexte du cinéma moderne. Ce sera donc une esquisse du problème en général de la subjectivité dans le contexte du cinéma moderne. Ensuite, en nous basant sur cette esquisse du problème de la subjectivité, nous examinerons les arguments de Deleuze sur l'œil de la caméra. Nous essayerons là de connecter sa démonstration sur l'œil de la caméra à celle sur la notion de « voyeur » qu'il propose dans le contexte du « cinéma du corps ». À travers ces analyses, nous voudrions préciser le nœud du problème de la subjectivité dans le cinéma moderne.

Nous pensons que le problème de la subjectivité est strictement lié à celui de la forme du temps. Nous allons d'abord nous remémorer l'explication cosmologique de Deleuze sur la genèse du régime de l'image-temps. Lorsque l'« intervalle » intervient dans l'ensemble infini d'images lumineuses, c'est-à-dire lorsque la réfraction de la lumière émerge, une surface à facette, le plan d'immanence se fabrique dans l'univers matériel de la lumière. Des images visibles surgissent sur cette surface, et elles se rapportent les unes aux autres par l'intermédiaire de la pensée. Ici, la façon de penser au « tout » distingue les deux régimes d'images, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent. Si la pensée reçoit le « tout » comme son « dehors » au sens propre sans le comprendre, elle fait face à l'avènement de l'« intervalle » lui-même, et elle commence à relier des images autour de cet « intervalle ». Ici, ces images forment un certain nombre de séries qui coexistent autour de cet « intervalle ». C'est dire que ces séries se situent sur une surface à facette. Entre ces séries, il y a la relation temporelle qui provient de la vitesse d'arrivée de la lumière. La réfraction de la lumière atteint une série

plus rapidement qu'une autre série, et celle-ci est affectée par la réfraction de la lumière ainsi que plus tard une troisième. Plusieurs modes temporels se produisent ainsi grâce à l'« écart » temporel entre les séries. Mais, au fond, ces séries coexistent autour de l'« intervalle » et elles expriment l'ouverture infinie du « tout ». L'important, c'est ici que cette relation temporelle entre des séries n'est pas stable. C'est parce que tout commence par l'avènement de l'« intervalle », c'est-à-dire par l'universelle variation du « tout ». Chaque fois que l'« intervalle » intervient sur le plan d'immanence, la relation entre des séries change à l'infini. Ici, le monde devient une auto-expression du « tout » même.

Or, la discussion de Deleuze sur le problème de la subjectivité semble réexaminer le modèle cosmologique ci-dessus du point de vue de la perception. Comment l'image-perception apparaît-elle dans l'univers du cinéma moderne qui se compose des séries temporelles ? Dans ce modèle cosmologique, la perception se définit par la réflexion d'images. C'est dire qu'il n'y a pas de supposition de quelque sujet préexistant qui voit quelque chose. Le sujet perceptif n'est qu'une image sur laquelle se reflètent les autres images. Alors, sur quoi se reflètent les images dans la forme de séries ? C'est l'image du corps, dans la mesure où ce corps se définit par la corporéité du temps, c'est-à-dire par l'avènement de l'« intervalle ». Les images qui composent des séries se définissent comme des images-perception en relation avec une image du corps. Au contraire, l'image du corps devient sujet perceptif par rapport aux autres images qui l'entourent dans la forme de séries. Nous pouvons donc appeler ce sujet perceptif l'« œil du corps ». Or, à quel égard cet œil du corps diffère-t-il du sujet perceptif ordinaire ou d'une « subjectivité automatique » dans le cinéma classique typique ?

Dans le monde réel, nous, en tant que sujets perceptifs, nous situons au centre d'un certain système relativement clos, dans lequel l'espace-temps en fonction de la perception et des actions s'étend. Dans le cinéma classique, une « subjectivité automatique » auquel des personnages et nous participent se situe au centre du « tout » en tant qu'Idée, laquelle se fabrique par la pensée cinématographique. Cependant, dans le cinéma moderne, l'œil du corps ne se situe pas au centre du mouvement, parce qu'il n'y a pas en premier lieu de centre dans cet univers d'images. Ici, il n'y a que la variation universelle du « tout », c'est-à-dire la réfraction de la lumière pure, et les séries d'images qui continuent à converger et à diverger sans cesse autour d'elle. Alors, quelle est la nature privilégiée de l'œil de ce corps dans un univers ascétré qui se compose des séries ? C'est que toutes les images sont réfléchies sur l'œil du corps, et l'œil du corps se voit lui-même par la réflexion de ces images. Mais, qu'est-ce que cela veut dire exactement ? C'est que l'œil du corps assiste à la source de lumière elle-même.



L'univers est toujours rempli de lumière pure, laquelle est une sorte d'énergie. Ou plutôt, l'univers est essentiellement de la lumière pure. C'est la seule présupposition que nous devons accepter pour lire *Cinéma*. Mais, la lumière pure n'est pas visible. Lorsque la réfraction de la lumière se provoque, des images visibles surgissent. La source de lumière indique cette réfraction même, c'est-à-dire l'avènement de l'« intervalle ». Et, l'œil du corps se définit par cette réfraction même, c'est-à-dire par la corporéité du temps. Or, la réfraction même n'est pas visible. Des images visibles dans la forme de séries témoignent de cette réfraction. L'œil du corps témoigne de la source de lumière, c'est-à-dire d'ouverture infinie du « tout », à travers les séries qui l'entourent. Autrement dit, l'œil du corps est une vision qui assiste à une auto-présentation du « tout » même.

Deleuze appelle le « gestus » des effets qui se provoquent par la relation entre des images. C'est dire que « le gestus est le développement des attitudes elles-mêmes »<sup>621</sup>. L'« attitude » signifie la série temporelle qui possède l'avant et l'après, lesquels se coïncident avec l'universelle variation du « tout » même. Comme nous l'avons vu dans la section 4-1-3, Deleuze indique les deux caractéristiques principales du « gestus », la « coexistence de nappes de passé virtuel » et la « simultanéité de points de présent désactualisé »<sup>622</sup>. Le « gestus » se fabrique par la corporéité du temps, et la corporéité du temps est elle-même exprimée par ces effets. Nous pensons que les arguments de Deleuze sur le « gestus » s'appliquent aussi à la question de la subjectivité. Du point de vue de la perception, le « gestus » concerne d'abord la coexistence de perspectives. Plusieurs perspectives qui appartiennent à chaque personne ou à chaque système se forment par la relation d'une série avec les autres. Un monde cinématographique se compose de plusieurs perspectives, et chaque perspective a sa propre vision du monde. L'important, c'est cependant que toutes les perspectives coexistent autour de l'œil du corps, dans la mesure où elles se reflètent sur l'œil du corps. C'est ce que Deleuze appelle le « perspectivisme », en empruntant ce mot à Nietzsche<sup>623</sup>. La coexistence de perspectives coïncide donc avec la coexistence de trois modes temporels dans la « simultanéité de points de présent désactualisé ». Dans un monde qui se compose des séries, plusieurs perspectives coexistent et témoignent de la source de lumière à travers l'œil du corps.

---

<sup>621</sup> C2, p. 250.

<sup>622</sup> C2, p. 137.

<sup>623</sup> « Ce « perspectivisme » ne se définissait nullement par la variation de points de vue extérieurs sur un objet supposé invariable (...). Là, au contraire, le point de vue était constant, mais toujours intérieur aux différents objets qui se présentaient dès lors comme la métamorphose d'une seule et même chose en devenir » (C2, p. 187).

Nous voudrions proposer un exemple concret. Par exemple, bien que ce ne soit pas un cas présenté par Deleuze lui-même, on pourrait dire à propos des films d'Ozu ce qui suit. Comme nous l'avons vu dans la section 4-1-3, chez Ozu, on y observe souvent les relations d'une fille avec son copain, son père et sa tante, etc. Ces vies des personnages coexistent et s'entrecroisent autour de la nature morte, laquelle est une expression de la corporéité du temps. Il y a le monde vu à travers les yeux d'une fille, et le monde vu par son père ou sa tante. Il importe peu de savoir lequel est la véritable figure du monde. C'est ces différentes perspectives qui composent l'univers d'Ozu. De plus, la relation entre ces perspectives n'est pas stable. À travers des événements, plusieurs perspectives s'entrecroisent parfois et divergent parfois. C'est l'univers d'Ozu que Deleuze appelle la « quotidienneté »<sup>624</sup>. Mais, l'important, c'est qu'il y a une vision qui capte cette coexistence même de perspectives. Cette vision n'appartient à aucun personnage, mais au contraire elle capte la coexistence même des séries qui se forment autour de la nature morte<sup>625</sup>. Cependant, même si nous disons que l'œil du corps capte la coexistence des séries, cela ne signifie pas que tous les plans qui composent un film se présentent d'un coup. Un monde cinématographique s'ouvre à chaque fois à une perspective. Mais en même temps, à travers chaque perspective, une vision qui ne se réduit à aucune perspective existe. Cette vision atteint elle-même la « conscience de soi »<sup>626</sup> à travers chaque perspective. C'est ce que nous appelons l'œil du corps. Toutes les images se reflètent sur cet œil de corps, et cet œil se voit par rapport aux autres images. Par exemple, chez Ozu, l'image d'une nature morte se présente comme une expression de la corporéité du temps par rapport aux autres images. Et nous, en tant que public, voyons des plans comme les reflets d'une nature morte, même si la nature morte ne se présente pas actuellement dans un plan.

Comme nous l'avons vu dans la section 4-1-3, lorsque Deleuze parle de la « simultanéité de points de présent désactualisé », il indique la figure de temps sans le présent, dans le sens où ce présent signifie le présent variable qui s'étend dans l'espace-temps en fonction des actions et de la perception. Certes, il y a les modes temporels dans cette forme de temps. Mais, ici, tous les plans coexistent

---

<sup>624</sup> C2, p. 25.

<sup>625</sup> Il nous semble, par exemple, que le plan célèbre du vase dans « *Printemps tardif* » (1949) d'Ozu est un exemple de cette vision. Cette image-perception n'appartient pas à aucun personnage. Deleuze analyse ce plan du vase. « La nature morte se définit par la présence et la composition d'objets qui s'enveloppent en eux-mêmes ou deviennent leur propre contenant : ainsi le long plan du vase presque à la fin de « *Printemps tardif* » » (C2, p. 27).

<sup>626</sup> C1, p. 108.

dans la mesure où ces plans s'ouvrent à la corporéité du temps, à l'avènement de l'« intervalle », c'est-à-dire à l'ouverture infinie du « tout ». Par rapport à cette ouverture infinie, la relation entre les plans est relative. Dans cet univers, il n'y a que le temps en tant que « devenir », dans lequel le monde existe tel qu'il est, dans la mesure où l'expression « tel qu'il est » se confie à l'universelle variation du « tout ». À propos de la perception, nous pouvons dire la même chose. La relation entre des perspectives est relative, et ces perspectives coexistent par rapport à l'ouverture infinie du « tout ». Toutes les perspectives s'ouvrent à partir de la corporéité du temps, et ces perspectives l'entourent. À travers chaque perspective, l'œil du corps qui se définit par la corporéité du temps se présente. C'est dire que cet œil de corps est une vision qui capte l'ouverture même du monde à travers chaque perspective.

Or, Deleuze indique un autre aspect de la forme de temps. C'est la « coexistence de nappes de passé virtuel ». À propos des deux caractéristiques du « gestus », Deleuze dit que « les premiers sont des aspects (régions, gisements), les seconds sont des accents (point de vue) »<sup>627</sup>. Ici, les « seconds » indiquent la « simultanéité de points de présent désactualisé ». Comme l'explique Deleuze avec ces termes, cet aspect du temps concerne donc le « point de vue », c'est-à-dire la perspective. D'autre côté, un autre aspect du temps concerne « régions, gisements ». Comme nous l'avons vu dans la section 4-1-3, cet aspect de la forme de temps concerne la mémoire ou le passé au sens bergsonien. Ces mots n'indiquent pas des images qui existaient dans un ancien présent. C'est plutôt une « mémoire-Etre » ou une mémoire-monde »<sup>628</sup>. C'est un domaine dans lequel toutes les images apparaissent. C'est dire que cet aspect de la forme de temps traite d'un domaine appelé « mémoire » dans lequel tous les plans coexistent.

À propos de la perception, il s'agit d'une vision qui capte ce domaine même de la coexistence à travers chaque perspective. Ce domaine même n'est pas visible, car ce que nous pouvons voir ne sont que des images qui existent dans ce domaine. Mais, dans un certain sens, à travers ces images, nous voyons ce domaine qui signifie la « plus générale d'un déjà-là »<sup>629</sup>. Qui voit ce domaine même ? C'est l'œil du corps. Lorsque des images visibles apparaissent grâce à la corporéité du temps, à l'avènement de l'« intervalle », cet œil de corps intervient dans ce processus. Et, il regarde le « tout » en tant qu'ouverture même, à travers ces images. Dans cet aspect, l'œil du corps capte l'ouverture même du monde.

---

<sup>627</sup> C2, p. 133.

<sup>628</sup> C2, p. 130.

<sup>629</sup> Ibid.

Dans la mesure où cet œil de corps ne se réduit pas à une certaine perspective, il peut se trouver à une pointe d'ouverture du « tout » même.

Alors, jusqu'ici, nous avons confirmé le problème de la subjectivité dans le contexte du cinéma moderne du point de vue de deux caractéristiques du « gestus ». Lorsque Deleuze parle de la subjectivité, cela indique une perception qui assiste à une auto-présentation du « tout » même. C'est une vision qui assiste à l'ouverture même du monde, lorsque le monde qui se compose des images naît à partir du « dehors », de l'avènement de l'« intervalle ». C'est dire que cette vision est une perception qui se présente dans la « croyance » à la corporéité du temps. Cette perception se définit par l'intervention du corps dans le moment de genèse d'un monde. Ici, ce corps n'est pas le « véhicule » qui se situe dans l'espace-temps en fonction des actions et de la perception. Dans l'aspect de temps, le corps est une expression de la corporéité du temps, laquelle donne l'avant et l'après aux images. C'est dire que ce corps est ce qui intervient dans l'ouverture même du monde. Lorsque le monde devient l'expression d'une auto-présentation du « tout » dans la « croyance » à la corporéité du temps, l'œil du corps assiste à cette scène de l'ouverture du monde.

Ici, l'important est que cet œil de corps existe toujours dans une différenciation ou un dédoublement. D'une part, ce que nous, en tant que public, regardons est toujours une vision qui se présente actuellement dans chaque plan. Mais, d'autre part, à travers chaque vision actuelle, l'œil du corps se présente en se différenciant de chaque vision actuelle. C'est une vision qui capte la coexistence même des images dans la forme de série en se situant à la pointe de l'ouverture même du monde. Cette vision ne se définit pas par un centre qui se repère par rapport au « tout » en tant qu'Idée, laquelle se fabrique par la pensée même. Plutôt, elle se définit par l'ouverture même du « tout ». C'est un œil qui intervient dans une auto-présentation du « tout ». Nous examinerons plus en détail la nature de cette perception dans nos arguments ci-dessous dans ce chapitre. Ce que nous devons faire maintenant, c'est de montrer que notre compréhension correspond effectivement à ce que Deleuze affirme. Ses arguments à propos de l'œil de la caméra nous semblent importants, parce que ce problème a une portée générale sur la question de la subjectivité dans *Cinéma*.

Deleuze explique l'œil de la caméra comme le « point de vue anonyme de quelqu'un de non-identifié parmi les personnages »<sup>630</sup>. Il l'appelle aussi l'« *image mi-subjective* »<sup>631</sup>, en empruntant ce mot à Jean Mitry. Le problème de l'œil de la caméra est donc sur une vision particulière dans le cinéma. Il s'agit du cinéma «

---

<sup>630</sup> Ibid.

<sup>631</sup> Ibid.

qui a acquis le goût de « faire sentir la caméra »<sup>632</sup>. Pourquoi ce type de vision est-elle importante pour Deleuze ? C'est parce que l'œil de la caméra est une sorte de corps étranger au sens propre. Si l'œil de la caméra était exposé dans un film classique, sa présence semblerait gâcher le monde d'une œuvre cinématographique. C'est parce que cette vision est ce qui perturbe la totalité du mouvement intégré dans le « tout ».

Mais, si l'œil de la caméra est simplement un point de vue qui n'appartient pas à un personnage particulier, on peut trouver un tel point de vue dans le cinéma classique. Par exemple, même dans le cinéma classique, nous rencontrons souvent des images-perception que nous appelons objectives, c'est-à-dire des images qui n'appartiennent à personne en particulier, comme le plan d'ensemble qui décrit la situation. Mais, nous ne sentons pas ordinairement l'existence de l'œil de la caméra dans ce cas. Alors, pourquoi ne sentons-nous pas ce type d'image-perception comme un corps étranger ? Bien que Deleuze ne réponde pas directement à cette question, en se basant sur ses arguments, on pourrait y répondre comme suit. Même dans le cas du plan d'ensemble, il y a une subjectivité « collective » ou « automatique » qui se situe au centre du mouvement dans le « tout » en tant qu'Idée. Tant que les images sont attirées et organisées par cette subjectivité, nous pouvons repérer toutes les images dans la distance entre le centre et la périphérie. Grâce à cette subjectivité, nous pouvons nous confier au mouvement qui s'intègre dans le « tout ». Ici, les personnages et nous participent tous deux à cette subjectivité, laquelle nous emmène jusqu'à une finalité à atteindre, à la fin d'une histoire.

Au contraire, lorsque Deleuze parle du « point de vue anonyme de quelqu'un de non-identifié parmi les personnages », cela signifie l'existence d'une subjectivité qui ne se situe pas au centre du mouvement. C'est dire que ce point de vue est un corps étranger du point de vue de l'aspect du mouvement. Dans le cas du cinéma classique, si l'œil de la caméra était ressenti par le public, ce serait alors considéré comme une erreur de montage ou de tournage. Mais, dans le cinéma moderne, l'œil de la caméra commence à prendre une valeur qui lui est propre. C'est dire que le cinéma « a acquis le goût de « faire sentir la caméra » ». C'est parce que le cinéma moderne ne s'intéresse pas à l'aspect du mouvement, mais plutôt à la nature temporelle du « tout ». Or, quelle est la nature générale de l'œil de la caméra ? En premier lieu, comme le dit Deleuze, c'est que l'œil de la caméra est une vision qui n'appartient à personne en particulier. De plus, en second lieu, l'œil de la caméra capte toutes les images dans un film. Il y a beaucoup de perspectives dans un film. C'est dire qu'il y a des images-perception

---

<sup>632</sup> C1, p. 108.

qui appartiennent à chaque personnage. Mais, l'œil de la caméra est toujours présent derrière ces perspectives en capturant leur coexistence. En conséquence, lorsque nous nous apercevons de l'existence de l'œil de la caméra, cela signifie que cet œil de la caméra, qui est habituellement caché en arrière-plan, devient présent à travers ces perspectives.

En se référant à la théorie du cinéma de Pasolini, Deleuze tente d'expliquer la nature de l'œil de la caméra avec la notion linguistique du « *discours indirect libre* »<sup>633</sup>. Le discours indirect libre se définit ordinairement comme l'intermédiaire entre le discours direct et le discours indirect. Ce type de discours emprunte des caractéristiques à l'un et à l'autre des discours. Cependant, la compréhension de Deleuze sur le discours indirect libre ne se borne pas à cette définition linguistique.

Il s'agit plutôt d'un agencement d'énonciation, opérant à la fois deux actes de subjectivation inséparables, l'un qui constitue un personnage à la première personne, mais l'autre assistant à sa naissance et le mettant en scène. Il n'y a pas mélange ou moyenne entre deux sujets, dont chacun appartiendrait à un système, mais différenciation de deux sujets corrélatifs dans un système lui-même hétérogène<sup>634</sup>.

Deleuze considère que le discours indirect libre n'est pas un simple intermédiaire entre le discours direct et le discours indirect, mais plutôt un « agencement d'énonciation » ou une « différenciation de deux sujets corrélatifs »<sup>635</sup>. Cette différenciation correspond évidemment à la nature de l'œil de la caméra. C'est dire que l'œil de la caméra capte toutes les images qui appartiennent à chaque perspective d'une part, et d'autre part, l'existence de cet œil est elle-même ressentie par le public à travers plusieurs perspectives. Autrement dit, la situation dans laquelle il n'y aurait que l'œil de la caméra est impossible, sauf dans les films de Vertov ou dans certains films expérimentaux. Parmi les différentes

---

<sup>633</sup> C1, p. 106.

<sup>634</sup> Ibid.

<sup>635</sup> Nous ne demandons pas si la compréhension de Deleuze à propos du discours indirect libre est correcte ou non du point de vue de la linguistique. Ce qui est important ici, c'est le fait que Deleuze tente d'expliquer la nature de l'œil de la caméra par le biais de l'analyse du discours indirect libre.

perspectives, il existe un point de vue qui ne peut être réduit à ces perspectives. De cette manière, l'œil de la caméra apparaît dans un film. C'est ce que signifie l'expression : « le goût de « faire sentir la caméra » ». C'est pourquoi Deleuze parle de l'existence de l'œil de la caméra en utilisant la notion de « différenciation ».

Cette notion de « différenciation » nous semble correspondre à ce que nous avons expliqué plus haut à propos de l'œil du corps. Ce que nous avons appelé l'œil du corps est une vision qui se présente à travers chaque perspective. Cette vision capte l'ouverture même du monde à travers des scènes qui se présentent dans chaque présent. Un monde du cinéma moderne se compose de plusieurs perspectives, mais en même temps, le cinéma moderne nous montre une vision ou une subjectivité qui capte la coexistence même de ces perspectives à travers la divergence et la convergence de ces perspectives. Et, c'est grâce à la corporéité du temps, à l'ouverture infinie du « tout » que des perspectives coexistent dans un monde cinématographique.

Ensuite, nous voudrions nous référer aux arguments de Deleuze sur la notion de « voyeur », qui est présentée dans le chapitre 8 de *Cinéma 2*. Cette démonstration nous semble être l'un des développements du problème de l'œil de la caméra. Deleuze montre ici clairement le lien entre la théorie du temps et le problème de la subjectivité. Il souligne que de nombreux films commençaient à traiter du motif du « voyeurisme » dans le cinéma moderne. Il analyse un film de Chantal Akerman, « *Je Tu Il Elle* » (1974). Dans ce film, Akerman a filmé le corps d'une femme qui vit dans un petit appartement. L'héroïne passe presque toute la journée dans cet appartement. « Elle enchaîne les postures asilaires et enfantines, involutives, sur un mode qui est celui de l'attente en comptant les jours »<sup>636</sup>. Deleuze apprécie le fait qu'Akerman ait inventé le cinéma du corps féminin.

La nouveauté de Chantal Akerman est de montrer ainsi les attitudes corporelles comme le signe d'états de corps propres au personnage féminin<sup>637</sup>.

Selon Deleuze, chez Akerman, le corps féminin devient une expression de la corporéité du temps. Chez Akerman, autour d'un corps féminin, plusieurs séries temporelles d'hommes se forment. Autrement dit, c'est grâce à cette corporéité du temps que les séries temporelles masculines existent. Ici, le corps

---

<sup>636</sup> C2, p. 255.

<sup>637</sup> Ibid.

féminin devient une « crise du monde »<sup>638</sup>, c'est-à-dire la coupure ou la frontière des séries temporelles masculines, et ce corps féminin fabrique un « gestus féminin »<sup>639</sup>. Autour du corps féminin, les séries du monde masculin surgissent comme des effets du comportement du corps, et inversement, le corps féminin devient lui-même visible en se reflétant dans ces séries masculines. Ici, Deleuze trouve donc chez Akerman l'une des réalisations du régime de l'image-temps. Bien que le contexte féministe soit nouveau, l'analyse de Deleuze sur les films d'Akerman est donc une variante de l'analyse sur les films d'Ozu. Deleuze ajoute cependant une nouvelle perspective à son raisonnement. C'est le problème de l'œil de la caméra. En effet, dans « *Je Tu Il Elle* », nous sentons l'existence de l'œil de la caméra qui regarde le corps de l'héroïne. On a l'impression de regarder le corps d'une femme à travers une caméra cachée dans son appartement. Ce film est donc un exemple des films qui ont acquis le goût de « faire sentir la caméra ». Deleuze analyse ce niveau de la perception par rapport à la corporéité du temps en utilisant le « couple « posture-voyeurisme » »<sup>640</sup>.

Si l'attitude était faite pour être vue et entendue, elle renvoyait nécessairement à un voyeur et à un écouteur qui n'étaient pas moins postures du corps, attitudes eux aussi, si bien que le gestus était composé de l'attitude et de son voyeur, et inversement, de même pour la parole<sup>641</sup>.

Dans cette citation, Deleuze montre clairement le lien du problème de la perception et de celui de la corporéité du temps. « Elle [l'attitude] renvoyait nécessairement à un voyeur et à un écouteur qui n'étaient pas moins postures du corps, attitudes eux aussi ». C'est parce que l'image-perception qui se reflète sur l'œil du corps est l'un des effets de la réfraction même de la lumière. Le corps, en tant que corporalité du temps, produit des images et les effets de ces images. Et, en même temps, le corps, en tant qu'œil, se voit dans les effets de ces images. C'est pourquoi « le gestus était composé de l'attitude et de son voyeur, et inversement ». C'est dire que le « gestus » signifie les effets de la relation entre des

---

<sup>638</sup> Ibid.

<sup>639</sup> Ibid.

<sup>640</sup> C2, p. 257.

<sup>641</sup> Ibid.



images dans la forme de séries, qui se reflète sur l'œil du corps. Et, en revanche, l'œil du corps s'expriment lui-même dans le « gestus » (= ces effet d'images).

Or, dans cette section, nous avons tenté d'esquisser le problème de la subjectivité dans le cinéma moderne. Certes, cette esquisse n'est qu'une partie des analyses que Deleuze fait du cinéma moderne sous différents angles, mais nous pensons qu'elle nous emmène au cœur du sujet. Dans le cinéma moderne, nous rencontrons une étrange subjectivité, que nous avons vue dans cette section. C'est l'œil de la caméra, ou l'œil du corps, qui ne se confie qu'à l'universelle variation du « tout », ou plutôt qui est une partie de l'universelle variation même. C'est dire qu'il n'y a que l'universelle variation et ses effets dans l'univers du cinéma moderne. Ce que nous appelons ordinairement la subjectivité disparaît, et une seule subjectivité qui assiste à une auto-présentation du « tout » même reste dans l'univers. À ce moment, nous sommes vraiment une partie du « tout », et non pas du « tout » en tant qu'Idée fabriquée par la pensée = le montage.

Que Deleuze essaye-t-il de montrer, lorsqu'il parle de la subjectivité dans le cinéma moderne ? Le problème principal est toujours de poser la question de savoir comment nous pouvons penser au « tout », sans que nous considérions le « tout » comme une Idée ou une entité qui englobe tout. Et, le problème de la subjectivité est de poser la question de savoir qui « nous » sommes, qui pense au « tout ». Lorsque nous pensons au « tout » au-delà de notre monde qui se compose des systèmes relativement clos, nous sommes, en quelque sorte, libérés de « notre » existence même. Qu'il s'agisse du cinéma classique ou du cinéma moderne, le cinéma nous offre une telle opportunité de libération. Il n'y a pas « notre » perception ou « notre » pensée dans le cinéma, dans le sens où ce « notre » indique une image vivante qui se situe au centre du mouvement dans un certain système relativement clos.

Cependant, la façon de penser au « tout » dans le cinéma classique typique est insuffisante. Nous avons besoin du « moderne »<sup>642</sup> afin d'obtenir la libération au sens propre. La question de la subjectivité rejoint ainsi celle de la « croyance ». C'est parce que la notion de « croyance » dans *Cinéma* concerne la façon de penser au « tout », ou l'attitude de la pensée envers le « tout ». La figure de la « croyance » est directement liée à celle de la subjectivité. Selon Deleuze, la « croyance » concerne toujours le « lien de l'homme et du monde »<sup>643</sup>, mais « c'est ce lien qui doit devenir objet de croyance »<sup>644</sup>. Lorsqu'il parle de « notre » « croyance » au « monde », la façon de penser à ce « notre » est le nœud du

---

<sup>642</sup> C2, p. 59.

<sup>643</sup> Ibid.

<sup>644</sup> Ibid.

problème. Dans cette section, nous avons esquissé ce que Deleuze considère comme la subjectivité dans le cinéma moderne. Ensuite, dans la section suivante, nous examinerons la question de la subjectivité dans le cinéma moderne plus en détail par rapport à la notion de « croyance ».

## **5.2. « NOTRE » « CROYANCE » AU « MONDE »**

Le cinéma nous emporte hors de notre monde qui se compose des systèmes relativement clos. Il nous enseigne que ce que nous considérons comme notre subjectivité n'est que l'un des effets d'images dans notre propre système clos. Il nous montre qu'il y a une subjectivité qui dépasse notre condition préalable. Lorsque nous regardons un film, nous voyons le monde et y pensons en participant à cette subjectivité. Alors, pourquoi Deleuze essaye-t-il de montrer cette subjectivité ? C'est parce que nous pouvons retrouver « notre » « croyance » au « monde » grâce à cette subjectivité. Le rôle ultime du cinéma est de redonner la « croyance » au « lien de l'homme et du monde ». Dans la section 4-2-3, nous avons examiné ce que signifient la « croyance » et le « monde » dans ce contexte. La « croyance » indique la façon de penser au « tout », ou l'attitude de la pensée envers le « tout ». Et, si la façon d'y penser change, la figure du monde change aussi. Lorsque la pensée reçoit le « tout » comme son « dehors » au sens propre, sans le comprendre comme Idée, les images qui composent le monde deviennent sérielles, et entourent ce « dehors ». Ici, le monde devient une expression qui témoigne de ce « dehors », c'est-à-dire l'ouverture infinie du « tout » même. Le monde qui se compose des clichés disparaît, et le monde qui se confie à l'universelle variation du « tout » reste. Notre question est maintenant sur la subjectivité qui « croit » au « monde ». Dans la section précédente, nous avons esquissé la subjectivité dans le contexte du cinéma moderne. Nous voudrions approfondir notre compréhension sur cette subjectivité par rapport à la notion de « croyance ». Qui sommes « nous » qui « croyons » au « monde » ? Comment le cinéma nous emmène-t-il à cette subjectivité ? Et, que gagnons-nous à atteindre cette subjectivité ?

Cette section se compose des trois parties suivantes : 5-2-1. Nous connecterons d'abord nos résultats dans la section précédente à la notion de « croyance ». Lorsque Deleuze parle de la « croyance » au « lien de l'homme et du monde », c'est-à-dire de « notre » « croyance » au « monde », qui est ce « nous » ? Cette section aborde donc la question que nous avons laissée en suspens dans la section 4-2-3. De plus, nous voudrions étoffer le problème de la subjectivité de

manière concrète en nous référant aux analyses de Deleuze autour de la notion de « voyant ». 5-2-2. *Cinéma* n'est pas seulement une théorie des analyses cinématographiques, mais aussi une philosophie à travers le cinéma. C'est dire que la question de la subjectivité ne concerne pas seulement l'expérience cinématographique, mais aussi notre propre expérience dans le monde réel. Alors, que nous apporte le discours de Deleuze à propos de la subjectivité dans le cinéma moderne ? Ici, ce qui nous intéresse est la notion de « politique » au sens deleuzien dans *Cinéma 2*. Selon Deleuze, le sujet politique dans le contexte du cinéma moderne ne signifie pas celui qui participe à une subjectivité collective qui se situe au centre d'un mouvement commun, mais au contraire celui qui se détache du centre du mouvement. Nous pensons que son discours autour de la subjectivité dans le contexte du cinéma moderne décrit concrètement cette expérience de libération ou de dissociation que nous subissons. 5-2-3. L'expérience de libération ou de dissociation est la première propriété du « politique ». Mais, que nous apporte cette expérience ? Deleuze parle d'un « peuple » ou d'une « communauté » étranges en ce qui concerne la subjectivité dans le cinéma moderne. C'est la deuxième propriété du « politique ». C'est un peuple ou une communauté qui n'existe que dans « notre » « croyance » au « monde ». À travers ces sections, nous voudrions clarifier la subjectivité dans le contexte du cinéma moderne par rapport à la notion de « croyance ».

### 5.2.1. « Notre » croyance et « notre » incroyance

La question principale dans *Cinéma* est sur « notre » « croyance » au « monde ». Mais, le sens de cette phrase est différent parmi les deux régimes d'images. C'est parce que la façon de penser au « tout » est différente entre les deux. C'est dire que le sens de « notre » et celui de « monde » changent en fonction de la figure de la « croyance ». De plus, Deleuze parle du moment d'incroyance au monde dans le contexte du cinéma classique, c'est-à-dire dans le régime de l'image-mouvement. Même si le cinéma classique typique nous donne la « croyance » à sa manière, cette « croyance » dans le cinéma classique implique, pour ainsi dire le germe de l'incroyance dès le début. Certes, il y a ici la distinction le cinéma de l'avant-guerre et celui de l'après-guerre sur laquelle Deleuze insiste. Mais au fond, pour lui, le problème principal existe dans le fait que le cinéma classique typique s'appuie sur le schème sensori-moteur. C'est à cause de ce système d'images que nous atteignons tôt ou tard « notre » « incroyance » au « monde » dans le cinéma classique typique. Toutefois, c'est dans le moment d'incroyance que le cinéma nous offre une autre possibilité de penser, c'est-à-dire

une autre possibilité de la « croyance ». Alors, en quel sens Deleuze pose-t-il un tel diagnostic sur le cinéma classique ?

Nous avons confirmé la raison de ce diagnostic dans la section 5-1-2. Certes, le cinéma classique typique, comme les films d'Eisenstein, nous donne l'« unité de la Nature et de l'homme ». Toutes les images, y compris des personnages et nous, s'intègrent et s'organisent autour d'un centre du mouvement dans le « tout » en tant qu'Idée. Ici, ce centre définit une « subjectivité automatique », et cette subjectivité sent, voit et pense en intériorisant toutes les images dans le « tout ». Même aujourd'hui, comme le dit l'accroche promotionnelle des films blockbusters hollywoodiens, (tout) le monde s'émeut, est témoin d'événements et se retrouve dans un mouvement qui débouche sur une Idée. Mais, selon Deleuze, cette unité même nous conduit finalement à la « rupture du lien de l'homme et du monde ». C'est parce que cette unité se fabrique dans le « tout » en tant qu'Idée, laquelle se fabrique elle-même par la pensée = le montage. Même si nous nous libérons de notre condition préalable, nous nous retrouvons nous-mêmes dans une subjectivité « collective » qui se situe au centre du mouvement dans le « tout ». Ici, nous, en tant que public, ne voyons que des clichés, et encore pire, nous nous retrouvons nous-mêmes parmi ces clichés.

Ce [l'œil de la caméra] sont ces images flottantes, ces clichés anonymes, qui circulent dans le monde extérieur, mais aussi qui pénètrent chacun et constituent son monde intérieur, si bien que chacun ne possède en soi que des clichés psychiques par lesquels il pense et il sent, se pense et se sent, étant lui-même un cliché parmi les autres dans le monde qui l'entoure<sup>645</sup>.

Dans ce contexte, Deleuze mentionne l'œil de la caméra négativement en se référant à l'usage de ce mot par Dos Pasos. Dans la section précédente, nous avons vu la question de la subjectivité dans le contexte du cinéma moderne, et nous avons traité de l'œil de la caméra comme un exemple qui explique la nature de cette subjectivité. C'est dire qu'il y a une ambivalence en ce qui concerne l'œil de la caméra. Mais, nous pensons que cette ambivalence prouve la portée générale de cet œil. L'œil de la caméra est une figure de la subjectivité qui ne se limite pas à une image vivante. C'est l'œil du corps que toutes les images

---

<sup>645</sup> C1, p. 281.

entourent. Et, cet œil devient visible ou sensible, lorsqu'il est éclairé par la lumière réfléchiée par les images qui l'entourent. Cependant, la façon de penser au « tout », c'est-à-dire la figure de la « croyance », est ici importante. Lorsque la pensée « croit » à une Idée, c'est-à-dire qu'elle considère le « tout » comme une Idée ou une entité qui englobe tout, cet œil se trouve lui-même dans le centre du mouvement par rapport à une Idée ou la périphérie. Ici, toutes les images sont des clichés, dans le sens où ce mot « cliché » signifie des images qui se mesurent en fonction de la distance entre le centre et la périphérie. L'œil est éclairé par la lumière réfléchiée par les clichés qui l'entourent, et il se repère lui-même par rapport à une Idée. C'est dire qu'« il pense et il sent, se pense et se sent [par des clichés], étant lui-même un cliché parmi les autres dans le monde qui l'entoure ».

Il est important de noter que Deleuze ne pense pas que le régime de l'image-mouvement est lui-même le monde qui se compose des clichés. Plutôt, ce qu'il veut dire est seulement le fait que la face du mouvement de notre réalité permet aux images de construire un système relativement clos qui s'appuie sur le schème sensori-moteur, et le fait que ce schème sensori-moteur pourrait être un foyer de cliché. En effet, le cinéma classique nous emporte hors de notre condition préalable, hors de notre monde qui se compose des systèmes relativement clos. Nous nous délivrons ici du centre du mouvement dans notre monde. Mais, le problème est le fait que, à travers les films qui s'appuient sur le schème sensori-moteur, nous nous trouvons dans un autre centre qui se définit par rapport à une Idée, laquelle englobe tout, y compris notre monde et notre existence même. Ici, le « tout » en tant qu'Idée est, en réalité, fabriquée par la pensée cinématographique même. C'est dire que ce « tout » est une « représentation indirecte du temps »<sup>646</sup>, qui est dessinée par la pensée du point de vue de l'aspect du mouvement. Le mouvement est ce qui se passe « entre » les choses, et exprime ainsi indirectement le temps, c'est-à-dire le changement. Cette nature du mouvement permet à la pensée de concevoir le « tout » en tant qu'entité qui possède le centre, et la pensée commence à mesurer toutes les choses dans la distance « entre » le centre et la périphérie. Ici, nous sommes encore écartés de la nature temporelle du « tout » même. Lorsque nous nous trouvons nous-mêmes dans une « subjectivité automatique » qui se situe au centre du mouvement dans le « tout », nous ne croyons qu'à une Idée, laquelle est écartée de l'universelle variation du « tout ». C'est pourquoi nous trouvons « notre » « incroyance » au « monde » dans le cinéma classique typique. Certes, nous ne devons pas généraliser de manière trop désinvolte de telles critiques. Les films de Griffith et d'Eisenstein ont également donné de grandes visions au public lors de

---

<sup>646</sup> C2, p. 233.

leur sortie. Mais, si le monde cinématographique était, à un certain moment, rempli de clichés, selon Deleuze, ce n'est pas la coïncidence. La structure même du cinéma classique typique qui s'appuie sur le schème sensori-moteur permet à notre pensée de concevoir le monde rempli de cliché. C'est pourquoi nous avons besoin d'une autre façon de penser au « tout », d'une autre « croyance », afin que l'œil de la caméra observe le monde en se confiant à la nature temporelle du « tout », et que cet œil se trouve lui-même par rapport à la nature temporelle du « tout ».

Cette façon de penser au « tout » est ce que Deleuze appelle la « pensée du dehors »<sup>647</sup>. Cela signifie que la pensée fait face à son « dehors », le dehors de sa capacité, et qu'elle essaye de l'exprimer sans le comprendre. Ce « dehors » indique l'ouverture infinie du « tout » même, c'est-à-dire l'universelle variation du « tout ». La pensée ne prétend pas comprendre le « tout » comme une Idée, mais plutôt elle « croit » à l'avènement de l'« intervalle », à la corporéité du temps. Ici, la figure du monde devient sérielle, et les séries entourent le « dehors », le « tout » même. Ce « dehors » ne définit pas le centre, car c'est l'universelle variation dans l'univers acentré. Ce monde se compose des effets de séries qui se provoquent par le « tout » même, et l'œil de la caméra, celui du corps, est éclairé par la lumière réfléchiée par les séries qui l'entourent. La pensée conçoit le monde en se confiant à l'universelle variation du « tout », et en même temps la perception se définit par l'œil du corps qui capte des effets d'images (le « gestus »), lesquels sont provoqués par le « tout » même. À propos de la « pensée du dehors », Il dit ainsi :

La question est très différente de celle de la distanciation ; c'est celle de l'automatisme proprement cinématographique, et de ses conséquences. C'est l'automatisme matériel des images qui fait surgir du dehors une pensée qu'il impose, comme l'impensable à notre automatisme intellectuel<sup>648</sup>.

Dans cette citation, le mot « distanciation » renvoie en premier lieu à l'usage brechtien de ce mot dans le contexte théâtral. Deleuze utilise la notion de « gestus » dans le sens différent de l'usage brechtien. C'est parce que le « gestus » au sens deleuzien ne provoque pas la « distanciation » brechtienne. C'est dire qu'il

---

<sup>647</sup> Ibid.

<sup>648</sup> Ibid.

ne s'agit pas de rendre visible les problèmes sociaux cachés dans le quotidien en s'en distanciant<sup>649</sup>. Bien au contraire, il s'agit d'atteindre l'œil qui capte le monde d'une manière totalement différente. Deleuze ne cesse pas d'insister sur le « quotidien » en ce qui concerne l'« intolérable ». Il dit, par exemple, que l'« intolérable n'est plus une injustice majeure, mais l'état permanent d'une banalité quotidienne »<sup>650</sup>. Mais, comme nous l'avons confirmé jusqu'ici, la notion de « quotidien » ne signifie pas notre monde quotidien qui se compose des systèmes relativement clos. Cette notion signifie plutôt le monde qui se compose des images « intolérables » ou « insupportables » pour notre schème sensori-moteur. Ces images sont « intolérables », parce qu'elles sont des images entières des choses en elles-mêmes qui correspondent à l'universelle variation du « tout ». C'est dire que ces images existent hors de « notre » monde, hors de « notre » perception. Ces images « intolérables » sont donc un indice du changement de la façon même de penser au « tout ».

Pourquoi le monde qui se remplit des images intolérables est-il appelé le « quotidien » ? C'est parce que c'est l'« état constant du cinéma »<sup>651</sup>, mais aussi de notre monde. La « crise de l'image-action », c'est-à-dire la crise de notre schème sensori-moteur, existe toujours dans le régime de l'image-mouvement, y compris notre monde réel. Car, ce régime n'est qu'un monde qui est fabriqué dans le « tout » en tant qu'Idée, laquelle se fabrique elle-même par la pensée = le montage. L'« intolérable » ne cesse de tenter de percer le régime de clichés, car il n'y a essentiellement que l'universelle variation du « tout ». Cette nature de l'« intolérable » est ce que Deleuze indique avec l'« automatisme matériel des images ». Il ne s'agit pas donc de la crise ou l'état catastrophique dans notre monde. Nous n'avons pas besoin de faire face à la crise de notre monde afin de concevoir un autre monde amélioré ou « transformé »<sup>652</sup>. Bien au contraire, il s'agit d'atteindre la pensée qui considère notre monde comme le « quotidien » au sens

---

<sup>649</sup> Il nous semble que nous pouvons comprendre aussi ce mot « distanciation » dans le contexte chimique. La distanciation peut être considérée comme catabolisme, lequel est l'ensemble des réactions de dégradations moléculaires d'un organisme. Le catabolisme compose le métabolisme, en associant à l'anabolisme, lequel signifie l'ensemble des réactions de synthèse. C'est dire que le catabolisme ou la distanciation correspond au fait que le cinéma classique nous emporte hors de notre monde. Et, l'anabolisme correspond au fait que le cinéma classique nous situe au centre du mouvement qui attire et intègre toutes les choses dans le « tout ». La distanciation, le processus de démontage d'un système, fait ainsi une partie de la création d'un nouveau système ou organisme. C'est pourquoi Deleuze critique l'idée de « distanciation ». C'est dire qu'il ne s'agit pas de créer un nouvel ordre, mais plutôt de voir le monde et d'y penser d'une autre manière.

<sup>650</sup> C2, p. 221.

<sup>651</sup> C1, p. 277.

<sup>652</sup> C2, p. 225.

deleuzien, soit dans l'état quotidien soit dans l'état catastrophique du monde. Et, il s'agit aussi d'obtenir une perception qui capte notre monde comme une collection des images « intolérables ». C'est ici que « notre » « croyance » au « monde » se réalise dans l'univers. Mais, dans cette « croyance », « nous » ne sommes pas des images vivantes qui se situent au centre du mouvement dans le « tout » englobant. « Nous » sommes l'œil de la caméra, l'œil du corps, sur lequel toutes les images se reflètent. Et, cet œil s'aperçoit lui-même dans les effets de ces images. Comme le dit Deleuze, « la subjectivité n'est jamais la nôtre, c'est le temps, c'est-à-dire l'âme ou l'esprit, le virtuel »<sup>653</sup>. C'est dire qu'une seule subjectivité est en réalité le temps, c'est-à-dire le « tout » même. « Nous » ne sommes qu'un « témoin involontaire »<sup>654</sup>, qui regarde le monde comme l'ensemble des effets d'images qui se fabrique par la nature temporelle du « tout ». Lorsque nous percevons à travers cet œil, c'est-à-dire à travers cette subjectivité, nous sommes une partie de l'universelle variation du « tout » au sens propre. À ce moment, nous nous trouvons nous-mêmes dans « notre » « croyance » au « monde ». Cet œil du corps trouve la « croyance » au lien de l'homme et du monde, dans la mesure où le monde signifie une collection d'images « intolérables », laquelle est exprimée autour de la corporéité du temps dans la forme de séries.

Or, dans le contexte des analyses des films du Néo-réalisme italien, Deleuze utilise les mots « voyant » ou « visionnaire » pour désigner la subjectivité qui se présente dans le cinéma moderne. Nous pensons que ces termes sont très importants. En effet, la fréquence d'utilisation de ces termes est élevée dans *Cinéma 2*, et ils sont utilisés aussi en dehors du contexte de l'analyse des films du Néo-réalisme, surtout dans le chapitre 7 de *Cinéma 2*. Par exemple, il dit ainsi :

La rupture sensori-motrice fait de l'homme un voyant qui se trouve frappé par quelque chose d'intolérable dans le monde, et confronté à quelque chose d'impensable dans la pensée<sup>655</sup>.

Nous avons déjà cité cette phrase dans la section 4-2-3. Cependant, ce qui nous intéresse est maintenant la notion de « voyant ». C'est l'œil de la caméra ou l'œil du corps, qui capte des images « intolérables ». Deleuze appelle la scène

---

<sup>653</sup> C2, p. 111.

<sup>654</sup> C2, p. 72.

<sup>655</sup> C2, p. 220.



remplie de l'« intolérable » qui se reflète dans le « voyant » une « situation purement optique et sonore ».

Une situation purement optique et sonore ne se prolonge pas en action, pas plus qu'elle n'est induite par une action. Elle fait saisir, elle est censée faire saisir quelque chose d'intolérable, d'insupportable<sup>656</sup>.

Lorsque la pensée ne s'applique pas à relier des images dans la distance entre le centre et la périphérie, l'espace-temps en fonction de l'action disparaît. Ici, un « espace qui n'apparaît pas encore comme milieu réel » surgit<sup>657</sup>. Deleuze appelle cet espace l'« espace quelconque », en l'empruntant à Pascal Augé<sup>658</sup>. Par exemple, dans les films d'Ozu, un tel espace apparaît grâce à la déviation de l'espace rationnel due au montage et aussi au plan qui capture l'espace vide sans personnages<sup>659</sup>. Deleuze dit que les « natures mortes en sont l'envers, le corrélât »<sup>660</sup>. C'est dire que l'espace quelconque apparaît par rapport à la nature morte (= l'expression de la corporéité du temps). Lorsque le « voyant », l'œil du corps capte le monde qui est rempli d'images « intolérables », ces images existent dans l'« espace quelconque ». Cet espace « n'apparaît pas encore comme milieu réel », parce qu'il n'est pas encore l'espace en fonction de l'action qui se base sur le schème sensori-moteur. Alors, pourquoi la scène qui se compose des images « intolérables » dans l'« espace quelconque » est-elle une « situation purement optique et sonore » ? C'est parce que cette situation « arrache[r] aux clichés une véritable image »<sup>661</sup>. Mais, ce mot « véritable image » ne signifie pas évidemment une image qui se mesure par rapport à une Idée. Au contraire, c'est une image entière qui n'est pas soustraite ou ajoutée par notre schème sensori-moteur, c'est-à-dire par nos besoins en fonction de nos actions.

---

<sup>656</sup> C2, p. 29.

<sup>657</sup> C2, p. 49.

<sup>658</sup> L'« espace n'est plus tel ou tel espace déterminé, il est devenu *espace quelconque*, suivant un terme de Pascal Augé. (...) C'est un espace de conjonction virtuelle, saisi comme pur lieu du possible » (C1, p. 154-155).

<sup>659</sup> Les « espaces d'Ozu sont élevés à l'état d'espace quelconque, soit par déconnexion, soit par vacuité (...) Quand aux espaces vides, sans personnages et sans mouvement, ce sont des intérieurs vidés de leurs occupants, des extérieurs déserts ou paysages de la Nature »(C2, p. 26).

<sup>660</sup> C2, p. 27.

<sup>661</sup> C2, p. 32.

Ici, nous pouvons nous référer à l'analyse célèbre de Deleuze sur « *Europe 51* » (1952) réalisé par Rossellini. Dans ce film, après la mort de son enfant, une bourgeoise abandonne sa famille et commence à aider les gens dans un bidonville. À ses yeux, l'usine ressemble à une prison, et les ouvriers à des prisonniers. Mais en même temps, elle trouve le véritable amour dans la vie des habitants du bidonville. À la fin de l'histoire, elle est incarcérée dans un hôpital psychiatrique en raison de l'incompréhension des hommes qui l'entourent. L'important, c'est qu'elle n'a pas agi pour affronter un grave problème social en s'informant sur la réalité des pauvres. Au contraire, « elle a appris à voir » en errant dans le bidonville<sup>662</sup>. L'usine apparaît comme une prison pour elle. Mais, cela ne signifie pas que l'usine équivaut à une prison et doit être changée à la lumière de l'idéal de réforme sociale. Bien au contraire, l'usine apparaît simplement comme une prison à ses yeux. C'est parce qu'elle entre dans une « situation optique et sonore », et qu'elle se confond avec l'œil du corps, c'est-à-dire avec le « voyant ». Autour d'elle, l'espace rationnel en fonction de l'action disparaît, et le schème sensori-moteur qui lui fait percevoir l'usine comme telle s'effondre. À ce moment, « l'usine est une prison (...), littéralement et non métaphoriquement »<sup>663</sup>. Nous voudrions citer une phrase encore une fois que nous avons déjà examinée dans la section 4-2-3.

Mais, si nos schèmes sensori-moteurs s'enrayent ou se cassent, alors peut apparaître un autre type d'image : une image optique sonore pure, l'image entière et sans métaphore, qui fait surgir la chose en elle-même, littéralement, dans son excès d'horreur ou de beauté, dans son caractère radical ou injustifiable<sup>664</sup>.

Lorsque l'héroïne d'« *Europe 51* » voit l'usine comme une prison, elle voit l'image entière ou la chose en elle-même. Nous devons comprendre attentivement l'analyse de Deleuze sur ce film. Le problème n'est pas que l'usine ressemble à une prison, ni que les deux soient égaux selon la façon dont on les voit. Ce qui est important, c'est que les images que nous intégrons habituellement dans un cliché appelé prison se reflètent dans ses yeux lorsqu'elle voit l'usine.

---

<sup>662</sup> C2, p. 9.

<sup>663</sup> C2, p. 32.

<sup>664</sup> Ibid.

C'est pourquoi la vision qu'elle capte n'est pas une métaphore. Un exemple de métaphore est le lion de pierre dans « *Le Cuirassé Potemkine* », que nous avons mentionné dans la section 5-1-2. Une sculpture de pierre devient, dans le montage, la métaphore du lion endormi qui s'éveille à la révolution. Dans ce cas, c'est dans le mouvement intégré à l'Idée de révolution que les deux images se superposent. Au contraire, l'héroïne d'« *Europe 51* » voit simplement dans l'usine les images que l'on mettrait normalement dans un cliché appelé prison. C'est dire que l'important n'est pas que l'usine ressemble à une prison pour elle, mais plutôt qu'elle est capable de voir les images en dehors des clichés qui se basent sur le schème sensori-moteur. Ces images ne se mesurent pas par rapport à une Idée ou une finalité à atteindre. Comme le dit Deleuze, « on ne sait pas jusqu'où peut conduire une véritable image »<sup>665</sup>. Mais, tout au moins, elle peut voir le monde d'une manière complètement différente de celle qu'elle avait dans sa vie quotidienne de bourgeoise. C'est parce qu'elle est devenu le « voyant » ou le « visionnaire ». C'est dire qu'elle s'intègre à l'œil du corps sur lequel des images « intolérables » se reflètent. À ce propos, Deleuze dit ainsi :

Mais c'est maintenant que l'identification se renverse effectivement : le personnage est devenu une sorte de spectateur. Il a beau bouger, courir, s'agiter, la situation dans laquelle il est déborde de toutes parts ses capacités motrices, et lui fait voir et entendre ce qui n'est plus justifiable en droit d'une réponse ou d'une action<sup>666</sup>.

Lorsque nous regardons un film, soit dans le cinéma classique soit dans le cinéma moderne, des personnages et nous-mêmes participons tous ensemble à une « subjectivité automatique » qui ne se limite pas à quelqu'un de particulier. Cette participation indique ce que Deleuze appelle l'« identification ». Mais le sens de cette notion est différent parmi les deux régimes d'images. À propos du cinéma classique typique, nous l'avons déjà examiné dans la section 5-1-2. Dans le cinéma classique typique, il y a une « subjectivité automatique » qui attire et organise toutes les images dans le mouvement qui se dirige vers une Idée. Ici, les images-action des personnages s'organisent autour de cette subjectivité. Nous, en tant que public, nous trouvons nous-mêmes dans le mouvement commun à

---

<sup>665</sup> C2, p. 33.

<sup>666</sup> C2, p. 9.

travers ces images-action. Nous nous identifions donc aux personnages, et leurs actions nous emmènent à une finalité à atteindre.

Au contraire, dans le cinéma moderne, Deleuze dit que « le personnage est devenu une sorte de spectateur ». C'est parce que des images-action qui appartiennent aux personnages n'influencent plus un monde cinématographique. Car, la pensée ne s'intéresse plus à l'aspect du mouvement, et par conséquent, les images ne s'organisent pas en fonction de la distance entre le centre et la périphérie. Les personnages font leurs actions, mais ces actions ne changent pas les situations, parce qu'il n'y a pas de mouvement commun qui se dirige vers une finalité. En effet, dans le régime de l'image-temps, une séquence manque souvent de lien rationnel avec une autre séquence. L'axe du temps est étrangement tordu et les personnages errent parfois dans le monde d'un film comme s'ils étaient des somnambules. Les réactions de personnages aux événements semblent souvent étranges au regard de la rationalité du déroulement d'une histoire. Nous ne parvenons pas à éprouver de l'empathie pour les personnages. Comme le dit Deleuze, « les personnages de ballade sont peu concernés, même par ce qui leur arrive »<sup>667</sup>. Par exemple, dans « *Europe 51* », les comportements de l'héroïne manquent souvent de rationalité, et ses paroles et actions semblent étranges au public, surtout après son placement dans un hôpital psychiatrique.

Cependant, ces circonstances sont les indices de la « situation purement optique et sonore ». Ici, des images entourent une « subjectivité automatique » en tant que « voyant », et ces images se rapportent les unes aux autres dans la forme de séries autour du « voyant », c'est-à-dire de l'œil du corps. Des personnages et nous-mêmes participons tous ensemble à cette subjectivité, et des personnages deviennent eux-mêmes le « voyant » qui capte des effets de la relation entre des images. À ce moment, au-delà de la connexion rationnelle d'images dans l'espace-temps en fonction des actions et de la perception, la relation d'images produit des effets perceptifs, comme l'usine = la prison.

Mais, s'il n'y a pas de mouvement qui organise toutes les images dans le « tout » en tant qu'Idée, quel élément rassemble les images et les font coexister dans la forme de séries ? Autrement dit, si ce que l'héroïne de « *Europe 51* » voit n'est pas un cliché appelé usine ou prison, qu'est-ce qui lui fait considérer cette image comme une prison ? C'est l'affection qui accompagne des images. L'héroïne de « *Europe 51* » « passe[r] par tous les états d'une vision intérieure, affliction, compassion, amour, bonheur, acceptation, jusque dans l'hôpital psychiatrique »<sup>668</sup>. En errant dans le bidonville, elle s'abandonne à la chaîne des

---

<sup>667</sup> C2, p. 30.

<sup>668</sup> C2, p. 9.

affections et relie des images en fonction de ces affections. En d'autres termes, elle voit la prison dans l'image de l'usine, parce qu'elle la reçoit en fonction des affections que nous associons habituellement à la prison (par exemple, l'horreur, l'angoisse ou l'oppression, etc.).

À propos de l'affection, nous avons confirmé que Deleuze distingue deux niveaux d'affection, l'un est « la qualité ou la puissance en tant qu'actualisées dans un espace déterminé (état de choses) », et l'autre, « les qualités et les puissances à l'état préactuel »<sup>669</sup>. D'une part, dans le premier niveau, l'affection se confond avec l'image-action. Ce niveau d'affection joue le rôle de mobile spécifique à un acte. D'autre part, dans le deuxième niveau, l'affection apparaît en tant que tel (l'image-affection). C'est la puissance pure ou la lumière réfractée qui se provoque par la réfraction de la lumière, par l'avènement de l'« intervalle ». Mais, Deleuze dit, en fait, qu'il faut distinguer deux sortes d'affection dans le deuxième niveau : « d'une part la qualité-puissance exprimée par un visage ou un équivalent ; mais d'autre part la qualité-puissance exposée dans un espace quelconque »<sup>670</sup>. Le mot « visage » indique une « unité réfléchissante immobile » ou une « plaque nerveuse »<sup>671</sup>, sur laquelle l'affection s'exprime. C'est en premier lieu un visage d'acteur-trice, mais aussi un objet comme le couteau à pain qui attire Jack l'Éventreur et lui fait peur dans « *Loulou* »(1929) de Pabst.

Dans une scène de ce film, les événements qui se produisent entre Loulou et Jack l'Éventreur sont liés par une chaîne d'affections qui s'expriment sur les visages, comme « le brillant de la lumière sur le couteau, le tranchant du couteau sous la lumière, la terreur et la résignation de Jack, l'attendri de Loulou »<sup>672</sup>. C'est dire qu'il y a ici une série des images qui se provoque par la chaîne d'affections, avant la connexion des images actualisées dans l'espace-temps en fonction d'action et de perception. Deleuze appelle ce type de chaîne d'affections la « série intensive »<sup>673</sup>. L'espace quelconque est le lieu où se propagent les puissances qui illuminent des visages et produisent une série intensive. « C'est un espace de conjonction virtuelle, saisi comme pur lieu du possible », et cet espace est « apte à dégager la naissance, le cheminement et la propagation de l'affect »<sup>674</sup>.

Deleuze prend un film de Joris Ivens, « *La Pluie* »(1929), comme un exemple de pure réalisation de la série intensive dans l'espace quelconque. C'est

---

<sup>669</sup> C1, p. 155.

<sup>670</sup> Ibid.

<sup>671</sup> C1, p. 126.

<sup>672</sup> C1, p. 145.

<sup>673</sup> C1, p. 127.

<sup>674</sup> C1, p. 155.

un film expérimental d'environ 14 minutes qui capture Amsterdam pluvieuse dans un montage à grande vitesse. Selon Deleuze, dans ce film, la pluie est une image-affection pure, laquelle dissout les différents éléments qui composent la ville dans un espace quelconque, en plaçant chaque plan dans une série intense. La ville perd son sens de la réalité, car elle est éloignée de l'espace-temps rationnel en fonction des actions. Ici, la pluie est « telle qu'elle est en soi, pure puissance ou qualité »<sup>675</sup>. « La pluie comme affect »<sup>676</sup> nous faire voir diverses visages de la ville qui est exprimé dans une série intensive, et elle se présente dans ces effets d'images.

L'analyse ci-dessus de Deleuze est donnée au chapitre 7 de *Cinéma 1*. Mais cette analyse nous semble pertinente pour la totalité des arguments dans *Cinéma*. C'est dire que nous pouvons, par exemple, appliquer cette analyse à « *Europe 51* ». Lorsque l'héroïne erre dans le bidonville, elle « traverse des espaces quelconques »<sup>677</sup>, et elle voit une chaîne des visages qui sont éclairés par une série d'affections dans cet espace. Ici, les visages sont tantôt ceux des habitants du bidonville, tantôt ceux de l'usine, et essentiellement ceux des scènes elles-mêmes. Elle voit les effets d'images produites par la série des affections, et dans ces effets, elle rencontre des images de choses en elles-mêmes qui ne peuvent être réduites aux spécificités actuelles (clichés) des choses. C'est ce que Deleuze appelle une « situation purement optique et sonore ».

Cependant, si les analyses de Deleuze sur l'affection ont une portée générale dans les deux tomes de *Cinéma*, pourquoi ne voit-on que partiellement cette situation dans le cinéma classique ? C'est parce que la pensée cinématographique ne cesse pas d'intégrer et organiser des images dans le « tout » en tant qu'Idée qui englobe tout, et que l'affection joue le rôle de l'intégration des images dans un mouvement du centre vers la périphérie. Ainsi, le problème essentiel est le statut de l'œil du corps, et la façon de penser qui détermine cet œil. L'« important, c'est toujours que le personnage ou le spectateur, et tous deux ensemble, devenons visionnaires », dit Deleuze<sup>678</sup>. Lorsque des personnages et nous devenons « voyants » ou « visionnaires », c'est-à-dire l'œil du corps, nous nous libérons de notre schème sensori-moteur, et des images entourent cet œil dans la forme de séries. Ces images sont des visages éclairés par l'affection ou la lumière réfractée. En revanche, le « voyant » ou le « visionnaire » atteint la conscience de soi en étant éclairé par l'affection ou la lumière qui se reflète sur les

---

<sup>675</sup> C1, p. 157.

<sup>676</sup> Ibid.

<sup>677</sup> C2, p. 8.

<sup>678</sup> C2, p. 30.

visages. Une « situation purement optique et sonore » est ici établie dans l'« espace quelconque ».

De plus, afin de créer cette situation, la façon même de penser doit changer. Tant que la pensée comprend le « tout » comme une entité qui englobe tout, c'est-à-dire qu'elle « croit » à une Idée, l'œil de la caméra ou celui du corps est une « subjectivité automatique » qui se situe au centre du mouvement dans le « tout », lequel se fabrique par la pensée même. Le corps est un « véhicule » qui s'abandonne au mouvement qui se dirige vers une finalité. Au contraire, lorsque la pensée reçoit le « tout » comme son « dehors » sans le comprendre, c'est-à-dire lorsqu'elle « croit » à la corporéité du temps, le corps devient une expression de la corporéité du temps. L'image du corps se présente grâce à la corporéité du temps, c'est-à-dire grâce à l'« intervalle » qui provoque la réfraction de la lumière, et des images entourent ce corps en étant éclairées par la lumière réfractée. À ce moment, l'œil du corps est lui-même éclairé par la lumière qui se reflète sur les images en tant que visages. Cette subjectivité prend conscience d'elle-même en étant illuminée par les effets d'images qui l'entourent, c'est-à-dire en étant remplies de diverses affections. Ici, dans le cinéma moderne, le monde d'un film devient une expression qui se fabrique par l'universelle variation du « tout », et le « voyant » intervient dans cette auto-présentation du « tout ». Ainsi, lorsque la pensée « croit » à la corporéité du temps, nous devenons le « voyant ». Nous sommes une partie du « tout » en nous confiant à l'universelle variation du « tout ». Nous nous trouvons nous-mêmes dans la « croyance » à la corporéité du temps.

Dans cette section, nous avons vu ce que signifie la « croyance » au lien de l'homme et du monde du point de vue de la question de la subjectivité. Si Deleuze considère le cinéma moderne comme un régime d'images qui exprime « notre » « croyance » au « monde », qui sommes « nous » dans cette « croyance » ? Sa réponse est claire. C'est le « voyant » ou l'œil du corps, qui assiste à la source de lumière, c'est-à-dire à l'ouverture infini du « tout » même. Nous ne sommes qu'une partie du « tout ». Le monde qui se compose des images dans la forme de séries est un effet de l'universelle variation du « tout ». Le « tout » fabrique des effets d'images, et il s'exprime dans ces effets à travers l'œil du corps. Ici, « notre » « croyance » au « monde » est établie. Lorsque « nous » nous identifions au « voyant » qui regarde le monde comme une expression, laquelle se fabrique par l'universelle variation du « tout », ce « voyant » se trouve lui-même dans la « croyance » à la corporéité du temps, c'est-à-dire à l'ouverture infinie du « tout » même.

Mais, la question est de savoir comment parvenir à cette subjectivité. Se pourrait-il que nous, en tant qu'images vivantes, ne devenions jamais de tel sujet perceptif dans le monde réel ? Certes, dans le cinéma moderne, nous pouvons participer à cette subjectivité. Mais, si cette subjectivité ne peut exister que dans le

cinéma, que signifie-t-elle pour nos propres vies ? Probablement, il y a ici le rôle de l'affection. Si nous voyons la prison dans l'image de l'usine, comme l'héroïne de « *Europe 51* », qu'est-ce qui nous fait voir une telle image ? C'est l'affection. Certes, dans le régime de l'image-mouvement, y compris notre monde réel, nous retrouverons la « croyance » à une Idée en profitant de cette affection, et nous nous trouverons nous-mêmes dans le mouvement qui se dirige vers cette Idée. On dirait, par exemple, que les usines équivalent aux prisons, et que nous devons faire des actions afin de changer la société pour un meilleur futur. Mais n'est-ce pas à travers les affections elles-mêmes que l'usine et la prison se superposent en premier lieu ? Ne sommes-nous pas devenus « voyants » dans cette perception ? Bien sûr, l'existence des affections n'est pas la preuve de cette subjectivité. Car, les affections servent aussi à intégrer des images, en se confondant aux images-action qui existent dans un mouvement intégré dans le « tout » en tant qu'Idée. Nous devons donc limiter cette subjectivité à une pure possibilité dans le monde réel. Il s'agit d'une pure possibilité qui n'existe que dans « un peu de temps à état pur ». Mais, lorsque nous sentons l'« intolérable » ou l'« insupportable » dans notre régime de clichés, dans un « mauvais film », peut-être que nous regardons le monde du point de vue d'un « voyant ». C'est une opportunité que personne ne peut nier, dans la mesure où il s'agit d'une pure possibilité.

Alors, que nous apporte cette opportunité ? Pour le cinéma, c'est d'abord une occasion de concevoir un nouveau récit qui ne dépend pas d'une histoire dans laquelle il y a un mouvement commun qui se dirige vers une finalité. Le cinéma moderne nous offre divers récits qui s'expriment par les effets d'images dans la forme de séries (le « gestus »), lesquels se reflètent sur l'œil du corps. Mais, que signifie cette possibilité de subjectivité pour nous, qui ne pouvons finalement pas dépasser la condition d'image vivante ? Dans la section suivante, nous voudrions approfondir notre compréhension à propos du « voyant ».

### **5.2.2. Le « je » est toujours un autre, le « je » qui sent « intolérable »**

Dans cette section, nous aborderons la notion de « politique » que Deleuze montre dans le contexte du cinéma moderne. C'est parce que nous pensons que les arguments de Deleuze à propos de la « politique » sont strictement liés à la question de la subjectivité. De plus, nous voudrions essayer de développer ses arguments dans le contexte de notre monde ou de notre vie même. Cette tentative causera probablement de grandes ambiguïtés. Néanmoins, notre objectif n'est pas du tout de diminuer l'importance du cinéma en tant qu'expérience audiovisuelle dans la philosophie deleuzienne. Au contraire, à



travers nos considérations, nous voudrions montrer le fait que les analyses de Deleuze sur les grandes œuvres cinématographique nous offrent l'opportunité de repenser à notre vie et à notre monde.

À propos de la pure possibilité de « voyant » ou de « visionnaire », Deleuze dit ainsi :

C'est parce que ce qui leur [aux personnages] arrive ne leur appartient pas, ne les concerne qu'à moitié, qu'ils savent dégager de l'événement la part irréductible à ce qui arrive : cette part d'inépuisable possibilité qui constitue l'insupportable, l'intolérable, la part du visionnaire<sup>679</sup>.

Nous pouvons expliquer cette citation en utilisant nos résultats jusqu'ici. La « part du visionnaire » est une « inépuisable possibilité ». C'est parce que, lorsque le visionnaire se sent ou se voit lui-même à travers les images qui se reflètent en lui, cette subjectivité trouve en lui-même l'universelle variation du « tout » même. C'est ce que Deleuze appelle une « profonde intuition vitale ». C'est dire que le vrai sujet est le « tout » même. Le « voyant » n'est qu'un spectateur qui assiste à la source de lumière à travers les effets d'images produites par l'universelle variation du « tout ». La source de lumière est la réfraction de la lumière pure, c'est-à-dire l'ouverture infinie du « tout » même. C'est pourquoi « ce qui leur arrive ne leur appartient pas, ne les concerne qu'à moitié ». Au lieu de voir des événements au titre d'un sujet effectuant des actions, le « visionnaire » voit le monde selon les affections qui se provoquent par l'universelle variation du « tout ». Le monde qui se reflète sur l'œil du corps a une « inépuisable possibilité », parce que ce monde est une expression qui se fabrique par le « tout » ouvert à l'universelle variation.

En effet, l'expression audiovisuelle et le développement narratif du cinéma moderne sont beaucoup plus diversifiés que ceux du cinéma classique qui se base sur le schème sensori-moteur. Mais, ce serait une erreur de considérer que Deleuze utilise le mot « possibilité » uniquement dans le sens de la diversité d'expressions audiovisuelles. Il nous semble que Deleuze indique plutôt la possibilité même de retour à la perspective du « voyant ». Tous les régimes d'images, y compris notre monde réel, ne sont que divers effets qui se produisent par l'universelle variation du « tout », et ce qui est vraiment réel est le « tout »

---

<sup>679</sup> C2, p. 31.

même. Nous pouvons toujours revenir à la subjectivité appelée « voyant » qui regarde le monde comme les effets d'images qui se provoquent par la variation universelle du « tout ». C'est ce que Deleuze appelle une « inépuisable possibilité ».

Mais, quelles possibilités avons-nous entre les mains ? Cette possibilité de retourner au « voyant » n'est pas la possibilité d'agir pour changer le monde ou la société. C'est parce que cette subjectivité renonce à être un sujet d'actions, et ainsi qu'elle renonce à retrouver les images-action dans un mouvement qui s'intègre dans le « tout » en tant qu'Idée. Cette subjectivité « voit » seulement des effets qui se fabriquent par les images, et se « voit » dans ces effets, en assistant à la source de lumière. Cette subjectivité est-elle comme l'œil d'un sage contemplatif qui maîtrise l'observation du monde ? Elle nous semble avoir peu de chances d'être utile, du moins dans la pratique politique ou sociale. À propos des films européens d'après-guerre, Deleuze dit cependant comme suit.

Ce n'est pas le cinéma qui se détourne de la politique, il devient tout entier politique, mais d'une autre façon<sup>680</sup>.

Ici, il pense principalement au Néo-réalisme et à la Nouvelle Vague. Mais, il nous semble difficile de trouver un caractère politique clair dans les films appartenant à la Nouvelle Vague. Cependant, Deleuze dit que le cinéma « devient tout entier politique ». Alors, en quel sens Deleuze parle-t-il du cinéma tout entier politique ? Il faut probablement comprendre dans les mots de Deleuze la nature totalement opposée du cinéma politique tel que nous le supposons communément.

Lorsque nous entendons le mot « cinéma politique », nous pensons généralement à des histoires de personnes opprimées qui se soulèvent, ou de personnes divisées qui commencent à construire une nouvelle communauté. Cela signifie donc, par exemple, les films d'Eisenstein et de Griffith. C'est le cinéma qui nous offre la « croyance » à une Idée. Nous avons déjà examiné les arguments de Deleuze sur ce type de cinéma « politique ». Dans ce type de cinéma, la pensée mesure et organise toutes les images en fonction de la distance entre le centre et la périphérie en se basant sur la « croyance » à une Idée. Et, ce centre définit une « subjectivité automatique », autour de laquelle toutes les images, y compris les images-action, s'organisent et s'intègrent dans le « tout » en tant qu'Idée. En participant à cette subjectivité, nous voyons et comprenons les images-action

---

<sup>680</sup> Ibid.

dans le mouvement qui s'étend à une finalité à atteindre. Les personnages ne sont pas seulement les sujets de leurs actions, mais aussi ceux qui, en participant à cette subjectivité automatique, comprennent la signification de leurs propres actions à la lumière d'une Idée. Lorsque nous et les personnages participons tous ensemble à cette subjectivité, l'« identification » du public et des personnages est établie, et le monde devient un immense mouvement créé par la « pensée-action » que nous avons vu dans la section 5-1-2.

En effet, dans notre monde réel (= dans l'aspect de mouvement de notre réalité), il ne nous semble pas, dans un certain sens, si difficile pour nous d'atteindre ce type de subjectivité. Certes, en tant qu'expérience perceptive concrète, il est probablement difficile pour l'œil humain de voir les choses à partir d'une telle subjectivité, comme dans le cinéma. C'est dire qu'il peut y avoir une subjectivité collective dans la « participation imaginaire »<sup>681</sup>. Peut-être la technologie numérique, en particulier la technologie des télécommunications, aidera-t-elle l'œil humain à surmonter cette difficulté<sup>682</sup>. Mais, l'important, c'est la façon même de penser au « tout ». Lorsque la pensée considère le « tout » comme une Idée ou une entité qui englobe tout, c'est-à-dire lorsqu'elle « croit » à une Idée, elle comprend toutes les choses, toutes les images dans le « tout ». Il nous semble que, même dans le monde réel, nous arrivons parfois à cette façon de penser en profitant de l'imagination. D'une part, nous sommes les sujets de nos propres actions, mais d'autre part, nous pouvons avoir une vue d'ensemble de nos propres actions. Nous sommes les acteurs-trices d'une part, nous sommes aussi ceux qui donnons un sens à nos diverses actions à la lumière d'une finalité possible ou à atteindre d'autre part. Pour illustrer cette subjectivité, il n'est pas nécessaire d'évoquer des exemples grandioses tels que les mouvements révolutionnaires ou sociaux. Même dans notre vie quotidienne, nous sommes constamment en train de considérer nos propres actions à partir de cette subjectivité et de les positionner à la lumière d'un futur possible ou à atteindre. Cependant, le grand rôle du cinéma classique est de rendre cette subjectivité visible, et de nous enseigner qu'elle se trouve dans le « tout » qui contient l'ensemble de systèmes relativement clos que nous appelons ordinairement notre monde. Cependant, même dans notre monde réel, dans certaines situations, nous pourrions adopter le point de vue selon lequel nous ne sommes que des parties d'un immense mouvement qui s'intègre dans le « tout » en tant qu'Idée. En fait,

---

<sup>681</sup> C2, p. 219.

<sup>682</sup> Les travaux suivants sont suggestifs à cet égard. Grégoire Chamayou, *Théorie du drone*, La Fabrique éditions, 2013. Il propose la notion de « coprésence pragmatique » afin d'indiquer le changement total de notre expérience physique avec la technologie des télécommunications.

lorsque les films d'Eisenstein et de Griffith sont sortis, ils ont été applaudis par le public. N'est-ce pas parce que le public lui-même se voyait comme une « subjectivité automatique » dans ces films ?

Cependant, lorsque Deleuze parle du cinéma « tout entier politique » dans le contexte du cinéma moderne, le problème n'est plus cette sorte de « subjectivité automatique ». Il s'agit plutôt d'une subjectivité qui nous permet de nous désengager de cette sorte de subjectivité. Lorsque Deleuze insiste sur la « pensée du dehors », et lorsqu'il dit que « ce qui leur [aux personnages] donne vie, c'est d'être les projections d'un dehors »<sup>683</sup>, il indique une subjectivité qui nous donne l'occasion de sortir d'un mouvement commun qui s'étend du centre à la périphérie, c'est-à-dire à une finalité.

La pensée se trouve emportée par l'extériorité d'une  
« croyance », hors de toutes intériorité d'un savoir<sup>684</sup>.

Nous comprenons le mot « savoir » comme ce qui signifie que la pensée comprend le « tout » comme une Idée, et comprend toutes les choses dans le « tout ». Ici, le sujet de ce savoir est une « subjectivité automatique » qui se situe au centre du mouvement dans le « tout ». Par exemple, cela peut être compris à partir du fait que le savoir scientifique est considéré comme impersonnel et universel. Au contraire, lorsque Deleuze parle de l'« extériorité d'une croyance », cela indique la « croyance » à la corporéité du temps. C'est la « croyance » de la pensée à son « dehors », à l'ouverture infinie du « tout ». Dans cette « croyance », la pensée se libère de la poursuite du savoir, et elle commence à relier des images afin d'exprimer son « dehors », en étant affectée par ce « dehors ». Ici, la « subjectivité automatique » change de figure. Elle devient l'œil du corps, c'est-à-dire le « voyant » ou le « visionnaire ». Cette subjectivité voit des images qui l'entourent, et elle se voit dans les effets de ces images. Les effets d'images remplissent la perception du « voyant » et elles sont « insupportables ». Ces images « insupportables » témoignent du « dehors ». Le « voyant » trouve ainsi en lui-même son « dehors », l'universelle variation du « tout ».

Or, on penserait qu'il est difficile de trouver ce type de subjectivité dans notre monde réel. Mais, il ne nous semble pas que Deleuze parle d'une subjectivité particulièrement étrange. Certes, nous n'avons pas probablement des expériences audiovisuelles à propos d'une telle subjectivité dans le monde réel de

---

<sup>683</sup> C2, p. 245.

<sup>684</sup> Ibid.

la même manière qu'elle apparaît dans le cinéma moderne. Ou, même si nous avons l'impression de vivre une telle expérience audiovisuelle, cette expérience sera immédiatement modifiée par le schème sensori-moteur, et elle devient tôt ou tard un cliché. Mais, par exemple, imaginons qu'une personne se trouve au milieu d'un grand mouvement, et qu'elle donne un sens à ses actions au sein de ce mouvement. À un certain moment, cette personne commence à voir tout ce qui est intégré dans le mouvement comme un simple cliché, et tout lui semble « insupportable ». Avant tout, elle a l'impression de ne pas être vraiment soi-même au milieu de ce mouvement. Elle commence à se demander s'il ne serait pas un cliché comme les autres. N'est-ce pas parce qu'elle a acquis l'œil du « voyant » qu'elle pense que les images sont des clichés et les ressent comme quelque chose d'« insupportable » ? Ici, quelque chose tente de percer le régime de clichés dans lequel elle vit, et cela rend son monde intolérable pour elle, pour son schème sensori-moteur. C'est dire que le monde devient comme un « mauvais film » pour elle. À propos de ce type de situation, il n'est pas nécessaire d'évoquer uniquement les grands exemples, comme des mouvements révolutionnaires ou sociaux. Plutôt, nous nous confrontons peut-être à ces situations dans notre vie quotidienne. Par exemple, lorsque nous avons l'impression que tout est vain et que le « je » n'est pas le vrai « moi », qui regarde ce « je » de tout en haut ? C'est alors, peut-être, que le « je » qui est illuminé par l'« intolérable » dans ce monde se tient dans la perspective du « voyant ».

Certes, il y a trop d'ambiguïtés dans une expérience comme telle présentée ci-dessus. Néanmoins, cet exemple semble nous montrer la possibilité que nous ressentons réellement l'« insupportable » qui tente de percer le monde rempli de clichés, et que nous nous trouvons nous-mêmes dans la lumière de l'« insupportable ». Cette subjectivité n'est pas la « subjectivité automatique » qui se situe au centre du mouvement, mais plutôt une subjectivité qui nous libère de la « subjectivité automatique ». C'est pourquoi le sens de « politique » est ici renversé. Il ne s'agit pas de l'« intégration », mais plutôt de la « différenciation » ou de la « disparation », comme le dit Deleuze<sup>685</sup>. Si une telle subjectivité nous libérait de la subjectivité qui se situe au centre du mouvement, elle aurait la valeur de contrepartie du régime de l'image-mouvement. En effet, il serait un acte très politique d'avoir une vision totalement différente du monde quand tous les autres partagent une vision qui s'intègre dans un mouvement commun. Cependant, les arguments de Deleuze sur la « politique » vont plus loin. Il parle d'une certaine « communauté » qui se construit à travers cette subjectivité<sup>686</sup>. Mais, cette

---

<sup>685</sup> C2, p. 224.

<sup>686</sup> C2, p. 202.

communauté ne signifie pas évidemment la communauté de personnages qui partagent une « subjectivité automatique » dans le mouvement commun. Nous aborderons la question de cette communauté dans la section suivante.

Jusqu'ici, nous avons confronté les deux sortes de « politique » qui correspondent aux deux régimes d'images : l'une est la « politique » qui nous donne une « intégration », l'autre, la « politique » qui nous emmène vers la « dissociation ». Mais, notre objectif n'est pas d'instaurer une hiérarchie entre les deux « politiques ». Ce sont plutôt les deux faces de notre réalité. Cependant, si nous sentons l'« insupportable » dans une subjectivité qui s'intègre dans un mouvement commun, le problème même a changé. À ce moment, la subjectivité dont Deleuze parle dans le contexte du cinéma moderne, c'est-à-dire le « voyant » ou le « visionnaire », est importante. Alors, nous continuerons à examiner cette subjectivité en suivant les arguments de Deleuze.

Lorsque nous avons l'impression que ce « je » n'est pas le véritable « moi », le « je » qui ressent lui-même insupportable est-il le véritable « je » ? Mais, Deleuze ne le pense pas. C'est parce qu'il n'y a pas de véritable « je » dans l'univers. Une seule réalité est l'ensemble infinie de la lumière et l'universelle variation du « tout ». Mais, cette réponse n'est pas suffisante, parce que la question principale est maintenant de savoir comment atteindre cette vision du monde. Nous pouvons maintenant nous référer aux arguments de Deleuze sur le « discours indirect libre ». Il analyse d'abord ce type de discours dans le chapitre 5 de *Cinéma 1*, et ensuite il revient à ce discours dans les chapitres 6,7 et 8 de *Cinéma 2*. Dans la section 5-1-3 de notre recherche, nous avons vu déjà ses arguments principales sur le « discours indirect libre ». Il apprécie ce type de discours, parce que c'est une expression de la « différenciation de deux sujets corrélatifs ». Cela signifie que deux niveaux de perspectives sont différenciés et coexistent dans un certain énoncé. il y a des perspectives qui appartiennent à chaque personnage d'une part, mais d'autre part, il y a une perspective qui capte la coexistence de ces perspectives. Comme nous l'avons examiné dans la section 5-1-3, Deleuze pense que le discours indirect libre correspond au problème de l'œil de la caméra. Il considère que l'œil de la caméra apparaît comme une « *vision indirecte libre* »<sup>687</sup> dans un certaine condition. Nous voudrions examiner ses arguments à propos de cette vision en se référant à ses discussion à propos de la « puissance du faux » que Deleuze développe dans le chapitre 6 de *Cinéma 2*.

La caractéristique majeure de l'œil de la caméra est que cet œil capte tout ce qui apparaît. Même les images subjectives sont des images capturées par l'œil de la caméra du point de vue d'un personnage. En revanche, les images

---

<sup>687</sup> C2, p. 239.

objectives signifient que les personnages sont vus par l'œil de la caméra. « Un même personnage qui tantôt voit et tantôt est vu. Mais c'est aussi la même caméra qui donne le personnage vu et ce que voit le personnage »<sup>688</sup>, dit Deleuze. Il n'est pas si difficile d'appliquer cette explication de Deleuze à notre conscience de soi dans le monde réel. Nous sommes constamment conscients de nous-mêmes, à la fois comme sujets de perception et comme celui qui est vu. Ici, l'œil de la caméra est une vision qui capte cette dualité même. En d'autres termes, ce « je », qui est conscient de lui-même en tant que celui qui voit et celui qui est vu, est l'œil de la caméra dans le monde réel. Cependant, il ne suffit pas de mettre en avant cette dualité de sujet afin de révéler la véritable nature de l'œil de la caméra. C'est parce que cette dualité dépend d'une « identité du type Moi = Moi »<sup>689</sup>. C'est dire que l'œil de la caméra a une norme qui identifie celui qui voit avec celui qui est vu.

À en juger par le contexte, cette norme est l'existence du centre. Tant que l'œil de la caméra se situe au centre de l'espace-temps en fonction des actions et de la perception, les images subjectives et les images objectives s'organisent autour de ce centre. Ici, notre conscience de soi s'intègre dans ce centre. Dans le monde réel, l'œil de la caméra se confond ainsi ordinairement avec notre conscience de soi. Certes, on pourrait dire qu'il peut y avoir des cas exceptionnels, dans lesquels ces deux subjectivités ne peuvent pas correspondre l'une à l'autre. C'est, par exemple, la situation dans laquelle nous avons l'impression que ce « Je » n'est pas le vrai « moi ». À ce moment, dans le « je », il y a une dissociation entre les images subjectives et objectives. Cependant, la question importante est de savoir où se situe l'œil de la caméra dans ce cas. Même si cet œil se trouve hors d'un certain centre, dans la mesure où cet œil se situe dans un autre centre, la structure de base reste la même. C'est le cas où Deleuze parle négativement du cinéma classique typique. Le cinéma classique nous emporte hors de notre existence qui se situe au centre du mouvement dans un certain système clos, et il nous emmène à un autre centre qui se situe dans le « tout » en tant qu'Idée ou entité qui englobent tout. Ici, nous pouvons trouver une « véritable » subjectivité. C'est déjà une libération pour nous. Mais, lorsque ce système même devient rigide, et que nous sentons l'« insupportable » dans ce système d'images, le problème même a probablement changé. Notre problème n'est plus l'« intégration », mais au contraire la « dissociation ». La question est ici de savoir comment nous nous écartons du régime de clichés. De plus, comme nous l'avons vu plus haut, cela peut arriver dans notre vie dans le monde réel. Nous

---

<sup>688</sup> C2, p. 193.

<sup>689</sup> Ibid.

transformons chaque crise et difficulté qui nous arrive en une occasion de trouver ce que nous croyons être notre « véritable » identité et d'agir pour un nouveau futur que nous concevons. C'est évidemment une face de notre réalité. Mais, dans un certain cas, ce système d'images est lui-même « insupportable » pour nous.

Deleuze parle d'une possibilité où l'œil de la caméra ne serait pas positionné dans un autre centre. C'est le cas du cinéma moderne. Que nous arrive-t-il lorsque ce type de subjectivité nous libère du centre ? Si nous imaginons cette situation dans notre vie même, cela signifie que nous resterons avec une perte d'identité personnelle. Nous continuerons à avoir l'impression que ce « Je » n'est pas le vrai « moi ». C'est parce qu'il n'y a aucun centre qui constitue le « Vrai »<sup>690</sup>. Nous sentons que ce n'est pas le vrai « moi », et cette dissociation continue à l'infini. Certes, cette dissociation ne se poursuit normalement pas à l'infini. C'est parce que nous recourons tout de suite à notre condition préalable, c'est-à-dire au schème sensori-moteur. En tant qu'image vivante, notre identité se définit par un centre du mouvement. Même si nous nous apercevons de la perte de notre identité, au moment où nous pouvons nous auto-diagnostiquer comme tel, nous sommes déjà une image vivante qui se situe dans un nouveau centre, et nous ne parlons de notre perte que depuis ce centre. Mais le cinéma moderne rend possible cette dissociation infinie. Chaque « Je » est un faux. Tout est faux. La seule vérité est le fait que nous sentons que ce n'est pas le vrai « moi », c'est-à-dire qu'il y a l'œil de la caméra qui se remplit de l'« intolérable ». Ici, cet œil, cette subjectivité, se sent dans la « chaîne des faussaires »<sup>691</sup>. Le monde est une scène tissée par des « faussaires » qui sont éclairés par nos affections appelées « intolérables », et le « Je » n'est qu'un « spectateur » de cette scène. Ici, le « Je » qui se remplit de l'« insupportable » sent en lui un « dehors » inexplicable, quelque chose qui crée une danse circulaire de « faussaires ». Le « spectateur » trouve en lui-même un « dehors », le « tout », qui est, pour ainsi dire, une seule vérité, et il considère la « chaîne des faussaires » comme l'un des effets de ce « dehors ».

Deleuze appelle les « puissances du faux » les effets d'images sans le centre. C'est le titre du chapitre 6 de *Cinéma 2*. Il dit comme suit.

En élevant le faux à la puissance, la vie se libérait des apparences autant que de la vérité : ni vrai ni faux,

---

<sup>690</sup> Ibid.

<sup>691</sup> C2, p. 191.



alternative indécidable, mais puissance du faux, volonté décisive<sup>692</sup>.

Les « faussaires » ne sont pas, en fait, vrais ni faux. Mais, à la lumière d'une seule vérité, tout est faux. La seule vérité est que tout est l'un des effets de l'universelle variation du « tout ». Cependant, cette vérité ne se révèle que dans ses propres effets d'images. C'est dire que cette vérité reste toujours comme le « dehors » et que nous sentons ce « dehors » dans les effets d'images fausses. Ce « dehors », l'ouverture infinie du « tout », est une « volonté décisive ». Mais, ce n'est pas la volonté de choisir un seul véritable monde. C'est plutôt la volonté de puissance nietzschéenne qui fabrique le monde en tant qu'ensemble de la chaîne de faussaires<sup>693</sup>.

Ici, ce que Deleuze appelle la « vision indirecte libre » ou la « subjective indirecte libre »<sup>694</sup> se présente. C'est la différenciation permanente de deux sujets corrélatifs. D'une part, une vision ou une perspective qui appartient à un personnage ou à une communauté se présente. Mais, d'autre part, il y a un œil ou une perspective qui considère cette vision comme l'un des effets d'images qui se reflètent sur cet œil, c'est-à-dire comme l'un des faux effets d'images. La dernière vision reste toujours en « dehors » de la chaîne de « faussaires ». Cet œil de la caméra ne s'identifie à aucune perspective. Il reste infiniment l'autre. Deleuze exprime simplement ce statut de l'œil de la caméra avec la phrase : « JE est toujours un autre » en l'empruntant à Rimbaud<sup>695</sup>.

Deleuze prend une variété d'œuvres cinématographiques comme exemples pour illustrer la « vision indirecte libre », mais nous nous référerons ici à ses analyses du cinéma documentaire. Deleuze s'intéresse à un « changement [qui] s'est produit vers les années 1960 » dans le cinéma documentaire<sup>696</sup>. Il pense que ce changement concerne la fabrication du « nouveau mode de récit » dans ce genre cinématographique<sup>697</sup>. Il l'appelle la « fonction fabulatrice »<sup>698</sup>. Alors,

---

<sup>692</sup> C2, p. 189.

<sup>693</sup> « C'est Nietzsche, qui, sous le nom de « volonté de puissance », substitue la puissance du faux à la forme du vrai, et résout la crise de la vérité, veut la régler une fois pour toutes, mais, à l'opposé de Leibniz, au profit du faux, et de sa puissance artiste, créatrice... » (C2, p. 172).

<sup>694</sup> C2, p. 194.

<sup>695</sup> C2, p. 244.

<sup>696</sup> Il trouve ce changement « dans le cinéma direct de Cassavetes et de Shirley Clark, dans le cinéma du vécu de Pierre Perrault, dans le « cinéma-vérité » de Jean Rouch » (C2, p. 196).

<sup>697</sup> C2, p. 195.

qu'est-ce qui a changé ? C'est la relation même entre la fiction et la réalité. Nous considérons ordinairement que le cinéma documentaire a pour but de capturer certains aspects de la réalité et de mettre en lumière des vérités habituellement invisibles. Deleuze distingue deux pôles de ce genre, l'un est « ethnographique », et l'autre, « reportage »<sup>699</sup>. L'un s'intéresse à « voir objectivement des milieux, situations et personnages réels », et l'autre s'intéresse à « voir de ces personnages eux-mêmes, la manière dont ils voyaient eux-mêmes leur situation, leur milieu, leurs problèmes »<sup>700</sup>. Mais, en tout cas, ces approches ne constituent que le « cinéma de réalité »<sup>701</sup>. L'œil de la caméra est celui qui voit la vérité, cet œil se considère lui-même comme l'œil de vérité.

Cependant, les films de Rouch ou de Perrault ne présupposent pas l'existence d'une réalité. Leurs films nous enseignent plutôt que « la véracité du récit n'avait pas cessé d'être une fiction »<sup>702</sup>. Bien que ce ne soit pas un film que Deleuze analyse en détail, nous voudrions prendre un film de Rouch comme exemple, « *Yenendi : les hommes qui font la pluie* » (1951)<sup>703</sup>. C'est un film qui montre la cérémonie nigérienne pour demander aux Dieux du ciel de donner la pluie nécessaire aux récoltes. Le plus grand moment de ce film est probablement la scène où la pluie se met réellement à tomber à la suite du rituel. Néanmoins, la scène du rituel et celle où la pluie commence à tomber sont reliées par le montage. C'est dire que nous ne pouvons pas savoir si la pluie s'est réellement mise à tomber à la suite du rituel. Mais, c'est plutôt le génie de l'expression visuelle de Rouch. Comme nous l'avons dit à plusieurs reprises dans ce chapitre, le changement de la façon de penser est inséparable du changement de la perception, et ces deux transformations définissent le changement de la subjectivité elle-même. Il n'est plus important de savoir si la vision du monde des personnages, ancrée dans les traditions du pays, est vraie, ou si la vision du monde du public, basée sur la science moderne, est vraie. Plus important, c'est l'existence d'une perspective qui suspend la vérité. Lorsque l'œil de la caméra capte la terre et le ciel du Niger, les personnages qui pratiquent le rituel sont libérés du joug de la vérité et deviennent fictifs. C'est comme si elles étaient

---

<sup>698</sup> C2, p. 196.

<sup>699</sup> C2, p. 195.

<sup>700</sup> Ibid.

<sup>701</sup> Ibid.

<sup>702</sup> Ibid.

<sup>703</sup> L'analyse qui suit s'appuie sur les travaux suivants, surtout l'article intitulé « Au-delà de ciné-transe : focus sur les rituels de possession chez Jean Rouch » par Toshiharu Ito. Voir, *Jean Rouch : un passeur de frontières en anthropologie visuelle*, Shinwasha, Tokyo, 2019.

seulement les effets d'images reflétées sur l'œil de la caméra. À ce moment, nous, en tant que spectateurs, acquérons un autre œil qui ne peut jamais être identifié à notre propre point de vue, qui considère comme vrai le monde fondé sur la science moderne. Cet œil considéra également que nous, qui vivons dans une société modernisée, sommes l'un des effets d'images. L'important n'est pas ici de savoir quelle est la vérité, mais d'atteindre une perspective dans laquelle tout devient les effets d'images réfléchies sur l'œil de la caméra. Et, à travers ces effets d'images, nous trouvons la vérité intérieure qui les produit, c'est-à-dire le « tout » en tant que « dehors ».

Alors le cinéma peut s'appeler cinéma-vérité, d'autant plus qu'il aura détruit tout modèle du vrai pour devenir créateur, producteur de vérité : ce ne sera pas un cinéma de la vérité, mais la vérité du cinéma<sup>704</sup>.

Selon Deleuze, le cinéma documentaire que Rouch appelait « cinéma-vérité » n'indique pas des films qui capturent certains aspects du monde réel. Cela signifie, au contraire, que le cinéma transforme toutes les images en fabulations qui se reflètent sur l'œil de la caméra, et que cet œil sent en lui une seule vérité qui fabrique ces effets d'images, en regardant ces spectacles d'images. La seule vérité est le « dehors », l'ouverture infinie du « tout ». Ici, l'œil de la caméra, qui n'appartient ni aux personnages ni au public, est ce que Deleuze appelle la « vision indirecte libre ».

Il y a formation d'un « discours indirecte libre », d'une *vision indirecte libre*, qui va des uns aux autres, soit que l'auteur s'exprime par l'intercession d'un personnage autonome, indépendant, autre que l'auteur ou que tout rôle fixé par l'auteur, soit que le personnage agisse et parle lui-même comme si ses propres gestes, et ses propres paroles étaient déjà rapportés par un tiers »<sup>705</sup>.

---

<sup>704</sup> C2, p. 197.

<sup>705</sup> C2, p. 239.

D'une part, les personnages agissent et parlent dans leur propre perspective. Mais, tout devient des effets d'images qui se reflètent sur l'œil de la caméra (= un tiers). C'est ce que Deleuze dit dans la dernière partie de cette citation. D'autre part, l'auteur crée ces effets d'images en participant à l'œil de la caméra. L'important, c'est ici que l'œil de la caméra ne correspond pas à la perspective d'un auteur. C'est dire que l'œil de la caméra n'est pas simplement le point de vue d'un auteur qui capte ce qu'il veut que le public voie. C'est parce que cet œil rend toutes les perspectives relatives. L'auteur relativise également sa propre perspective en participant à l'œil de la caméra. C'est comme dans l'exemple précédent, dans lequel la perspective des Nigériens était relative à la perspective du peuple moderne occidental. À travers cette relativité, l'œil de la caméra présent se différencie constamment d'un point de vue de quelqu'un de particulier.

Deleuze dit que la perspective de cet œil nous apporte l'« altérité »<sup>706</sup>. Cela signifie donc que nous sentons que « le Je est un autre »<sup>707</sup>. C'est dire que nous sentons en nous-mêmes l'existence d'un œil qui nous dit que ce n'est pas le vrai « moi ». Mais, nous ne pouvons pas éternellement atteindre ce vrai « moi », car cela n'existe jamais dans l'univers. C'est ce que signifie la différenciation permanente de deux sujets corrélatifs. Le monde devient l'ensemble des « fabulations » qui se fabriquent par les « faussaires », et le « je » est constamment invité dans la position du « spectateur » qui regarde ces « fabulations ». L'auteur de ces effets d'images reste toujours en « dehors » de l'ensemble des « fabulations ». C'est ce que Deleuze appelle la « fonction fabulatrice ». Il ne s'agit pas ici de créer un sujet d'actions, mais au contraire de rendre visible une expérience de passivité fondamentale. Ce qui intéresse Deleuze est ici la possibilité de nous libérer d'être un sujet d'actions. Ce qui reste toujours comme le « dehors » nous garantit cette possibilité. Ce « dehors » est le « tout » même, l'ouverture infinie du « tout ».

Alors, nous revenons à la « croyance » à la corporéité du temps. C'est la « croyance » à l'ouverture infinie du « tout » en tant que « dehors ». Lorsque nous trouvons ce monde « insupportable », et surtout, nous-mêmes « intolérables », nous sentons le « dehors » au plus profond de nous-mêmes. En fait, ces mots « insupportable » ou « intolérable » n'indiquent pas seulement des sentiments négatifs. Comme le dit Deleuze, ces mots indiquent « quelque chose de trop puissant, ou de trop injuste, mais parfois aussi de trop beau, et qui dès lors excède nos capacités sensori-motrices ». Par exemple, dans la scène de la cérémonie nigérienne, nous sentons aussi quelque chose de trop puissant ou de

---

<sup>706</sup> Ibid.

<sup>707</sup> C2, p. 199.

trop beau. C'est quelque chose qui dépasse nos schèmes sensori-moteurs et qui nous libère de notre condition préalable. À ce moment, nous devenons l'œil de la caméra, le « voyant » ou le « visionnaire », autour duquel toutes les images deviennent fabulations et expriment l'universelle variation du « tout ». À travers ces effets d'images fabulateurs, nous trouvons la « croyance » à la corporéité du temps, dans laquelle le monde qui se compose de ces effets d'images coïncide avec l'universelle variation du « tout » même. Ici, en tant que « voyant », nous nous trouvons nous-mêmes dans « notre » « croyance » au « monde ». Cette « croyance » ne nous donne pas la possibilité d'agir ou de réagir, mais plutôt il nous offre la possibilité de sortir de la situation dans laquelle nous devons faire des actions, en nous invitant à la position du « voyant ».

Dans cette section, nous avons examiné les deux sortes de « politique » qui correspondent aux deux sortes de subjectivités. Nous n'avons absolument pas l'intention de déprécier injustement la valeur du cinéma classique typique. Ce que le cinéma classique nous a offert était déjà une libération pour nous. Par exemple, Griffith et Eisenstein nous ont montré la possibilité d'une subjectivité qui ne se réduit pas à notre existence dans un système relativement clos. L'« intégration » est évidemment un aspect nécessaire de notre réalité. Mais, dans un certain moment que Deleuze appelle « moderne », le problème a totalement changé. Lorsque nous affrontons le moment d'incroyance, nous devons penser à une autre façon de penser au « tout », une autre façon d'atteindre la « croyance ». C'est ici que le cinéma nous offre une autre subjectivité qui nous permet de sortir du monde devenu rigide. En assistant à l'ouverture infinie du « tout », cette subjectivité se trouve elle-même dans une « dissociation », et non pas dans une « intégration ». Lorsque le monde est rempli de clichés, quelque chose tente de percer ce régime de clichés. C'est l'affection appelée l'« intolérable » ou l'« insupportable ». Tout en étant remplie de cette affection, cette subjectivité, c'est-à-dire le « voyant », regarde le monde comme une expression des effets d'images fabriquée par la nature temporelle du « tout ». La subjectivité qui assiste à l'ouverture infinie du « tout » nous donne la possibilité d'atteindre la « dissociation » à partir d'un mouvement commun. C'est la première propriété de la « politique » dont Deleuze parle dans le contexte du cinéma moderne.

Alors, nous allons maintenant aborder la deuxième propriété de la « politique » au sens deleuzien. À propos de la subjectivité en tant que « voyant », Deleuze parle d'une communauté étrangère sans aucune intégration. C'est la communauté qui nous emmène vers une possibilité de l'éthique. À propos de cette éthique, comme nous l'avons vue dans la première partie de notre recherche, Deleuze l'a déjà mentionné dans *Différence et Répétition*. Il nous semble cependant que Deleuze approfondit ses arguments sur l'éthique dans *Cinéma*.

### 5.2.3. « Le peuple qui manque est un devenir », le cinéma tout entier politique.

L'état de « dissociation » indique la perte de notre identité. Rien de tout cela n'est le vrai « moi ». Le « Je » est toujours un autre. Dans le monde réel, nous ne pouvons pas ordinairement rester dans cet état, même pour un instant. Il se peut que cet état puisse persister dans certaines maladies mentales, comme Deleuze s'y est intéressé pendant les années 60 et 70. Cependant, cet état serait extrêmement douloureux. Ce serait littéralement l'« insupportable ». En tant qu'images vivantes, nous surmontons donc immédiatement ce moment de crise en profitant de notre schéma sensori-moteur. Tant que la pensée « croit » à une Idée, c'est-à-dire qu'elle comprend le « tout » comme une entité qui englobe tout, elle repère le centre dans le « tout » en tant qu'Idée. Le cinéma classique typique profitait de ce système afin de nous libérer de ce que nous considérons ordinairement comme le « Je ».

Il est difficile donc de comprendre la possibilité du « politique » dont parle Deleuze. C'est parce que, en tout cas, nous concevons le futur possible ou à atteindre et donnons un sens à nos actions par rapport à ce futur. Cependant, Deleuze parie sur la possibilité de ce qui se passe au moment où nous perdons notre propre identité. Car, le problème même a totalement changé pour nous. Ce n'est qu'une pure possibilité. C'est parce qu'au moment où nous réfléchissons à l'expérience de cette perte d'identité, elle aurait déjà été comprise comme l'un des points de changement dans notre vie. En tant que subjectivité qui se situe à un nouveau centre, nous comprenons les événements passés en fonction de notre nouvelle finalité. L'expérience de la perte d'identité n'a pas de position dans notre monde réel. Même si nous faisons cette expérience, elle est instantanément surmontée et nous ne pouvons même pas nous rappeler exactement de cette expérience. Comme le dit Deleuze, « ce n'est qu'une petite chance »<sup>708</sup>. Mais, Deleuze considère aussi cette expérience comme une « épuisable possibilité ». Deleuze considère que cette expérience même nous donne l'opportunité de construire une étrange « communauté »<sup>709</sup>, d'inventer un « peuple » étrange. C'est la deuxième propriété de ce que Deleuze appelle le « politique ».

Comme nous l'avons vu dans la section 5-1-2, dans le cinéma classique, « le peuple est déjà là »<sup>710</sup>. Nous comprenons que le mot « peuple » indique la communauté de personnes qui participent à une « subjectivité automatique ».

---

<sup>708</sup> C2, p. 205.

<sup>709</sup> C2, p. 202.

<sup>710</sup> C2, p. 282.

C'est donc l'« identité collective »<sup>711</sup>. Même dans le monde réel, nous avons souvent cette sorte d'identité. L'identité se définit par une subjectivité qui se situe au centre du mouvement intégré dans une Idée, et ce mouvement peut exister à différentes échelles, du cosmique au minime. À propos du cinéma moderne, Deleuze dit cependant comme suit.

S'il y avait un cinéma politique moderne, ce serait sur la base : le peuple n'existe plus, ou pas encore... *le peuple manque*<sup>712</sup>.

Le « peuple qui manque » indique la crise de l'identité personnelle et collective. C'est d'abord la crise d'une communauté ou d'une société qui englobe des personnes. Mais, c'est aussi la crise de notre identité personnelle même. C'est parce que cet état correspond directement à la perte d'une « subjectivité automatique » qui intègre et organise toutes les choses au centre du mouvement. L'analyse de Deleuze se fonde sur la situation politique concrète de l'après-guerre : L'« avènement hitlérien », le « stalinisme » et la « décomposition du peuple américain », etc<sup>713</sup>. Nous ne pouvons pas évaluer le diagnostic effectué par Deleuze sur sa propre époque. Mais, Il est important de noter que l'argument de Deleuze n'est pas seulement une vaste analyse de l'époque. C'est parce que Deleuze dit clairement qu'il ne s'agit pas simplement de la division du peuple ou de la visibilité de minorités.

L'auteur de cinéma se trouve devant un peuple doublement colonisé, du point de vue de la culture : colonisé par les histoires venues d'ailleurs, mais aussi par ses propres mythes devenus des entités impersonnelles au service du colonisateur<sup>714</sup>.

Bien que Deleuze parle principalement des problèmes du tiers-monde, cette citation s'appliquerait aux minorités en général, et aussi à la plupart des personnes, si nous considérons que des individus ont toujours un certain aspect

---

<sup>711</sup> Ibid.

<sup>712</sup> Ibid.

<sup>713</sup> Ibid.

<sup>714</sup> C2, p. 288.

de minorité. Nous sommes étiquetés par d'autres personnes d'une part, et d'autre part, nous intériorisons cette étiquette et essayons de nous créer une identité unique pour la contrer. C'est dire que nous ne pouvons pas atteindre si facilement l'état pur du « peuple qui manque ». En tant qu'autodiagnostic, nous pouvons nous sentir dépouillés de notre identité. Mais, en réalité, nous nous comprenons nous-mêmes déjà de cette manière. C'est parce que, comme nous l'avons vu dans la section précédente, même si nous acquérons un œil de la caméra qui se trouve en dehors d'un centre du mouvement, cet œil de la caméra sera normalement positionné dans un autre centre. Tant que l'« intégration » est une libération pour nous, il n'y a aucun problème. Mais, il arrive un moment où nous devons nous interroger non pas sur l'« intégration », mais sur la « dissociation ». À ce moment, Deleuze a besoin du cinéma, surtout du cinéma « moderne ».

« Le fait moderne, c'est que nous ne croyons plus en ce monde »<sup>715</sup>, dit Deleuze. C'est dire que la notion de « moderne » se définit par le fait que nous sommes conscients que nous avons perdu la « croyance » au monde. Tout semble être un cliché à nos yeux. Nous nous sentons nous-mêmes comme des clichés. À ce moment, le problème a totalement changé. Nous devons trouver une autre façon de penser, une autre possibilité de la « croyance ». Certes, l'expérience de la dissociation ne se présente que pendant un instant dans notre vie quotidienne. Mais, le cinéma peut « introduire un intervalle qui dure dans le moment lui-même »<sup>716</sup>. Le cinéma moderne capte des effets d'images qui se fabriquent autour d'un « intervalle qui dure ». C'est parce que le cinéma ne dépend pas de notre condition préalable, c'est-à-dire de notre schème sensori-moteur. Ainsi, le cinéma moderne capture l'« état de perpétuelles minorités »<sup>717</sup>. Certes, le « peuple qui manque », l'état de minorité, peut être une situation concrète, soit dans le tiers-monde soit dans le monde occidental. Mais, l'important, c'est qu'il y a une expérience de

---

<sup>715</sup> C2, p. 223.

<sup>716</sup> C2, p. 202.

<sup>717</sup> C2, p. 282.



dissociation, c'est-à-dire que l'œil de la caméra qui se remplit de l'« intolérable » se présente<sup>718</sup>.

Cette expérience de dissociation nous permet de retrouver la « croyance ». C'est la « croyance » au lien de l'homme et du monde. Et au fond, c'est la « croyance » à la corporéité du temps, à l'avènement de l'« intervalle » lui-même. Toutes les choses deviennent des effets d'images fabulatrices en étant éclairées par l'affection en tant qu'« intolérable », et ces effets d'images entourent l'œil de la caméra (dans la forme de séries). Cet œil trouve au fond de lui-même la source de lumière qui éclaire ces effets d'images. Cette source de lumière est l'ouverture infinie du « tout » qui reste toujours en « dehors » de ces effets. Le monde devient ici une expression de l'universelle variation du « tout », et l'œil de la caméra se trouve dans la « croyance » à l'ouverture infinie du « tout ».

Or, Deleuze considère que cet état de dissociation est une opportunité de l'« invention d'un peuple »<sup>719</sup>.

Au moment où le maître, le colonisateur proclament « il n'y a jamais eu de peuple ici », le peuple qui manque est un devenir, il s'invente, dans les bidonvilles et les camps, ou bien dans les ghettos, dans de nouvelles conditions de lutte auxquelles un art nécessairement politique doit contribuer<sup>720</sup>.

Dans l'« état de perpétuelles minorités », c'est-à-dire dans l'état où un « intervalle qui dure » ne définit pas le centre d'une « subjectivité automatique », « le peuple qui manque est un devenir ». C'est dire que l'état même du « peuple qui

---

<sup>718</sup> Par exemple, en se référant à Kafka, Deleuze indique l'« impossibilité de ne pas « écrire », [l'] impossibilité d'écrire dans la langue dominante [l'] impossibilité d'écrire autrement » (C2, p.283). Dans le troisième chapitre de *Kafka : pour une littérature mineure* (1975), Deleuze s'intéresse, en collaboration avec Guattari, au fait que Kafka a utilisé son environnement multilingue et ses propres origines pour élaborer son style d'écriture particulier. Ici, nous comprenons cette citation comme suit. Nous devons exprimer quelque chose avec une certaine langue préexistante. Mais, dans un certain cas, nous sentons que ce qui est exprimé dans une certaine langue n'est pas ce que je veux dire, et que je suis un autre dans cet environnement linguistique. Mais, il ne suffit pas de l'exprimer dans une autre langue. Ici, l'auteur mélange parfois les langues, déforme parfois une certaine langue afin d'exprimer ce qu'il veut. Mais, l'auteur n'arrivera jamais à ce qu'il veut vraiment dire ou à qui il est vraiment. C'est parce que cela n'existe pas. À ce moment, l'auteur rejoint une perspective que Deleuze appelle le « voyant », et il exprime le monde de son œuvre de point de vue du « voyant ».

<sup>719</sup> C2, p. 283.

<sup>720</sup> Ibid.

manque » peut être le moment où un peuple s'invente. Cependant, le « peuple » ne signifie pas ici évidemment l'identité collective (ou personnelle) qui s'intègre dans une « possibilité d'évolution et de révolution »<sup>721</sup>. Il ne s'agit pas de participer à une autre « subjectivité automatique » qui se situe au centre d'un nouveau mouvement en profitant d'une expérience de dissociation. Au contraire, il s'agit de ce qui se passe au milieu de l'expérience de dissociation elle-même. Alors, que se passe-t-il là ? Deleuze dit ainsi :

Il reste à l'auteur la possibilité de se donner des « intercesseurs », c'est-à-dire de prendre des personnages réels et non fictifs, mais en les mettant eux-mêmes en état de « fictionner », de « légènder », de « fabuler ». L'auteur fait un pas vers ses personnages, mais les personnages font un pas vers l'auteur : double devenir<sup>722</sup>.

D'une part, l'auteur, ou le réalisateur, invente le « voyant » ou l'œil de la caméra qui se remplit de l'« intolérable », et y participe lui-même. Les personnages qui se reflètent sur l'œil du « voyant » deviennent les faussaires qui font des « fictions », des « légendes » ou des « fabulations ». C'est dire que pour cet œil, tout est l'un des effets de diverses images éclairées par une source lumineuse. C'est ce que nous appelons l'expérience de dissociation. Mais, dans cette citation, Deleuze dit que cette expérience donne à l'auteur une possibilité de se donner des « intercesseurs ». Que signifie l'« intercesseur » ? Cela indique les faussaires eux-mêmes qui entourent l'œil du « voyant ». Cette notion correspond donc à la notion de « vision *indirecte* libre ». Le « voyant » regarde les effets d'images, et en même temps se regarde lui-même au milieu de ces effets. Ici, cet œil s'exprime *indirectement* en se déplaçant *librement* entre différentes perspectives. Les personnages ont leurs propres perspectives, mais en même temps, dans la mesure où ils se voient comme les effets d'images reflétées sur l'œil de la caméra, ils participent tous ensemble à l'œil du « voyant ». C'est une étrange « communauté », c'est-à-dire une étrange identité.

---

<sup>721</sup> C2, p. 286.

<sup>722</sup> C2, p. 289.

C'est tout le cinéma qui devient un discours indirect libre opérant dans la réalité. Le faussaire et sa puissance, le cinéaste et son personnage, ou l'inverse, puisqu'ils n'existent que par cette *communauté* qui leur permet de dire « nous, créateurs de vérité » [c'est nous qui soulignons]<sup>723</sup>.

Comme nous l'avons examiné à propos du « cinéma-vérité » que Jean Rouch a proposé dans la section précédente, la « vérité » dans ce contexte ne signifie pas le vrai monde ou le vrai moi. Une seule vérité est le fait que tout est l'un des effets d'images (= fabulations) qui se fabriquent par l'universelle variation du « tout ». Une seule subjectivité est en réalité le temps lui-même, c'est-à-dire la nature temporelle du « tout ». Lorsque les personnages et l'auteur participent tous deux à l'œil du « voyant », cet œil assiste à l'ouverture infinie du « tout » en regardant les effets d'images.

Il [le personnage] devient lui-même un autre, quand il se met à fabuler sans jamais être fictif. Et le cinéaste de son côté devient un autre quand il « s'intercède » ainsi des personnages réels qui remplacent en bloc ses propres fictions par leurs propres fabulations. Tous deux communiquent dans l'invention d'un peuple<sup>724</sup>.

Le personnage qui fabule n'est jamais fictif, parce que la distinction entre le réel et la fiction est suspendue devant l'œil du « voyant ». Tout est faux, tout est l'un des effets d'images, mais aussi tout est réel, dans la mesure où ces effets d'images se fabriquent par une seule réalité, par l'universelle variation du « tout ». Le personnage devient un autre, le « voyant », lorsqu'il s'aperçoit qu'il est lui-même un effet d'images. Et, l'auteur « s'intercède » de ces effets d'images afin de devenir un autre, le « voyant ». Ici, par l'intercession de l'œil du « voyant », toutes les personnes coexistent et témoignent de l'ouverture infinie du « tout ». C'est ce que Deleuze appelle une « communauté » dans le cinéma « moderne », et ce qu'il considère comme un « peuple » à inventer dans la situation « moderne ».

---

<sup>723</sup> C2, p. 202.

<sup>724</sup> C2, p. 196.

Deleuze parle de l'« énoncé collective » à propos de cette possibilité de la communauté ou du peuple qui s'appuie sur l'existence du « voyant »

La fabulation n'est pas un mythe impersonnel, mais n'est pas non plus une fiction personnelle : c'est une parole en acte, un acte de parole par lequel le personnage ne cesse de franchir la frontière qui séparerait son affaire privée de la politique, et produit lui-même des énoncé collectifs<sup>725</sup>.

Deleuze oppose l'« énoncé collectif » au « monologue intérieur ». À propos du monologue intérieur, C'est « par exemple la répétition du mot « Frères » dont les lettres grossissent dans « *Le Cuirassé Potemkine* »<sup>726</sup>. Cette répétition du mot « Frère » n'appartient pas à un certain personnage, mais plutôt à une « subjectivité automatique » qui se situe au centre du mouvement. Ce n'est pas la voix de quelqu'un, mais la voix du cœur qui ne vient de personne en particulier. Lorsque tout le monde participe à une subjectivité collective qui se situe au centre du mouvement révolutionnaire, c'est cette subjectivité qui rassemble les camarades de la révolution autour du cuirassé Potemkine et exprime la volonté de la révolution. Même dans notre vie quotidienne, il arrive que nous nous mettions dans les mots de quelqu'un d'autre. Nous sentons parfois que ces mots parlent pour nous. C'est parce que ces mots n'appartiennent pas seulement à quelqu'un en particulier, mais aussi à une subjectivité collective.

Cependant, la fabulation en tant qu'« énoncé collectif » est toute autre chose. C'est l'un des effets de l'ensemble d'images sonores, y compris le parlant, le sonore et le musical. Deleuze dit que, dans le cinéma moderne, « il [l'acte de parole] n'est plus une dépendance ou une appartenance de l'image visuelle, il devient une image sonore à part entière, il prend une autonomie cinématographique »<sup>727</sup>. Cela signifie qu'il y a une situation où les dialogues ou les monologues ne sont pas directement liés aux images visuelles. C'est, par exemple, une situation dans laquelle je parle moi-même, mais c'est comme si j'écoutais quelqu'un d'autre parler. Pourquoi une telle situation se produit-elle ? C'est à cause de la disparition d'un centre du mouvement. Certes, même dans l'exemple du « *Le Cuirassé Potemkine* », le monologue intérieur n'est attribué à aucun

---

<sup>725</sup> C2, p. 289.

<sup>726</sup> C2, p. 294.

<sup>727</sup> C2, p. 316.

personnage particulier. Mais c'est clairement la voix du cœur de chacun. C'est parce que ce monologue est attribué à la « subjectivité automatique » qui se situe au centre du mouvement. Au contraire, si toutes les images sont des effets qui se reflètent sur l'œil du « voyant », les images sonores ne sont aussi que des effets d'images fabulatrices. Ici, « le personnage parle comme s'il écoutait ses propres paroles rapportées par un autre »<sup>728</sup>. Comme le souligne Deleuze, cette situation se présente, par exemple, dans les films de la Nouvelle Vague, notamment dans les films de Godard.

L'important, c'est que Deleuze considère ce type d'énoncé comme « collectif ». Cette collectivité n'est pas la même que dans le cinéma classique. C'est comme une collectivité sans intégration. Tous les personnages ont leurs propres énoncés, mais en même temps, à travers ces énoncés, chaque personnage devient un « voyant » à sa propre manière. À ce moment, devant le « voyant », le monde devient une expression fabulatrice qui se forme par l'ouverture infinie du « tout ». Le « voyant » regarde ce qui ne peut pas être exprimé par aucun énoncé à travers tous les énoncés. Ce qu'il voit est l'ouverture même du « tout ». L'important est ici l'ensemble des effets d'images sonores qui nous emmène à la position du « voyant ». Afin de préciser la nature de l'« énoncé collectif », nous devons nous référer aux arguments de Deleuze à propos de la mémoire.

Deleuze dit que « la fabulation [est] elle-même mémoire, et la mémoire, invention d'un peuple »<sup>729</sup>. Comme nous l'avons vu dans la section 4-1-3, le terme « mémoire » ne signifie pas l'ensemble d'images qui existaient dans l'ancien présent. La notion de « mémoire » signifie plutôt le « tout » même dans lequel l'ensemble des effets d'images se fabrique. Entre autres, Deleuze insiste sur un régime d'images qu'il appelle le « régime cristallin »<sup>730</sup>. À propos de l'« image-cristal », il dit que « son irréductibilité consiste dans l'unité indivisible d'une image actuelle et de « son » image virtuelle »<sup>731</sup>. Le « virtuel » est une image qui reste en arrière-plan par rapport à une autre image qui se présente actuellement. Mais, la relation entre le virtuel et l'actuel n'est pas stable. Toutes les images coexistent autour de la corporéité du temps. Et, à travers cette corporéité, c'est-à-dire l'« intervalle », ces images se rapportent les unes aux autres dans la forme de séries. Ici, du point de vue d'une perspective qui appartient à une série, les autres sont virtuelles, mais du point de vue d'une autre série, la relation entre le virtuel et l'actuel change. Nous voyons le monde du point de vue de notre propre

<sup>728</sup> C2, p. 315.

<sup>729</sup> C2, p. 290.

<sup>730</sup> C2, p. 165.

<sup>731</sup> C2, p. 105.

perspective, mais chaqu'un a sa propre perspective. Et, la figure du monde change en fonction du changement de la perspective. Ainsi, ces perspectives composent l'ensemble d'images du monde.

Cependant, lorsque Deleuze parle du « régime cristallin », ce régime s'appuie sur un « petit circuit intérieur »<sup>732</sup>. Le mot « circuit » en général indique la relation relative entre des images. C'est dire que, lorsqu'une image devient actuelle, les autres deviennent virtuelles, et vice versa. Or, le « petit circuit intérieur » signifie « un circuit sur place actuel-virtuel, et non pas une actualisation du virtuel en fonction d'un actuel en déplacement »<sup>733</sup>. C'est donc un « petit circuit intérieur entre une image actuelle et *son* image virtuelle »<sup>734</sup>. C'est ce que Deleuze appelle le « dédoublement »<sup>735</sup>. N'est-ce pas là l'expérience de dissociation elle-même que nous avons vue jusqu'ici ? Une image actuelle et *son* image virtuelle sont « parfaitement réversibles »<sup>736</sup>, mais elles ne se superposent pas éternellement. Il nous semble que ce dédoublement correspond donc à la « différenciation de deux sujets corrélatifs », dont Deleuze parle dans le contexte du discours indirect libre. Deleuze prend l'« image en miroir » comme exemple.

L'image en miroir est virtuelle par rapport au personnage actuel que le miroir saisit, mais elle est actuelle dans le miroir qui ne laisse plus au personnage qu'une simple virtualité et le repousse hors champ<sup>737</sup>.

Lorsqu'un personnage se reflète dans un miroir, l'image en miroir est « son » image virtuelle par rapport à l'image actuelle du personnage. Par contre, lorsque l'image en miroir se présente actuellement, l'image du personnage devient « son » image virtuelle, laquelle est repoussée hors champ<sup>738</sup>. Dans l'image en miroir, il y a toujours le « dédoublement » d'une image actualisée et « son » image virtuelle qui la reflète. C'est dire que le « Je » est toujours un autre qui reste virtuel

---

<sup>732</sup> Ibid.

<sup>733</sup> C2, p. 107.

<sup>734</sup> C2, p. 108.

<sup>735</sup> C2, p. 109.

<sup>736</sup> C2, p. 94.

<sup>737</sup> C2, p. 94-95.

<sup>738</sup> Deleuze se réfère, par exemple, à une scène très connue dans « *Citizen Kane* » réalisé par George Orson Welles, dans laquelle « Kane passe entre deux miroirs face à face » (C2, p. 95).

dans l'image en miroir. Puisqu'il n'y a pas de centre qui intègre les images dans l'identité Moi = Moi, ce dédoublement apparaît. Dans le régime cristallin, deux aspects se présentent, l'un est le « petit germe cristallin », l'autre, l'« immense univers cristallisable »<sup>739</sup>. Le régime cristallin est comme un monde qui se compose de l'ensemble des images en miroir. Dans la relation d'images, aucune image ne devient l'actuel privilégié, mais plutôt toutes les images sont au fond virtuelles, la relation entre l'actuel et le virtuel reste relative. Toutes les images actualisées ne sont que des images qui se trouvent être présentes maintenant parmi les images qui restent en arrière-plan. La notion d'« immense univers cristallisable » indique l'élément pur du passé dans lequel toutes les images coexistent. C'est l'élément que Deleuze appelle le « passé virtuel »<sup>740</sup>. Un « petit germe cristallin » ouvre cet élément pur du passé virtuel. C'est le moment de dédoublement d'une image actuelle et de « son » image virtuelle. C'est ce dédoublement qui garantit l'« immense univers cristallisable ». C'est parce que le moment de dédoublement fabrique la virtualité même d'images. Mais en même temps, Deleuze dit comme suit.

Il faut que le temps se dédouble à chaque instant en présent et passé, qui diffèrent l'un de l'autre en nature, ou, ce qui revient au même, dédouble le présent en deux directions hétérogènes, dont l'une s'élance vers l'avenir et l'autre tombe dans le passé<sup>741</sup>.

C'est dire que le dédoublement concerne non seulement le passé virtuel, mais aussi l'avenir. L'avenir n'est pas le présent à venir. C'est plutôt l'ouverture infinie du « tout ». Lorsque l'élément pur du passé virtuel s'ouvre à travers le dédoublement, c'est dans ce moment de dédoublement que la pointe d'ouverture du passé pur se définit. « Le petit circuit [qui] sert de *base* ou de *pointe* à tous les autres » [c'est nous qui soulignons]<sup>742</sup>, dit Deleuze. Dans la section 4-1-2, nous avons vu que Deleuze parle du présent en tant que limite extrême d'un passé et d'un futur. Ici, le dédoublement dans l'image en miroir définit ce présent en tant que limite. Dans le dédoublement, le passé virtuel s'ouvre par rapport au futur en

---

<sup>739</sup> C2, p. 108.

<sup>740</sup> C2, p. 137.

<sup>741</sup> C2, p. 109.

<sup>742</sup> C2, p. 107.

tant qu'ouverture infinie du « tout ». Et, à propos de la perception, ce dédoublement même définit la position du « voyant » ou du « visionnaire ».

Le visionnaire, le voyant, c'est celui qui voit dans le cristal, et, ce qu'il voit, c'est le jaillissement du temps comme dédoublement, comme scission<sup>743</sup>.

Le « voyant » ou le « visionnaire » se définit par le présent en tant que limite d'un passé et d'un avenir. Le « voyant » regarde les images qui tombent dans le passé virtuel, mais en même temps il voit que ce passé ne cesse de s'ouvrir à l'avenir dans le dédoublement. Deleuze appelle aussi le « jaillissement du temps » la « puissance Vie non-organique qui enserre le monde »<sup>744</sup>. Cela indique donc l'affection ou la vitalité qui se fabrique par la réfraction de la lumière pure, par l'universelle variation du « tout ». En étant guidé par la puissance vitale, par l'affection en tant qu'« intolérable », le personnage s'oriente vers la position du « voyant », celle de l'œil de la caméra, lequel voit le dédoublement même. Dans le dédoublement, l'« immense univers cristallisable » s'ouvre d'une part, et d'autre part, cet univers est ouvert par rapport à l'avenir en tant que « dehors », c'est-à-dire à l'ouverture infinie du « tout ». Le « dehors » est l'« avenir », car il reste toujours l'« à-venir »<sup>745</sup>. Ce « dehors » en tant qu'« avenir » s'exprime à la limite, c'est-à-dire dans le dédoublement. Le « voyant » ou le « visionnaire » n'est pas donc celui qui voit un futur potentiel ou à atteindre, mais au contraire celui qui voit le monde comme une expression, laquelle se fabrique par l'ouverture infinie du « tout » même.

Or, nous revenons à la phrase : « la fabulation [est] elle-même mémoire, et la mémoire, invention d'un peuple ». La fabulation est elle-même mémoire, parce que, du point de vue du « voyant », toutes les images sont des effets ou des expressions (fabulatrices) qui se fabriquent par l'universelle variation du « tout ». Et en même temps, la mémoire est l'invention d'un peuple, parce que, à travers ces effets d'images dans le passé virtuel (= la mémoire), tous les personnages se trouvent eux-mêmes dans le « voyant » en se différenciant de leurs propres perspectives. Et, ce « voyant » regarde le monde fabulateur dans le passé virtuel qui s'ouvre toujours à l'avenir, à l'ouverture infinie du « tout ». Ici, il y a une

---

<sup>743</sup> C2, p. 109.

<sup>744</sup> Ibid.

<sup>745</sup> Nous voyons donc que l'argumentation de Deleuze rejoint ici à la théorie du temps dans *Différence et Répétition*, que nous avons vue dans la première partie de notre recherche. Mais en même temps, en faisant référence à la « collectivité », Deleuze nous semble aller plus loin dans sa propre réflexion.



possibilité qu'une étrange communauté, un étrange peuple, se forme autour du « voyant ». C'est le peuple qui se voit dans l'ouverture infinie du « tout » même.

L'« énoncé collectif » indique l'état des énoncés qui coexistent dans l'« immense univers cristallisable ». Lorsque les personnages s'orientent vers la position du « voyant », le monde devient une expression qui est remplie d'images sonores. À travers ces images sonores, les personnages, en tant que « voyant », se trouvent dans un espace collectif d'énonciation. Chaque personnage parle à sa manière, mais en même temps, à travers ses propres énoncés, il regarde un espace d'énonciation dans laquelle tous les énoncés coexistent virtuellement. Et, dans l'« énoncé collectif », tous les personnages regardent l'ouverture même de cet espace du point de vue du « voyant ». En d'autres termes, à travers les énoncés, le « voyant » écoute, pour ainsi dire, la voix des sans-voix et y sent l'ouverture de l'avenir. C'est donc une possibilité d'obtenir une vision collective qui se forme dans « l'intolérable, l'invivable, l'impossibilité de vivre maintenant dans « cette » société »<sup>746</sup>. C'est une communauté étrange qui ne se présente que dans l'ouverture même du monde.

Cependant, l'important, c'est qu'on ne peut jamais être certain que nous voyons ou ressentons une seule et même chose. C'est dire que la perspective du « voyant » reste toujours dans une possibilité. Si nous avons la certitude de voir et de sentir une même chose, nous nous sommes déjà identifiés à une subjectivité collective qui se situe au centre du mouvement commun. Ici, nous nous trouvons nous-mêmes dans la « croyance » à une Idée. Nous percevons les choses intégrées dans le « tout » en tant qu'Idée, et agissons dans le présent variable qui s'étend vers une finalité possible ou à atteindre. Par exemple, on dirait que nous sommes opprimés par la majorité, et que nous devons donc nous battre pour un nouveau futur.

Au contraire, Deleuze parle de la possibilité de se séparer de la subjectivité située au centre du mouvement, et d'une communauté qui n'existe que dans cette possibilité.

C'est justement la prise de conscience qu'il n'y avait pas de peuple, mais toujours plusieurs peuples, une infinité de peuples, qui restaient à unir, ou bien qu'il ne fallait pas unir, pour que le problème change<sup>747</sup>.

---

<sup>746</sup> C2, p. 289.

<sup>747</sup> C2, p. 286.

Le peuple manque, parce qu'il n'y a aucun centre autour duquel s'intègre tout le monde. Mais en même temps, il y a une infinité de peuples, car pour chaque perspective, il y a un petit circuit qui nous emmène à l'œil du « voyant ». En étant guidé par l'« intolérable », chaque personnage fait l'expérience de son dédoublement dans sa propre perspective et se dirige vers l'œil du « voyant », lequel regarde le monde comme une expression fabulatrice de l'ouverture infinie du « tout ». Mais, il n'y a aucune garantie que cette vision soit commune à chaque personne. C'est parce qu'il n'y a absolument rien à quoi se référer pour vérifier si c'est commun ou non. C'est pourquoi les peuples restent à unir, ou bien il ne faut pas les unir. Dans ce contexte, le peuple reste toujours dans une pure possibilité. Mais aussi, cette possibilité est « inépuisable ». À chaque moment où nous sentons l'« intolérable » dans le monde, nous voyons peut-être le monde du point de vue du « voyant », et cette vision est peut-être partagée par les autres. Ici, nous coexistons peut-être dans le même univers ascencé en tant que « voyant », mais dans la mesure où c'est une pure possibilité.

Deleuze parle de la « fabulation du peuple à venir »<sup>748</sup>. Il nous semble qu'il donne un double sens à ces mots. D'une part, le peuple ne se présente qu'à travers les effets d'images fabulatrices qui se reflètent sur l'œil du « voyant ». Ce peuple ou communauté étranges restent donc toujours à venir, c'est-à-dire dans une pure possibilité. Lorsque ce peuple se présente d'un point de vue réfléchi, il est déjà transformé en une subjectivité collective qui se situe au centre du mouvement commun. C'est dire que ce peuple sans intégration n'existe, dans un certain sens, que comme la virtualité. Mais, d'autre part, ce peuple est celui qui aperçoit le « dehors », l'« à-venir », c'est-à-dire l'ouverture infinie du « tout » à travers des effets d'images fabulatrices. C'est une pure possibilité qui ne se réalise jamais dans notre monde réel, ou bien qui ne faut pas se réaliser. Mais en même temps, c'est une inépuisable possibilité qui nous permet de coexister dans le même univers, sans intégration dans le mouvement commun encadré par une Idée.

### *Résumé du cinquième chapitre*

Dans ce chapitre, nous avons examiné la notion de « croyance » du point de vue de la subjectivité. Deleuze dit que la « croyance » concerne toujours le « lien de l'homme et du monde »<sup>749</sup> et que « c'est ce lien qui doit devenir objet de

---

<sup>748</sup> C2, p. 290.

<sup>749</sup> Ibid.

croyance »<sup>750</sup>. C'est dire qu'il s'agit de « notre » « croyance » au « monde ». Mais, qui est-ce « nous » ? Nous avons vu que Deleuze essaye de montrer cette subjectivité dans une variété de termes. Mais en même temps, la nature du problème est toujours la même. « La seule subjectivité, c'est le temps, le temps non-chronologique saisi dans sa fondation »<sup>751</sup>, et « nous » ne sommes qu'un « témoin involontaire »<sup>752</sup>, lequel regarde le monde comme l'ensemble des effets d'images fabriqué par le temps même, c'est-à-dire par l'universelle variation du « tout ». Lorsque nous atteignons cette vision du « voyant », nous nous trouvons nous-mêmes dans la « croyance » à la corporéité du temps, à l'ouverture infinie du « tout », et nous regardons le monde dans cette « croyance ».

Le cinéma nous donne l'occasion de retrouver cette vision du monde. Il nous emmène à « notre » « croyance » au « monde », en nous emportant hors de notre condition préalable. Notre condition préalable vient de l'existence du centre. Nous, en tant qu'image vivante, existons toujours au centre du mouvement qui s'intègre dans un certain système relativement clos. Dans ce système d'images, l'espace-temps en fonction des actions et de la perception s'étend du centre à la périphérie. Ici, toutes les images s'organisent en fonction de la distance entre le centre et la périphérie. Nous nous composons de nos images subjectives et objectives qui s'attirent autour du centre. Le cinéma nous emporte hors de cette condition préalable en utilisant des images qui s'accompagnent des affections.

Ce que le cinéma classique typique nous a offert était déjà une libération pour nous. Le cinéma classique nous a enseigné que ce que nous considérons ordinairement comme le « Je » n'est que l'un des effets d'images dans un certain système relativement clos. Il nous a montré une subjectivité qui regarde le monde comme une partie du « tout » en tant qu'Idée. Même aujourd'hui, ce que le cinéma classique typique nous a offert reste encore important. C'est parce que l'aspect du mouvement est sans aucun doute une face de notre réalité. Néanmoins, à un certain moment, le problème change totalement. Il y a toujours le moment où nous avons besoin de trouver une autre façon de penser au monde, une autre possibilité de « croire » au monde. À ce moment, la question n'est plus l'« intégration », mais plutôt la « dissociation ».

C'est la première propriété du « politique » en ce qui concerne la subjectivité dans le cinéma moderne. Il ne s'agit plus de participer à une subjectivité collective qui porte un mouvement commun, mais plutôt de sortir

---

<sup>750</sup> Ibid.

<sup>751</sup> C2, p. 110.

<sup>752</sup> C2, p. 72.

hors de cette sorte de subjectivité. En étant affectés par l'« intolérable », nous participons à l'œil du « voyant » ou du « visionnaire » autour duquel toutes les images deviennent des effets fabulateurs qui se fabriquent par la nature temporelle du « tout » même. La libération d'être le porteur d'un mouvement provoque une expérience de dissociation, « comme s'ils ne nous concernaient qu'à moitié »<sup>753</sup>. C'est la prise de conscience que « le Je est un autre ». Nous avons l'expérience de dédoublement perpétuel entre des images actuelles et leurs images virtuelles. Mais, c'est seulement dans cette expérience que nous retrouvons la « croyance » à la nature temporelle du « tout », à la corporéité du temps, à travers des effets d'images (= fabulations) qui se reflètent sur l'œil du « voyant ».

D'où la deuxième propriété du « politique ». C'est une possibilité d'invention d'un peuple ou d'une communauté étranges. Grâce à l'existence du « voyant », nous pouvons peut-être coexister dans l'ensemble des effets d'images qui se fabriquent par l'universelle variation du « tout ». À travers nos propres perspectives, nous voyons peut-être ensemble l'ouverture même du monde du point de vue du « voyant » en étant affectés par l'« intolérable ». Ce n'est qu'une possibilité, parce qu'il ne peut et ne doit y avoir aucune garantie. Si nous nous sentons concrètement solidaires, cela signifie que nous participons à une « subjectivité collective » qui se situe au centre du mouvement commun. Mais, cette possibilité est aussi « inépuisable ». Lorsque nous trouvons ce monde « insupportable », et surtout lorsque nous nous trouvons nous-mêmes « insupportables », nous partageons peut-être une vision qui se voit dans l'ouverture même du monde, en étant guidés par ces affections. C'est un « peuple à venir », une communauté qui reste toujours à venir. C'est dire que ce peuple ne peut exister que dans une pure possibilité. Mais aussi, c'est un peuple qui s'ouvre toujours à l'« à-venir », au « dehors », c'est-à-dire à l'ouverture infinie du « tout ». Autrement dit, c'est une possibilité du peuple qui se trouve dans la « croyance » à la nature temporelle du « tout », à la corporéité du temps.

Or, à travers nos considérations sur la « politique » au sens deleuzien, nous arrivons maintenant à une possibilité de l'éthique. C'est l'éthique d'être avec les autres sans intégration, mais aussi l'éthique de recevoir ou d'accepter ce monde dont nous sommes tous une partie. Ici, nous devons aborder le même problème que nous avons examiné à propos de *Différence et Répétition*. C'est la question de la « liberté » et du « choix » que le « voyant » assume. Dans *Différence et Répétition*, Deleuze a élaboré sa propre métaphysique de puissances. Il n'y a essentiellement que l'auto-développement des relations entre différentes forces, et nous ne

---

<sup>753</sup> C2, p. 223.

sommes qu'existants totalement passifs. Néanmoins, Deleuze a parlé du moment de « choix » sans aucun choix que l'« individu » assume. Dans *Cinéma*, Deleuze répète ces arguments dans le contexte des analyses des films de l'expressionnisme en Allemagne, et ceux que Deleuze appelle l'abstraction lyrique. Dans le chapitre suivant, nous examinerons la notion de « choisir le choix » par rapport à la « liberté ». Et, à travers ces considérations, nous voudrions approfondir notre compréhension sur l'« éthique » dans *Cinéma*.

**6.**  
**LE PROBLÈME DE LA**  
**LIBERTÉ DANS *CINÉMA***



Nous avons examiné jusqu'ici la question du temps et celle de la subjectivité. À travers ces considérations, nous avons vu que Deleuze montre la figure du temps et celle de la subjectivité qui dépassent notre sens commun : la forme du temps qui n'est pas le présent variable, et la figure de la subjectivité qui ne s'appuie pas sur l'identité du type Moi = Moi. À travers ces considérations, nous rencontrons le problème essentiel dans *Cinéma* : « notre » « croyance » au « monde ». Deleuze dit que le lien de l'homme et du monde doit devenir objet de « croyance ». C'est dire que ce lien doit s'établir dans la « croyance ». Mais, ce n'est pas une simple affirmation du monde préexistant. Au contraire, cela signifie que c'est dans cette « croyance » que le monde se fabrique et nous pouvons faire partie de ce monde. La notion de « croyance » est le nœud de la figure du monde et celle de la subjectivité qui vit dans ce monde. En fonction de la figure de la « croyance », la figure du monde et celle de la subjectivité changent. C'est ce que nous avons vu dans les deux chapitres précédents. Or, dans ce dernier chapitre de la deuxième partie de notre recherche, nous aborderons la question de la liberté dans *Cinéma*.

Deleuze parle de la liberté qui se présente dans « notre » « croyance » au « monde ». Mais, ce n'est pas la liberté de choix arbitraire, mais plutôt la liberté dont nous jouissons avec la soumission à la nature temporelle du « tout ». L'ouverture infinie du « tout » est la liberté. Comme dans *Différence et Répétition*, Deleuze montre la passivité fondamentale de notre existence. Nous sommes une partie du monde, lequel est construit par le système d'images. Il n'y a au fond que l'universelle variation d'images lumineuses. Mais, la pensée restreint souvent sa propre possibilité en profitant de l'aspect de mouvement, et cela cause finalement le régime de clichés. Toutefois, la liberté n'est jamais épuisée, parce que c'est l'ouverture infinie du « tout » même. C'est dans cette liberté que nous avons l'occasion de « résister » au régime de clichés. Mais, comment pouvons-nous atteindre cette liberté ? Comment pouvons-nous jouir de cette liberté ? Ici, c'est le moment de recevoir ou d'accepter la liberté de l'ouverture infinie du « tout ». À ce stade, Deleuze parle d'une sorte d'éthique, comme dans *Différence et Répétition*.



Deleuze propose le moment de choix étrange au fond de toutes sortes de régimes d'images. Il rappelle ce moment de choix la « foi »<sup>754</sup>. C'est le moment où nous trouvons la « croyance » au monde. Mais, ce choix n'est pas un choix arbitraire. C'est le choix qui n'a pas de choix. Selon Deleuze, c'est à travers ce choix étrange que nous pouvons trouver « notre » « croyance » au « monde ». C'est dire que ce choix étrange indique le moment d'accepter ou de recevoir la liberté dont l'ouverture infinie du « tout » même se charge. Et, lorsque Deleuze atteint l'idée de ce choix étrange, il parle d'une possibilité de l'« éthique ». C'est l'éthique qui se trouve au fond de notre réalité et qui nous permet de parler de la « politique » que nous avons examinée dans le chapitre précédent.

Ce chapitre se compose des deux parties suivantes : 6-1. Nous examinerons le problème de la liberté de choix arbitraire et le problème de la « foi » au-delà ou en deçà du libre arbitre. La liberté de choix est une illusion. Deleuze ne croit pas à la liberté de choix arbitraire, mais il nous présente une autre possibilité d'intervenir dans la genèse d'un monde. La notion de « foi » au sens deleuzien joue un rôle décisif dans ce contexte. L'objectif de cette section est donc de clarifier le sens deleuzien de la « foi ». De plus, nous montrerons que cette « foi » concerne les deux sortes de « croyances ». 6-2. Ensuite, nous aborderons le problème de la liberté qui se présente dans le régime de l'image-temps. C'est la liberté qui coïncide avec l'avenir, c'est-à-dire avec le « tout » en tant que « dehors ». Dans le régime de l'image-temps, à travers le moment de la « foi », nous atteignons la « croyance » à la corporéité du temps, à l'ouverture infinie du « tout ». Ici, nous jouissons de la liberté en tant qu'« avenir » en nous confiant à la nature temporelle du « tout ». Sur la base de cette liberté, la pensée

---

<sup>754</sup> Nous pensons que notre recherche dans ce chapitre proposera une nouvelle perspective pour lire les deux tomes de *Cinéma*. Quant à la notion de « croyance » dans *Cinéma*, deux questions restent à explorer (voir, la note 1 de la section 4-2 de notre recherche). Premièrement, bien que Deleuze parle de la « croyance » dans les deux tomes de *Cinéma*, la plupart des études précédentes n'ont porté que sur le chapitre 7 et 8 du deuxième volume du *Cinéma*. À ce propos, nous avons attentivement examiné la notion de « croyance » par rapport à la théorie du temps et de la subjectivité en distinguant les deux sortes de « croyance », l'une à l'Idée, l'autre à la corporéité du temps. Deuxièmement, la question sur la distinction entre la « foi » et la « croyance » reste encore à explorer. Il nous semble que la plupart des études précédentes ont peut-être établi un lien trop hâtif entre la « foi » et la « croyance ». Par exemple, c'est grâce à cette sorte de traitement du texte que les interprétations de Andrew Culp ou de Alberto Gualandi sont possibles. D'une part, Gualandi interprète la notion de « croyance » comme une limite insuffisante de la philosophie deleuzienne, et il considère la « foi » comme « les figures subjectives de l'opinion et de la religion » (*Deleuze*, Société d'édition les Belles Lettres, 1998, p. 140). D'autre part, Culp nous propose la thèse « hatred for this world » au lieu de la thèse deleuzienne « believe in this world » (*Dark Deleuze*, University of Minnesota Press, 2016, p. 8 et suivantes). Nous allons examiner attentivement la « foi » au sens deleuzien et clarifier la relation de la « foi » chrétienne avec la « croyance » dans *Cinéma*.

se libère de la tâche de relier des images autour du centre d'un mouvement dans le « tout » en tant qu'Idée. Grâce à cette liberté, la pensée a l'occasion de s'ouvrir à une autre possibilité de penser. Et, Deleuze parle d'une éthique qui se base sur cette liberté. Cette section a pour objectif de clarifier en quel sens il parle de l'éthique dans ce contexte.

## 6.1. LA « FOI » DU « PENSEUR PRIVÉ » DANS LE CINÉMA

Dans cette section, nous aborderons la question de la liberté du point de vue de choix. Nous pensons ordinairement que nous pouvons choisir nos propres actes ou nos propres vies, bien qu'il y ait toujours plus ou moins certaines conditions. Mais, selon la théorie deleuzienne de l'image dans *Cinéma*, c'est une illusion. Le choix arbitraire n'est que l'un des effets d'images. Cependant, il ne rejette pas simplement l'existence d'un sujet doté du libre arbitre. À travers les analyses du cinéma classique, il explique comment se fabriquer cette conscience de libre arbitre dans le régime de l'image-mouvement comprenant notre monde réel. Nous allons donc examiner d'abord le moment de la genèse du choix arbitraire dans le cinéma classique, c'est-à-dire dans le régime de l'image-mouvement. Ensuite, nous verrons que Deleuze parle du moment d'un autre choix qui concerne l'espace de choix lui-même. Deleuze appelle ce moment du choix étrange la « foi »<sup>755</sup>. Selon Deleuze, notre conscience de libre arbitre s'appuie sur ce moment du choix étrange, qui existe au fond de toutes sortes de régimes d'images, et qui nous éveille à « notre » « croyance » au « monde ». Cependant, il y a ici le croisement de deux aspects de notre réalité, l'aspect de mouvement et celui de temps. Dans l'aspect de mouvement, nous trouvons la « croyance » à une Idée au milieu de la « foi », et nous pervertissons le sens de cette « foi » même. Mais en même temps, dans l'aspect de temps, nous trouvons la « croyance » à la corporéité du temps, à l'avènement de l'« intervalle », au milieu de la « foi », et nous avons l'opportunité de parler de la liberté que Deleuze essaye de montrer. Notre objectif dans cette section est donc d'examiner attentivement le moment de « foi » au sens deleuzien.

Cette section se compose des trois parties suivantes : 6-1-1. Nous examinerons d'abord comment le cinéma représente le moment de choix arbitraire dans un film. Le libre arbitre est une illusion, parce que le sujet de la

---

<sup>755</sup> C1, p. 163.

perception et de l'action se construit dans le régime de l'image-mouvement. La subjectivité n'est que l'un des effets de l'ensemble du système d'images. Autrement dit, ce n'est pas nous qui choisissons, mais plutôt il y a le système d'images auquel nous participons. Le moment du choix arbitraire se forme donc dans le système lui-même. Nous nous référons à l'analyse de Deleuze sur le cinéma classique afin d'examiner la construction du système d'images qui fabrique la conscience de la liberté du choix arbitraire. 6-1-2. Nous examinerons la nature de la « foi » deleuzienne. La « foi » est le dispositif qui existe au fond ou à la base du système d'images. Deleuze explique la « foi » en utilisant l'expression « choisir le choix »<sup>756</sup>. Deleuze parle de cette étrange pensée en analysant les films de l'expressionnisme allemand et de l'abstraction lyrique. Les réalisateurs de ces tendances nous semblent équivaloir à la notion « penseur privé » dans *Différence et Répétition*<sup>757</sup>. 6-1-3. À la fin de la section, nous examinerons la relation de la « foi » avec la « croyance ». Il nous semble qu'il y a une subtilité ou une ambiguïté à propos de la position de la « foi ». D'une part, la « foi » au sens deleuzien indique ce qui existe au fond de toutes sortes de régimes d'images. Dans ce contexte, Deleuze rapporte directement la « foi » à la « croyance ». D'autre part, certaines phrases nous montrent que Deleuze essaie de séparer la « croyance » de la « foi ». Nous pensons que notre schéma pour analyser les deux tomes de *Cinéma* nous aide à comprendre son argumentation à propos de la relation entre la « foi » et la « croyance ». C'est dire que nous essaierons clarifier la position de la « foi » dans la distinction entre les deux sortes de « croyances », l'une est la « croyance » à une Idée, l'autre, la « croyance » à la corporéité du temps.

### 6.1.1. Le moment de choix dans le cinéma classique

Quels éléments seraient nécessaires pour représenter un moment de choix ? Ne s'agit-il pas de la génération d'une action fondée sur un motif ou une raison particulière ? Deleuze explique le moment de choix en utilisant la notion de « césure » dans le chapitre 9 de *Cinéma 1*. Tout d'abord, nous allons confirmer les deux formes de l'image-action que Deleuze nous propose pour analyser le

---

<sup>756</sup> C1, p. 164.

<sup>757</sup> À propos du « penseur privé » et de la « foi » dans *Différence et Répétition*, nous les avons examinées dans le chapitre 2 de notre recherche.

cinéma classique qui s'appuie sur le schème sensori-moteur, l'une est la « grande forme » et l'autre, la « petite forme »<sup>758</sup>.

La « grande forme » indique la structure de « SAS' : de la situation à la situation transformée par l'intermédiaire de l'action »<sup>759</sup>. Dans ce type de film, il y a d'abord une situation. Ensuite, des personnages entrent dans cette situation, et ils y font des actions, lesquelles provoquent une nouvelle situation. La « petite forme » indique au contraire la structure de « ASA' : c'est l'action qui dévoile la situation, un morceau ou un aspect de la situation, lequel déclenche une nouvelle action »<sup>760</sup>. D'une part, Deleuze considère la « petite forme » comme une « loi différentielle »<sup>761</sup>. C'est parce que ce type de film représente le changement brusque d'une action à une autre action à travers une situation. Le calcul différentiel est une technique mathématique qui représente le changement de la relation entre des forces. Et, comme nous l'avons vu jusqu'ici, une action (= une image-action) existe dans le système d'images et s'exprime dans le dynamisme ou le mouvement d'images lui-même. Dans la « petite forme », une situation joue le rôle d'espace vectoriel<sup>762</sup>, et le passage d'une action à une autre action exprime le changement du dynamisme d'images<sup>763</sup>. D'autre part, Deleuze explique la « grande forme » comme un « emboîtement de duels » qui se munit de la « césure »<sup>764</sup>. C'est une « spirale »<sup>765</sup> de la « grande respiration »<sup>766</sup> qui implique des situations et des personnages. Dans la « grande forme », il y a des oppositions à grande échelle à une extrémité de la spirale (conflits entre nations, entre positions

---

<sup>758</sup> Comme nous l'avons vu dans la section 4-1-1, l'image-action est l'une de variantes majeures de l'image-mouvement. À propos des deux formes de l'image-action, Deleuze dit que « la distinction des deux formes d'action est simple et claire en elle-même, mais ses applications sont complexes » (C1, p. 243). C'est dire qu'il y a évidemment beaucoup de variantes, et qu'il y a aussi plusieurs types de transformation. En effet, ce qui lui intéresse est des techniques de combiner et transformer ces deux formes de l'image-action dans un film.

<sup>759</sup> C1, p. 197.

<sup>760</sup> C1, p. 220.

<sup>761</sup> Ibid.

<sup>762</sup> Le « milieu extérieur perd son incurvation, et prend la figure d'une tangente à partir d'un point ou d'un segment qui fonctionne comme intériorité » (C1, p. 229).

<sup>763</sup> « Et, si l'instant est la différentielle de l'action, c'est à chacun de ces instants que l'action peut basculer, tourner dans une situation tout autre ou opposée », dit Deleuze (C1, p. 230). Par exemple, il analyse une scène dans « *Charlot et le Masque de fer* » (1921). « Prenons des exemples célèbres dans la série des Charlot : vu de dos, Charlot abandonné par sa femme semble secoué de sanglots, tandis qu'on voit, dès qu'il se retourne, qu'il secoue un shaker et se prépare un cocktail » (C1, p. 231-232).

<sup>764</sup> C1, p. 212.

<sup>765</sup> C1, p. 197.

<sup>766</sup> C1, p. 210.

politiques ou entre le bien et le mal, etc.) et il y a des oppositions entre individus à l'autre extrémité. La spirale passe par l'« alternance des moments de contraction et de dilation »<sup>767</sup> en convergeant vers une finalité. C'est dire qu'une extrémité de la spirale est reliée à l'autre extrémité. Une scène qui représente l'opposition entre des personnages se reflète dans la structure de l'opposition globale dans un monde cinématographique. De plus, selon Deleuze, la spirale de la grande respiration a besoin de la « césure ». C'est un moment décisif pour le « tout » d'un monde cinématographique.

Le cinéma doit inventer la spirale qui convient avec le thème et bien choisir les points-césures<sup>768</sup>.

Le point-césure est le moment où le héros fait un choix décisif. Toutes les scènes précédentes convergent vers ce moment, et une action devient l'acte qui se rapporte au « but de l'action (conception) », c'est-à-dire à la finalité<sup>769</sup>. Grâce à la césure, le dynamisme d'images qui converge vers une finalité se réalise dans un monde cinématographique.

Jusqu'ici, nous avons confirmé les deux types de formes de l'image-action. Maintenant, nous allons avancer notre argumentation sur le moment de choix. D'abord, nous allons citer une autre phrase concernant la césure.

On remarquera que, en vertu du caractère fortement structural de la représentation organique, le héros négatif ou positif a une place préparée depuis longtemps, avant qu'il ne vienne l'occuper, et même avant que nous sachions qui va l'occuper<sup>770</sup>.

La position d'une césure se définit par rapport au « tout » d'un monde cinématographique. Une place pour le moment où un personnage fait un choix décisif est déjà préparée dès le début d'une histoire. Par cette phrase, nous comprenons que Deleuze considère la liberté de choix arbitre comme une illusion.

---

<sup>767</sup> Ibid.

<sup>768</sup> C1, p. 53.

<sup>769</sup> Deleuze utilise donc le mot « césure » dans le presque même sens qu'à l'époque de *Différence et Répétition*. Dans la section 1-2-2, nous avons examiné cette notion dans *Différence et Répétition*.

<sup>770</sup> C1, p. 211.

Cette idée nous semble cependant assez étrange, parce qu'elle a l'air d'être une sorte de déterminisme. Quant au cinéma, elle est encore acceptable, parce que le cinéma n'est qu'un monde artificiel du point de vue de la perception naturelle dans le monde réel. Mais, dans le cadre de *Cinéma*, le monde réel doit aussi être l'un des régimes d'images. Si c'est le cas, cette idée de césure devrait s'appliquer également au monde réel. Une place que nous occupons est déjà préparée dès le début. Cette idée n'est-elle pas trop étrange ? Ou bien, Deleuze parle-t-il d'une sorte de déterminisme ?

Il est cependant important de comprendre la nature de la césure. Il nous semble que la césure est un moment où le personnage acquiert la perspective d'une subjectivité collective que nous avons examinée dans la section 5-1-2. Deleuze dit :

[Lorsqu'il n'atteint pas encore une césure,] « le héros n'est pas immédiatement mûr pour l'action tel Hamlet, l'action à faire est trop grande pour lui. Non pas qu'il soit faible : il est au contraire égal à l'englobant, mais il ne l'est que potentiellement<sup>771</sup>.

Le mot « englobant » indique le « milieu »<sup>772</sup> ou la situation même. C'est donc l'espace-temps en fonction des actions et de la perception. Dans cette citation, Deleuze dit que le héros est égal à l'englobant. C'est parce que, comme nous l'avons vu jusqu'ici, la subjectivité se définit par le centre du mouvement, et notre perception, notre pensée et notre action se réalisent en fonction de ce centre. Autrement dit, dans le régime de l'image-mouvement, l'espace-temps est toujours « notre » situation, et « nous » nous définissons par le centre de cette situation. Or, qu'est-ce qui encadre cette situation ? C'est le « tout » en tant qu'Idée qui englobe tout. Dans l'aspect de mouvement, le centre se repère par rapport à une Idée, et toutes les choses, tous les mouvements s'organisent dans la distance entre le centre et une Idée en tant que périphérie. Comme nous l'avons vu dans la section 5-1-2, dans le cinéma classique, un monde se construit autour d'un centre, lequel définit une « subjectivité automatique ». Lorsque nous regardons un film, nous nous identifions aux personnages en participant à cette subjectivité. Mais en même temps, dans la citation ci-dessus, Deleuze dit qu'avant d'atteindre une césure, le héros n'est égal à l'englobant que potentiellement.

---

<sup>771</sup> C1, p. 212-213.

<sup>772</sup> C1, p. 212.

C'est dire que le héros participe potentiellement à une « subjectivité automatique » qui se situe au centre du mouvement dans une Idée, mais qu'il ne s'aperçoit pas encore qu'il est lui-même le participant privilégié à cette subjectivité. C'est pourquoi l'« action à faire est trop grande pour lui ». Il ne comprend pas encore le sens de sa propre action, même s'il a déjà fait son action. La césure est donc le moment où le héros et une « subjectivité automatique » se superposent, à partir duquel le mouvement commun s'étend vers une finalité. Lorsque le héros atteint une césure, il comprend ses actions déjà faites par rapport à une Idée, et il commence à agir à la lumière de cette Idée. Il comprend donc le sens de son existence dans le mouvement qui s'intègre dans le « tout » en tant qu'Idée. C'est en ce sens que la césure est un « intervalle » ou l'« instant privilégié »<sup>773</sup> qui définit le centre du mouvement dans un monde cinématographique.

Si nous voyons une sorte de déterminisme dans les arguments de Deleuze, c'est parce que nous présupposons notre spontanéité. Mais, ses arguments surmontent cette présupposition. La césure est plutôt le moment où notre conscience de la spontanéité se fabrique. Ici, nous voudrions essayer de développer ses arguments dans notre vie quotidienne. Lorsque nous arrivons à une césure, nous nous trouvons dans une subjectivité qui se situe au centre du mouvement. Ici, nous comprenons nos propres actes déjà faits du point de vue de cette subjectivité, et nous commençons à agir dans le mouvement qui s'intègre dans le « tout » en tant qu'Idée. À ce moment, nous trouvons notre identité dans « nos » actions et « nos » perceptions qui s'organisent autour du centre. C'est, par exemple, le cas de mouvements révolutionnaires ou sociaux, mais aussi cela peut arriver dans notre vie quotidienne, comme nous l'avons examiné dans la section 5-2-2. C'est dire que tout est l'un des effets de système d'images, mais que nous obtenons la conscience de la spontanéité dans ce système.

Alors, qu'est-ce qui emmène nous ou le héros à une césure ? C'est le « choc des images », c'est-à-dire l'affection. Lorsque l'affection joue le rôle de l'intégration autour d'un centre, toutes les images s'attirent autour de ce centre et s'organisent dans le « tout » en tant qu'Idée. Cette explication est évidemment abstraite, mais aussi peut s'appliquer à nos expériences quotidiennes. Par exemple, j'ai pris la décision d'écrire ma thèse de doctorat en France en 2017. Cette décision a un impact énorme sur mon plan de vie tout entier. Cet événement nous présente mon présent actuel par rapport à un nouveau futur à atteindre. Qu'est-ce qui m'a poussé à prendre cette décision ? Certes, je peux citer divers facteurs. Mais, au fond, quelque chose a *affecté* ma décision. Si j'essaie de comprendre ce moment d'affection du point de vue actuel, je peux considérer

---

<sup>773</sup> C1, p. 15.

concrètement ce moment comme la raison spécifique à ma décision. C'est parce que je peux comprendre ce moment à la lumière de « toute » ma vie, laquelle s'ouvre au moment de la décision même. Certes, nous ne pouvons pas déterminer définitivement une césure dans notre vie réelle, parce que nos vies ne sont pas créées par le processus artificiel comme dans les films. Mais, nous pouvons trouver quelques instants privilégiés et le rôle d'affection dans ces instants.

Selon Deleuze, Griffith et Eisenstein comprenaient bien la nature de la césure et le rôle de l'affection. Le point-césure est déterminé par rapport au « tout » d'un monde cinématographique. Et, l'affection joue le rôle de l'intégration de dynamisme d'images autour de la césure. D'une part, Griffith, l'un des grands réalisateurs de la « grande forme », avait besoin de l'élément mélodramatique qui donne une grande respiration à la spirale d'une histoire<sup>774</sup>. Dans la grande forme, une extrémité de la spirale est reliée à l'autre extrémité. Chez Griffith, la décision d'un héros de défendre une Idée (par exemple, la justice ou la paix, etc.) se confond avec un motif mélodramatique. D'autre part, Eisenstein, l'autre grand réalisateur de la « grande forme », a inventé la « forme à transformation »<sup>775</sup> entre la grande forme et la petite forme afin d'introduire la césure dans un monde cinématographique. « C'est comme si la petite forme se greffait du dedans sur la grande forme », dit Deleuze<sup>776</sup>. Comme nous l'avons confirmé plus haut, la petite forme concerne le changement du dynamisme ou du mouvement d'images. Dans ce type de film, une situation devient l'espace vectoriel, et une action se change en une autre action en rencontrant cette situation. Eisenstein a inventé une technique cinématographique qui exprime la césure « par l'insertion d'images spéciales (...) qui semblent interrompre le cours de l'action »<sup>777</sup>. Il a utilisé cette technique afin de créer le « bond pathétique »<sup>778</sup> en insérant un point de réfraction de puissances dans le mouvement d'images. Nous avons déjà examiné cette technique d'Eisenstein du point de vue du point singulier dans la section 4-2-2. Du point de vue de l'intégration, la césure est donc un point singulier. C'est dire que ce point ou instant n'a pas de sens en soi. Mais, par rapport au « tout » en tant qu'Idée, ce point devient centre du mouvement, et l'affection attire tous les mouvements autour de ce centre. Ici, l'affection joue le rôle de la raison ou le

---

<sup>774</sup> Les « motivations collectives recouvrent des motifs étroitement personnels (par exemple, une histoire d'amour, l'élément mélodramatique) » (C1, p.207).

<sup>775</sup> C1, p. 247.

<sup>776</sup> C1, p. 246-247.

<sup>777</sup> C1, p. 247.

<sup>778</sup> C1, p. 56.



mobile spécifique à l'acte décisif et significatif d'un héros dans le « tout » d'un monde cinématographique.

Les grands réalisateurs à l'époque du cinéma classique comprenaient bien la nature de la césure. Certes, dans un certain sens, c'est un héros qui fait le choix décisif dans un film. Mais, ce choix est essentiellement l'un des effets de système d'images propre à un monde cinématographique. Le moment de choix a besoin de l'« intervalle » et de l'affection qui l'occupe. La notion de « césure » indique l'« intervalle » qui définit le centre du mouvement par rapport à une Idée. Et, lorsqu'une césure se forme dans l'univers, l'affection joue le rôle de l'intégration dans le « tout » en tant qu'Idée. Ici, l'affection est comprise comme la raison spécifique à un acte décisif par rapport à une Idée ou une finalité. Ce qui est important, c'est que cette analyse cinématographique de Deleuze peut s'appliquer à notre vie quotidienne. C'est parce que notre monde réel est lui-même un régime d'images. Deleuze ne dénie pas notre propre spontanéité. Plutôt, il explique comment se fabrique notre conscience de la spontanéité dans un certain système d'images. Nous croyons notre propre choix, et nous pouvons énumérer certaines raisons spécifiques à notre choix en ce qui concerne nos propres actes. Mais, en fait, cette manière de comprendre n'est possible que dans la réflexion. Nous pouvons comprendre le moment de choix par rapport à une Idée ou une finalité, mais en même temps c'est à travers ce moment de choix que nous nous trouvons nous-mêmes dans cette Idée. En un mot, nous ne pouvons que comprendre ce qui s'est déjà passé. Tout est essentiellement l'un des effets de système d'images.

Mais, en fait, la pensée deleuzienne avance plus loin. En deçà ou au-delà de la liberté de choix arbitraire, Deleuze considère qu'une opportunité est nécessaire pour notre intervention au moment où un régime d'images se construit. Ce n'est pas la liberté de choix arbitraire ou la spontanéité. Mais, c'est aussi une opportunité de choix qui existe au fond de toutes sortes de régimes d'images. C'est un choix étrange qui n'a pas de choix. Il explique ce moment de choix en utilisant la notion de « foi ». Un certain nombre de chercheurs ont fait référence à cette notion, de manière négative ou positive. Cependant, il nous semble que personne n'ait encore réussi à clarifier définitivement la position de cette notion dans les deux tomes de *Cinéma*. Nous pensons que c'est à cause des explications ambivalentes de Deleuze à propos de cette notion, et que la distinction entre les deux sortes de « croyance » que nous proposons serait utile pour préciser la signification de la « foi » au sens deleuzien. Nous voudrions d'abord confirmer les arguments de Deleuze à propos de la « foi » dans la section suivante.

### 6.1.2. La « foi », le moment de « choisir le choix »

Il n'est pas nécessaire de diminuer la résonance religieuse afin de défendre la notion de « foi » au sens deleuzien. Mais, la « foi » au sens deleuzien a une portée plus profonde et plus vaste que les croyances religieuses<sup>779</sup>. À propos de la « foi » deleuzien, il dit que « c'est une étrange pensée, ce moralisme extrême qui s'oppose à la morale, cette foi qui s'oppose à la religion »<sup>780</sup>. Mais, Deleuze ne nous propose pas une autre forme de « foi » qui s'oppose à la « foi » religieuse. Nous pensons au contraire qu'il nous propose la notion de « foi » qui concerne la base ou le fondement pour toutes sortes de notre réalité, y compris la religion. En d'autres termes, Deleuze propose la « foi » comme un concept plus large ou plus profond qui inclut les croyances religieuses. Alors, que signifie la « foi » au sens deleuzien ? C'est une occasion qui intervient à la genèse d'un monde. C'est ce qui existe au fond ou à la base de toutes sortes de régimes d'images. En un mot, la « foi » au sens deleuzien constitue la base ou le fondement de notre monde, de notre vie.

Selon Deleuze, ce sont les réalisateurs de l'expressionnisme allemand et , ainsi que ceux qui utilisent le style qu'il désigne comme « abstraction lyrique », qui ont consciemment abordé le problème de la « foi »<sup>781</sup>. Nous pensons que nous

---

<sup>779</sup> Ronald Bogue, par exemple, semble essayer de montrer la nature de ce concept en mettant l'accent sur le contexte éthique. Voir, *Thinking with Deleuze*, Edinburgh University Press, 2019, p. 25-43, p. 76-79. Surtout, la phrase suivante: « It comes as no surprise, then, that Kierkegaard appears in both *Cinéma 1* and *Cinéma 2*. In each volume, Kierkegaard is invoked as a guide towards an ethics of "choosing to choose" and a faith that induces belief in this world » (p. 33). Son interprétation nous enseigne clairement la nature de la « foi » deleuzien. Il nous semble cependant qu'il a établi un lien hâtif entre la « foi » et la « croyance ». Nous voudrions essayer d'examiner plus attentivement la relation entre les deux notions.

<sup>780</sup> C1, p. 163. Cette citation est suivie de la suivante. « Elle [l'étrange pensée] n'a rien à voir avec Nietzsche, mais beaucoup avec Pascal et Kierkegaard, avec jansénisme et réformisme (même dans le cas de Sartre) ». Ici, de même qu'à l'époque de *Différence et Répétition*, Deleuze distingue Nietzsche de Kierkegaard, Pascal et Sartre. Du point de vue de notre recherche, c'est parce que la pensée nietzschéenne concerne une autre forme de liberté qui se base sur la « croyance » à la corporéité du temps. Nous examinerons cette sorte de liberté dans la section 7-2.

<sup>781</sup> La notion d'« abstraction lyrique » est normalement liée à au mouvement de la peinture moderne d'après-guerre. Deleuze emprunte cependant ce terme pour désigner collectivement les réalisateurs ayant un style particulier. L'« abstraction lyrique se définit par l'aventure de la lumière et du blanc » (C1, p. 165). Ce style se caractérise par la composition alternée de noir, de blanc et de gris sans voie claire selon le degré de lumière. Cette alternance ou aventure est en réponse aux sentiments des personnages. Deleuze analyse Sternberg (une forme esthétique), Dreyer (une forme éthique) et Bresson (une forme religieuse) en tant que réalisateur de ce genre (Voir, C1, p. 159). D'autre part, il définit l'expressionnisme allemand comme suit : « L'expressionnisme développe un principe d'opposition, de conflit ou de lutte : lutte de l'esprit avec les ténèbres » (C1, p. 158).

pouvons les appeler les « penseurs privés » au cinéma en utilisant le vocabulaire de l'époque de *Différence et Répétition*. Chacun de ces réalisateurs avait sa propre manière de concevoir un monde cinématographique. Cependant, selon Deleuze, ils ont une caractéristique commune. C'est la « foi » particulière qui peut être comparée au « pari » de Pascal, au « choix » de Sartre et à l'« alternative » de Kierkegaard<sup>782</sup>. Selon Deleuze, cela indique l'« alternative de l'esprit »<sup>783</sup> ou « choisir le choix »<sup>784</sup>. C'est la volonté de choisir. Deleuze dit ainsi :

C'est qu'il y a des choix qu'on ne peut faire qu'à condition de se persuader qu'on n'a pas le choix<sup>785</sup>.

Bref, le choix comme détermination spirituelle n'a pas d'autre objet que lui-même : je choisis de choisir, et par là même j'exclus tout choix fait sur le mode de ne pas avoir le choix<sup>786</sup>.

Comme nous l'avons vu dans la section précédente, tout est au fond l'un des effets du système d'images. Dans un certain sens, tout est potentiellement défini à l'avance. À ce propos, nous pouvons l'exprimer ainsi : le choix a déjà été fait. Le coup de dés au nom de Dieu ou du hasard a été lancé. Néanmoins, ce choix doit être reçu. Alors, qui reçoit le choix ou le coup de dés ? C'est la pensée qui le reçoit. C'est ce que signifie l'expression « choisir le choix ». C'est une seule possibilité qui nous reste. Ce n'est cependant pas la spontanéité, parce qu'il n'y a pas, en réalité, de choix. Néanmoins, si la pensée n'avait pas reçu le choix ou le coup de dés, le monde n'aurait pas existé comme tel. La pensée choisit le choix, en le recevant. Nous allons citer une autre phrase sur ce point.

Le vrai choix, qui consiste à choisir le choix, est censé tout nous redonner. Il nous fera retrouver tout,

---

<sup>782</sup> Voir, C1, p. 161.

<sup>783</sup> C1, p. 163.

<sup>784</sup> C1, p. 164.

<sup>785</sup> C1, p. 160-161.

<sup>786</sup> C1, p. 161.

dans l'esprit de sacrifice, au moment du sacrifice ou même avant que le sacrifice soit effectué<sup>787</sup>.

Deleuze se réfère à un épisode biblique de la Genèse, *La ligature d'Isaac*, que Kierkegaard a analysé dans *Crainte et tremblement*. Le sacrifice reçoit nécessairement la bénédiction et le salut. Abraham obtient tout en donnant tout à Dieu. Que trouve Deleuze dans cette histoire ?

Deleuze dit que la « foi » est une occasion durant laquelle tout nous est redonné. Le moment de « choisir le choix » existe en deçà du choix arbitraire au sens quotidien. Il n'y a ici rien à voir avec l'affection. C'est le choix que la pensée pure porte. Dans ce choix, il n'y a réellement de choix. Plutôt, ce que la pensée peut faire est seulement de recevoir ou d'accepter le choix déjà fait. Néanmoins, ce moment peut être appelé le choix. C'est parce que, si la pensée n'a pas reçu ce choix ou détermination, tout n'existerait pas en tant que tel. N'est-ce pas que ce moment de « choisir le choix » indique le moment où la pensée reçoit l'avènement de l'« intervalle » ? Lorsqu'une fissure perce l'ensemble infini d'images lumineuses, la pensée s'éveille elle-même en affrontant cette fissure. Il n'y a ici aucun choix pour la pensée. Néanmoins, si la pensée n'a pas affronté cette fissure, le « tout » d'un monde n'existerait pas. C'est en ce sens que la pensée assume le moment de « choisir le choix » au-delà de « tout choix fait sur le mode de ne pas avoir le choix ». C'est dire que le vrai choix ne concerne pas le mode de choix en ce sens qu'il devrait y avoir plusieurs choix, mais qu'en raison de divers facteurs, nous n'avons pu choisir que celui-ci. Le moment de recevoir ou d'accepter le choix par la pensée est ce que Deleuze appelle la « foi ». Dans ce contexte, Deleuze insiste sur « l'identité de la pensée avec le choix comme détermination de l'indéterminable »<sup>788</sup>. La pensée ne détermine pas le choix, mais elle reçoit le choix en tant que détermination. Alors, nous allons revenir à l'épisode d'Abraham.

Abraham (...) va sacrifier son fils, qu'il aime plus que lui-même, uniquement par choix, et par conscience de choix qui l'unit à Dieu au-delà du bien et du mal : alors son fils lui est redonné<sup>789</sup>.

---

<sup>787</sup> C1, p. 164.

<sup>788</sup> C2, p. 231.

<sup>789</sup> C1, p. 164.

Abraham obtient tout en donnant tout à Dieu. Il ne demande jamais pourquoi Dieu lui demande de sacrifier son fils. Au nom de Dieu, il choisit de sacrifier son fils. Mais, grâce à ce choix, son fils lui est redonné. Selon l'analyse de Deleuze, il choisit le choix à ce moment-là. Ici, il n'y a rien à voir avec l'affection. « Au-delà du bien et du mal », Abraham accepte la décision sans demander de raison spécifique à son devoir. À ce moment-là, le monde d'Abraham se construit en tant que tel. C'est dire qu'Abraham obtient le « tout » du monde.

Il y a une décision dont tout dépend, plus profonde que toutes les explications qu'on peut en donner<sup>790</sup>.

La pensée affronte une fissure en tant qu'avènement de l'« intervalle », et ainsi elle s'éveille à la « croyance » à son « dehors », à l'ouverture infinie du « tout ». Selon Deleuze, l'expressionnisme allemand a développé un principe de la « lutte de l'esprit avec les ténèbres »<sup>791</sup>. Ce n'est cependant pas une simple opposition. Les deux sont au contraire inséparables. « Elle [la lumière] s'oppose aux ténèbres pour se manifester », dit Deleuze<sup>792</sup>. Les ténèbres se manifestent par rapport à la lumière, et la lumière se manifeste en affrontant les ténèbres. Ici, les ténèbres indiquent « le noir comme négation = 0 », et la lumière « se définit comme intensité » en fonction du noir<sup>793</sup>. En effet, dans le cinéma expressionniste allemand, on peut dire que le fort contraste entre la lumière et les ténèbres confère au monde cinématographique une tension et un pathos uniques. Mais, l'important est plutôt que Deleuze s'intéresse à l'« instant » où les ténèbres et la lumière entrent en contact. « L'instant apparaît ici (...) comme ce qui appréhende la grandeur ou le degré lumineux par rapport au noir »<sup>794</sup>. N'est-ce pas que cet instant est le moment de « choisir le choix » dans lequel la pensée intervient à l'ouverture infinie du « tout » ? Les ténèbres indiquent une fissure qui perce l'ensemble infini d'images lumineuses (= l'étoffe d'images), et lorsque la pensée voit la profondeur de cet abîme, des spectacles éblouissants d'un monde cinématographique se présentent, comme si toute la lumière était aspirée dans les ténèbres, et comme si l'intensité de la lumière émergait des ténèbres. Ici, cet

---

<sup>790</sup> C2, p. 227.

<sup>791</sup> C1, p. 158.

<sup>792</sup> C1, p. 73.

<sup>793</sup> C1, p. 74.

<sup>794</sup> Ibid.

instant ne se réduit pas à une certaine image visible que la pensée saisit à travers la succession des plans. Rappelons-nous que Deleuze dit qu'« il [le vrai choix] nous fera retrouver tout, dans l'esprit de sacrifice, au moment du sacrifice ou même avant que le sacrifice soit effectué ». Le moment où la lumière et les ténèbres entrent en contact ne peut être réduit à une scène spécifique dans une œuvre cinématographique. Le « tout » d'un monde émerge sur l'abîme sans fond, et la pensée reçoit le « tout » en donnant tout aux ténèbres.

Maintenant, nous allons nous référer à l'analyse de Deleuze sur « *M le maudit* » (1931). Ce film a été réalisé par Fritz Lang juste avant qu'il ne s'installe aux États-Unis, et ce film est considéré comme un film de la « grande forme »<sup>795</sup>. Deleuze s'intéresse à une scène qui traite du moment d'affection. C'est la scène du tribunal privé des truands à la fin de l'histoire.

Dans la scène du tribunal de la pègre, les bandits et les mendiants font valoir les droits du crime-habitus ou comportements, le crime comme organisation rationnelle, et reprochent à M d'agir par passion. À quoi M répond que c'est ce qui l'innocente : il ne peut pas faire autrement, il n'agit que par pulsion ou affect<sup>796</sup>.

M insiste sur le moment d'affection. Il prétend qu'il n'avait pas de choix, et qu'il a commis le crime en étant affecté par la passion. Cette scène nous semble importante pour comprendre l'argumentation de Deleuze sur la « foi ». Ce film se compose des images-action autour du crime de M. Et, M agit par l'affection. La pensée cinématographique = le montage relie les images-action en impliquant le moment d'affection. Cependant, même si M prétend qu'il a commis le crime à cause de l'affection, il y a au fond « une décision dont tout dépend, plus profonde que toutes les explications qu'on peut en donner ». C'est dire qu'il y a en premier lieu le moment de « choisir le choix » avant que les sombres pulsions ne prennent le dessus sur le monde de M. Dans la section précédente, nous avons examiné la « césure » à travers laquelle le héros se trouve lui-même dans un centre du mouvement englobant. Nous avons là mentionné le rôle de l'affection qui nous attire et nous intègre dans un mouvement commun. Mais, nous devons

<sup>795</sup> « Deux lignes d'action qui vont alterner sans cesse en convergeant, avec des « rimes » constantes de l'une à l'autre, et former une pince pour prendre le criminel : la ligne de police, et la ligne de pègre » (C1, p. 211).

<sup>796</sup> C1, p. 212.

maintenant parler du moment même de désigner une « césure ». Il y a toujours l'avènement de l'« intervalle », c'est-à-dire une fissure qui perce l'ensemble infini d'images lumineuses. Lorsque la pensée reçoit cet avènement, un monde cinématographique émerge. Il ne s'agit pas de l'affection, mais plutôt du vrai choix de l'esprit.

Or, le « choisir le choix » que Deleuze considère comme la nature de la « foi » est le choix sans aucun choix. Probablement, la pensée peut choisir comment recevoir l'affection qui occupe l'« intervalle ». Mais, en tout cas, la pensée ne peut choisir de ne pas recevoir l'avènement même de l'« intervalle ». Selon Deleuze, l'abstraction lyrique révèle explicitement cet aspect de « choisir le choix ». Deleuze dit sur l'abstraction lyrique comme suit en se référant au pari de Pascal.

Le pari de Pascal ne dit pas autre chose : l'alternance des termes [l'alternance blanc-noir-gris] est bien l'affirmation de l'existence de Dieu, sa négation, et sa suspension (doute, incertitude) ; mais l'alternative de l'esprit est ailleurs, elle est entre le mode d'existence de celui qui « parie » que Dieu existe et le mode d'existence de celui qui parie pour la non-existence ou qui ne veut pas parier<sup>797</sup>.

Deleuze définit les films d'abstraction lyrique de cette manière : « L'abstraction lyrique se définit par l'aventure de la lumière et du blanc »<sup>798</sup>. Ce type de film traite de l'espace blanc instable en fonction de la luminosité. Dans cet espace, les sentiments changeants des personnages sont exprimés. Il dit que l'« alternative de l'esprit semble bien correspondre à l'alternance des termes, le bien, le mal, et l'incertitude ou l'indifférence »<sup>799</sup>. Parfois les personnages choisissent de faire quelque chose, parfois ils hésitent, parfois ils sont indifférents. En un mot, ce type de film traite de l'espace de choix. Mais, ce qui intéresse Deleuze n'est pas le choix même qui appartient à un personnage. Dans la citation ci-dessus, il dit que l'« alternative de l'esprit est ailleurs ». L'alternative de l'esprit ou le « choisir le choix » concerne le « mode d'existence » lui-même. C'est dire qu'il s'agit de l'espace de choix lui-même. Les personnages de ce type de film

---

<sup>797</sup> C1, p. 161.

<sup>798</sup> C1, p. 165.

<sup>799</sup> C1, p. 160.

semble avoir le choix. Mais, avant tout, ils doivent se trouver dans un espace de choix. Deleuze dit que l'alternative de l'esprit existe « entre » les modes d'existence.

Le choix spirituel se fait entre le mode d'existence de celui qui choisit à condition de ne pas le savoir, et le mode d'existence de celui qui sait qu'il s'agit de choisir<sup>800</sup>.

Seulement celui qui « parie » que Dieu existe comprend la signification du choix, et si l'on pense qu'il y a un choix arbitraire, on ne comprend pas le vrai choix. Une décision vient toujours de l'extérieur de notre capacité de choisir. C'est dire que le pari de Pascal n'a rien à voir avec le calcul utilitaire. Il n'y a pas en réalité de choix arbitraire. Mais, la pensée peut recevoir ou accepter le choix, et puis elle ne peut pas ne pas le recevoir. Par exemple, dans « *Cœurs brûlés (Morocco)* » (1930) de Sternberg, l'héroïne hésite sans cesse entre suivre un homme dont la ruine est en vue et s'entendre avec un homme riche, mais à la fin, dans la dernière scène, il semble que la réponse ait été donnée dès le début. Il n'y a pas de place pour le choix dès le début, mais si l'on ne peut pas faire face à la décision = le choix, il semblera qu'il y a de la place pour le choix arbitraire.

Ainsi, dans les films de l'abstraction lyrique, les personnages passent toujours par le moment de « choisir le choix ». Ici, la discussion de Deleuze sur l'abstraction lyrique rejoint l'épisode d'Abraham. Abraham choisit d'obéir à l'ordre de Dieu. Nous ne pouvons pas nous demander s'il ne pouvait pas choisir de ne pas y obéir. L'important est plutôt qu'il faisait face à l'ordre de Dieu en s'engageant dans le « choisir le choix ». S'il ne comprenait pas ou ne recevait pas ce moment de « choix », le monde de l'histoire d'Abraham n'existerait pas.

Alors, nous avons examiné le moment de « choisir le choix » en suivant les arguments de Deleuze sur les réalisateurs de l'expressionnisme allemand et de l'abstraction lyrique. Ici, nous allons nous rappeler de notre argumentation dans la section précédente. Nous avons examiné l'analyse de Deleuze sur les films de Griffith et d'Eisenstein. Ils comprenaient bien la nature de la « césure », et ils ont préparé le moment d'affection qui l'occupe. Griffith avait besoin des motifs mélodramatiques d'une part, Eisenstein a fabriqué le « pathétique » en utilisant la technique de montage qu'il appelait le « montage d'attractions »<sup>801</sup> d'autre part. À

---

<sup>800</sup> C1, p. 161.

<sup>801</sup> C1, p. 55.



travers une « césure » que l'affection occupe, un héros choisit de faire son acte décisif par rapport à une Idée. Ici, son choix n'est que l'un des effets de système d'images propre à un monde cinématographique. Mais, dans cette section, nous avons traité de la question plus profonde : comment la « césure » est-elle créée dans un monde cinématographique ? La réponse à cette question est l'avènement de l'« intervalle », c'est-à-dire une fissure qui perce l'ensemble infini d'images lumineuses. Le monde cinématographique s'ouvre toujours à partir de l'avènement de l'« intervalle ». Et, lorsque la pensée cinématographique = le montage reçoit cet avènement, le « tout » d'un monde apparaît devant la pensée à travers les images visibles. C'est le moment de « choisir le choix » que l'expressionnisme allemand et l'abstraction lyrique ont réalisé à leur propre manière. Il nous semble que l'analyse de Deleuze sur leurs films dévoile le moment de la « foi » qui se cache au fond de tous les mondes cinématographiques. C'est en ce sens que nous proposons de les appeler les « penseurs privés » au cinéma. Ce qu'ils nous ont appris, c'est qu'un régime d'images est toujours et essentiellement un monde qui s'ouvre dans la « foi »<sup>802</sup>.

Or, nous voudrions aborder ensuite l'attitude ambivalente de Deleuze sur la « foi ». En fait, Deleuze parle de la « foi » à la fois positivement et négativement dans le chapitre 7 de *Cinéma 2*. Nous pensons qu'il y a ici un problème identique à celui que nous avons examiné en comparant Péguy avec Deleuze dans le chapitre 2 de notre recherche. Deleuze apprécie la « foi » que les « penseurs privés » au cinéma ont montrée d'une part, mais d'autre part, il essaye d'écarter la notion de « foi » de l'idée que le moment de choix se réduit à la volonté de Dieu ou au hasard. Autrement dit, le contenu de ce que la pensée accepte comme décision est important pour Deleuze. Dans la section suivante, nous examinerons ainsi attentivement les arguments de Deleuze à propos de la « foi » et de la « croyance » dans le chapitre 7 de *Cinéma 2*.

### 6.1.3. La « foi » et la « croyance »

Dans cette section, nous examinerons la notion de « foi » deleuzienne par rapport à la « croyance ». Deleuze analyse la « foi » deux fois dans *Cinéma*. La première analyse se situe dans le chapitre 7 de *Cinéma 1*, et la deuxième se situe dans le chapitre 7 de *Cinéma 2*, dans lequel Deleuze connecte la notion de « foi » à

<sup>802</sup> Par exemple, le passage suivant, qui établit un parallèle entre la révolution et la foi chrétienne, nous aide à défendre notre interprétation. « Ou plutôt, dès le début, le christianisme et la révolution, la foi chrétienne et la foi révolutionnaire, furent les deux pôles qui attiraient l'art des masses » (C2, p. 222-223).

ses arguments sur la « croyance ». Nous, en tant que lecteurs, trouvons une ambiguïté ou une ambivalence dans ces deux analyses. Par exemple, Deleuze que « c'est le lien de l'homme et du monde qui se trouve rompu. Dès lors, c'est ce lien qui doit devenir objet de croyance : il est l'impossible qui ne peut être redonné que dans une foi »<sup>803</sup>. Il parle donc de la « croyance » comme ce qui concerne le lien de l'homme et du monde, et il dit que la « foi » nous redonne ce lien. C'est dire que nous retrouvons la « croyance en ce monde » à travers la « foi », c'est-à-dire à travers le moment de « choisir le choix ». Mais, il dit aussi que « n'a-t-on pas arraché, comme Nietzsche, la croyance à toute foi pour la rendre à une pensée rigoureuse ? »<sup>804</sup>. En ce qui concerne cette phrase, il dit aussi dans le chapitre 7 de *Cinéma 1* qu'« elle [l'étrange pensée = choisir le choix] n'a rien à voir avec Nietzsche, mais beaucoup avec Pascal et Kierkegaard, avec jansénisme et réformisme (même dans le cas de Sartre) ». Comment peut-on comprendre ces phrases ? De plus, à propos des films de Dreyer, de Bresson ou de Rohmer qui traitent du « choisir le choix », il dit que « ce point du dehors, est-ce la grâce, ou le hasard ? »<sup>805</sup>. Nous comprenons que le « point du dehors » est l'avènement de l'« intervalle », c'est-à-dire une fissure qui perce l'ensemble infini d'images lumineuses. Mais, pourquoi écrit-il cette phrase sous la forme de question ? Ce qui est important est d'examiner attentivement l'attitude ambivalente de Deleuze sur la question de la « foi ». Il parle de la « foi » dans le contexte du cinéma moderne du point de vue de la « croyance », mais il ne rapporte pas simplement la « foi » à la « croyance ». Il y a un lien entre les deux, mais ce lien entre ces deux notions n'est pas toujours identique. Pour comprendre cette relation de la « foi » avec la « croyance », nous devons distinguer les deux « croyances » que nous avons examinées jusqu'ici.

Qu'est-ce que Deleuze veut montrer à travers ses arguments sur la « foi » ? La « foi » n'est-elle pas le moment où la pensée s'éveille à sa faculté de penser au « tout » ? Toutefois, il est important de distinguer les deux façons de penser au « tout ». Les arguments de Deleuze dans le chapitre 7 de *Cinéma 2* sont apparemment alambiqués, mais ses intentions elles-mêmes sont claires. Il essaye d'écarter la notion de « foi » de l'idée qu'une décision fondamentale se réduit à la volonté de Dieu ou au hasard. C'est dire que nous devons faire la distinction entre l'exemple du sacrifice d'Abraham et le moment de « choisir le choix » que l'expressionnisme allemand et l'abstraction lyrique ont réalisé. À ce propos, le statut de l'affection est un indice pour comprendre l'attitude de Deleuze envers la

---

<sup>803</sup> C2, p. 223.

<sup>804</sup> C2, p. 229.

<sup>805</sup> C2, p. 231.

« foi ». Deleuze dit qu'« il ne s'agit que de passion ou d'affect, dans la mesure où, suivant le mot de Kierkegaard, la foi est encore affaire de passion, d'affect, et rien d'autre »<sup>806</sup>. Puisque le « choisir le choix » se trouve dans la passivité fondamentale de la pensée, la « foi » est littéralement une expérience de passion pour la pensée. L'important est cependant de savoir que signifie l'« affect » dans cette phrase. En ce qui concerne l'« affect », Deleuze dit comme suit.

Il s'agit bien de l'affect ; car, si les autres maintenaient l'affect comme actualité dans un ordre ou un désordre établis, le personnage du vrai choix élève l'affect à sa pure puissance ou potentialité, comme dans l'amour courtois de Lancelot, mais aussi l'incarne et l'effectue d'autant mieux qu'il dégage en lui la part de ce qui ne se laisse pas actualiser, de ce qui déborde tout accomplissement (l'éternel recommencement)<sup>807</sup>.

Dans les sections 4-2-2 et 5-2-1, nous avons vu que Deleuze distingue deux niveaux d'affection : l'un est « la qualité ou la puissance en tant qu'actualisées dans un espace déterminé (état de choses) », et l'autre, « les qualités et les puissances à l'état préactuel »<sup>808</sup>. Cette distinction est ici importante à propos du « choisir le choix ». C'est parce que cette distinction concerne le niveau auquel nous positionnons le moment de choix. Le vrai choix ne concerne que la pensée pure. Même si l'affection concerne ce choix spirituel, cette affection doit être ce que la pensée rencontre dans le choix même. Autrement dit, l'affection dont la pensée est remplie dans le « choisir le choix » est l'« intolérable » ou l'« insupportable ». Ce type d'affection signale à la pensée que ce qui lui est incompréhensible est parvenu à la pensée même. C'est au stade suivant que l'affection est liée à une scène particulière et est comprise par la pensée comme la raison particulière à un acte. Mais au fond, l'affection est ce qui remplit la pensée cinématographique = le montage, lorsque la pensée reçoit l'avènement de l'«

---

<sup>806</sup> C1, p. 160. Il est évident que Deleuze sous-entend la phrase que Kierkegaard écrit dans *Crainte et tremblement* comme la suivante : « De tout homme, la passion la plus haute est la foi. Nombreux sans doute sont ceux qui, à chaque génération, ne parviennent point à l'atteindre, mais aucun ne va outre » (Søren Kierkegaard, *Crainte et tremblement*, traduit par Charles Le Blanc, Rivage poche, 2015[c1843], p. 207).

<sup>807</sup> C1, p. 163.

<sup>808</sup> C1, p. 155.

intervalle », c'est-à-dire que la pensée voit dans l'abîme sans fond. À ce moment, la pensée se trouve elle-même dans la « croyance » à la corporéité du temps, c'est-à-dire la « croyance » à l'ouverture infinie du « tout ». Ici, la notion de « foi » rejoint la « croyance » que Deleuze essaye de montrer.

Or, dans quel cas Deleuze parle-t-il négativement de la notion de « foi » ? C'est dans le cas où l'affection est comprise par la pensée comme l'état actualisé dans la « foi » même. Dans ce cas, l'affection joue le rôle de la raison spécifique à un acte. Ici, la distinction entre la « croyance » à la corporéité du temps et la « croyance » à l'Idée est importante. Comme nous l'avons vu jusqu'ici, la « croyance » à l'Idée s'appuie sur l'aspect de mouvement. Et, cette sorte de « croyance » elle-même ne doit pas être déniée. C'est parce que cet aspect est indiscutablement une face de notre réalité et que cette « croyance » nous procure, dans un certain cas, une libération. Mais en même temps, c'est dans cette « croyance » que notre monde ou notre vie peuvent devenir rigides. C'est parce que la pensée mesure toutes les choses en fonction de la distance entre le centre et la périphérie dans cette « croyance ». Ici, l'espace-temps en fonction des actions et de la perception se forme, et la pensée comprend le moment de « choisir le choix » dans cet espace-temps. Ainsi, la « foi » est comprise par la pensée dans l'événement actualisé, et l'affection est comprise par la pensée comme le mobile spécifique à un acte en se confondant à cette image actualisée. À ce stade, l'affection indique donc la volonté de Dieu (= la grâce) ou le hasard.

Comme nous l'avons vu dans la section précédente, la « foi » au sens deleuzien indique le moment où la pensée s'éveille à la « croyance », c'est-à-dire à la capacité de penser au « tout ». La « foi » existe donc à la base de toute notre vie. Mais, lorsque la pensée fait face au « moment » de « foi », la nature de cette « foi » change en fonction de la forme de « croyance ». Certes, Deleuze dit que « la force d'un auteur se mesure à la façon dont il sait imposer ce point problématique, aléatoire, et pourtant non-arbitraire : grâce ou hasard »<sup>809</sup>. Le moment de « choisir le choix » n'est pas du tout arbitraire, parce que cela signifie que la pensée affronte et reçoit l'avènement de l'« intervalle ». Cet avènement est tout à fait aléatoire, parce qu'il arrive toujours hors de la pensée. De plus, ce moment est problématique, parce que ce moment crée l'espace même de « choisir le choix »<sup>810</sup>. Mais, comme nous l'avons indiqué plus haut, il parle de la grâce et du hasard sous la forme de question telle que la suivante : « ce point du dehors, est-ce la grâce,

---

<sup>809</sup> C2, p. 228.

<sup>810</sup> Sur ce point, il dit que le « problème se définit par un point du dehors » (C2, p. 229), et que « ce qui caractérise le problème, c'est qu'il est inséparable d'un choix » (C2, p. 230).

ou le hasard ? » Pourquoi est-ce un problème d'utiliser les mots « hasard » ou « grâce » ? C'est parce que ces mots impliquent la « croyance » à une Idée. Considérons l'épisode d'Abraham. Selon Deleuze, cet épisode exprime le moment de « choisir le choix ». Abraham fait face au moment de « foi », et il le reçoit. À travers ce moment de « choisir le choix », un régime d'images dans lequel Abraham vit se construit. Mais, il comprend ce moment par rapport à une Idée. Il comprend ce moment en considérant l'affection comme la volonté de Dieu. Ici, Abraham se trouve lui-même dans le monde qui est créé par Dieu. Il vit dans le monde de l'histoire chrétienne. C'est dire que le « tout » des relations d'images dans lequel Abraham existe est enfermé dans l'Idée chrétienne. À travers le moment de « choisir le choix », Abraham trouve la « croyance » au monde qui se base sur l'Idée de Dieu.

Nous pouvons dire la même chose à propos du mot « hasard ». Certes, le hasard ne concerne pas l'Idée de Dieu. Mais, nous comprenons au quotidien ce mot comme la raison ou le mobile spécifique à un acte par rapport à une finalité. Par exemple, une personne choisit une action. Cette personne le choisit dans une certaine situation. Il ou elle peut invoquer diverses raisons pour cet acte. Mais, au fond, quelque chose affecte son choix. La réponse sincère à la question « Pourquoi avez-vous fait ce choix ? » sera, en fin de compte, « C'est juste arrivé ». Ici, nous comprenons ce moment de choix comme un hasard dans le « tout » en tant qu'Idée. Nous jugeons un acte provoqué par le hasard à la lumière d'une Idée ou d'une finalité. Son acte était bénéfique pour son succès. Son acte était bon pour la justice. Son acte a sauvé le monde. Si nous utilisons le mot « hasard » comme la raison ou le mobile spécifique à un acte par rapport à une finalité à atteindre, la structure est la même que dans l'épisode d'Abraham, bien que l'Idée de Dieu n'apparaît pas. Bref, il n'est pas suffisant d'énoncer le hasard afin de préciser la nature du moment de « choisir le choix ».

Dans le contexte du cinéma moderne, le moment de « foi » nous emmène à la « croyance » à la corporéité du temps, à l'avènement de l'« intervalle » lui-même. Autrement dit, à travers la « foi », nous trouvons « notre » « croyance » au « monde » que Deleuze s'efforce de montrer. Comme nous l'avons examiné jusqu'ici, grâce à cette « croyance », dans la forme du temps devenue sérielle, des images entourent l'« intervalle ». Et, quant à la subjectivité, nous devenons le « voyant » qui regarde l'ouverture infinie du « tout » à travers des effets de ces images. Ici, l'« intervalle » ne définit pas le centre, mais plutôt il reste comme le « dehors » de la pensée. C'est la nature temporelle du « tout », c'est-à-dire l'universelle variation du « tout ». La pensée est continuellement attirée par ce « dehors », et elle relie les images qui l'entourent tout en étant affectée par l'« intolérable ». L'affection ne joue plus le rôle de l'intégration, elle est une puissance ou vitalité qui fait diverger et converger des images en fonction de

l'universelle variation du « tout ». Ici, nous, en tant que « voyant », ne pouvons pas avoir notre identité, parce qu'il n'y a pas de centre qui la définit. En deçà de toutes sortes d'identifications, le « voyant » regarde les effets d'images qui se fabriquent par le « tout » en tant que « dehors ». C'est ce que nous avons vu dans la section 5-2-1. C'est dans cette expérience que la conscience de la « foi » coïncide avec « notre » « croyance » « en ce monde, tel qu'il est »<sup>811</sup>, dans la mesure où cette expression « tel qu'il est » indique la figure du monde qui se confie à l'universelle variation du « tout ».

Alors, en fin de compte, quel est le problème essentiel dans l'attitude ambivalente de Deleuze sur la notion de « foi » ? La question fondamentale est de savoir à quel niveau nous devons parler de « liberté ». Ce qui se charge de la liberté est-il Dieu ou le hasard ? Certes, la « croyance » à l'Idée nous offre, dans un certain cas, une libération, en nous intégrant à une « subjectivité automatique » qui nous dépasse. Mais en même temps, puisque le monde se restreint dans une Idée, la « croyance » à l'idée peut être, dans un certain cas, la cause de limitation de notre vie même. Par rapport à un futur possible en tant qu'Idée, un choix = une décision comprise comme une opportunité menant à ce futur peut être la raison pour laquelle ce monde est tel qu'il est pour nous. Mais inversement, cela signifie aussi que le monde ne peut être autrement que tel qu'il est sous cette Idée. Au contraire, lorsque Deleuze parle de la « croyance en ce monde tel qu'il est », cette expression « tel qu'il est » coïncide avec le « devenir » lui-même. Le monde peut toujours être autrement, ou plutôt le monde est toujours en train de « devenir-autre ». C'est parce que la nature temporelle du « tout » se charge de la liberté. En ce sens, pour Deleuze, la « foi » doit être le moment où la pensée se trouve elle-même dans la « croyance » à la corporéité du temps, et non pas dans la « croyance » à l'Idée. Ici, le moment de « choisir le choix » est une « plus haute détermination de la pensée, le choix, ce point plus profond que tout lien avec le monde »<sup>812</sup>, en deçà ou au-delà de la grâce ou du hasard.

La « foi » au sens deleuzien porte sur les deux « croyances ». Et, il nous semble que cette dualité est la raison de l'attitude ambivalente de Deleuze à propos de la « foi ». Nous pensons que l'évaluation ambivalente de Deleuze sur Rossellini est également liée à ce point. Il apprécie « *Jeanne au bûcher* » (1954) réalisé par Rossellini, parce que, selon Deleuze, ce film traite du moment de « choisir le choix », de la « foi » au sens deleuzien, malgré les apparences. Dans ce film, les scènes du passé s'écoulaient autour de Jeanne comme dans un kaléidoscope. À travers ces scènes, Jeanne devient le « voyant » en étant guidée

---

<sup>811</sup> C2, p. 224.

<sup>812</sup> C2, p. 232.

par l'affection en tant qu'« intolérable » (elle prononce effectivement la phrase « ce n'est pas moi » dans ce film). Et, à la fin du film, elle disparaît dans le ciel. C'est dire que, pour Deleuze, cela serait l'expression cinématographique du fait qu'elle regarde le monde avec les yeux d'un « voyant » à travers le moment de la « foi ». Contre l'incompréhension des gens qui l'entourent, Jeanne reçoit le moment de « choisir le choix », et elle retrouve la « croyance au monde » en tant que « voyant ».

C'est pourquoi Deleuze dit qu'« il y a chez Rossellini un retournement de la croyance chrétienne »<sup>813</sup>. C'est parce qu'au milieu d'un récit religieux, Rossellini a filmé le moment de « choisir le choix », lequel sous-tend tous les mondes, y compris le monde religieux. C'est dire que l'important dans ce film n'est pas le fait que Jeanne comprend l'affection qu'elle a reçue comme la volonté du Dieu (« Je suis fille de Dieu »), mais plutôt le moment de la « foi » lui-même. Néanmoins, Deleuze n'est pas totalement d'accord avec les mondes cinématographiques réalisés par Rossellini. Il dit aussi que « chez Godard, l'idéal du savoir, l'idéal socratique encore présent chez Rossellini, s'écroule »<sup>814</sup>. Deleuze a besoin des films de Godard (ou encore les films d'Ozu, d'Akerman et de Garrel, etc.), afin de préciser la nature de la « foi ». La manière de l'exprimer par Rossellini est encore ambiguë, parce qu'il reste encore l'idéal du savoir chez lui. Nous comprenons que l'« idéal du savoir » indique la façon de penser au « tout » en tant qu'Idée. C'est dire que la pensée comprend le « tout » comme une Idée ou une entité qui englobe tout, et qu'elle comprend tout dans le « tout » en tant qu'Idée. À la fin du film, Jeanne monte au ciel, le « tout » des relations d'images convergent vers une finalité à atteindre, vers le monde du ciel de Dieu. Mais, « suffit-il de s'installer dans le ciel ? »<sup>815</sup>. Du moins, en ce qui concerne les apparences, ce film nous semble nous aider à retrouver la « croyance » à l'Idée de Dieu.

Que devons-nous voir dans cette analyse ambivalente de Deleuze sur le film de Rossellini ? C'est qu'il n'est pas important de décider quelle est la vraie « foi ». Plutôt, notre réalité se compose de deux aspects du « tout », celui de mouvement et celui de temps. Mais, nous pensons ordinairement notre monde seulement du point de vue de l'aspect de mouvement. C'est dire que nous ne voyons ordinairement que l'un des aspects de notre réalité. Toutefois, l'autre aspect ne cesse de nous inviter à penser au monde d'une autre manière. Lorsque nous affrontons quelque chose qui nous empêche de sortir d'un régime de clichés.

---

<sup>813</sup> C2, p. 224.

<sup>814</sup> Ibid.

<sup>815</sup> Ibid.

Le champ de problème a probablement lui-même changé. Et, ce qui nous permet de sortir de ce régime de clichés est aussi le moment de « foi ». C'est parce que la « foi » au sens deleuzien indique le moment où la pensée s'éveille à la « croyance » au monde, c'est-à-dire à sa capacité de penser au « tout ». C'est dire que le moment de « foi » est le lien entre deux faces de notre réalité. Même si « ce n'est qu'une petite chance », au moment de la « foi », nous devenons peut-être le « voyant » tout en recevant l'affection en tant qu'« intolérable ». Même si ce n'est qu'une pure possibilité, en tant que possibilité, c'est aussi un autre aspect de notre réalité. C'est la réalité dans laquelle nous vivons dans la croyance « en ce monde, tel qu'il est ». Or, nous arrivons maintenant à une possibilité de liberté dont Deleuze parle dans le contexte du cinéma moderne. Ce n'est pas la liberté de choix arbitraire. Mais au contraire, c'est la liberté dont l'ouverture infinie du « tout » même se charge. Dans la section suivante, nous allons examiner cette liberté. De plus, à travers ces considérations, nous arriverons à une étrange éthique qui se base sur cette liberté.

## 6.2. DE LA LIBERTÉ À L'ÉTHIQUE

D'une part, la « foi » deleuzienne nous fait trouver la « croyance » à une Idée. Mais, d'autre part, la même « foi » porte sur la « croyance » à la corporéité du temps, à l'ouverture infinie du « tout ». C'est dire que la « foi » deleuzienne est le lien entre deux faces de notre réalité. Et, lorsque Deleuze parle de la « croyance » dans le contexte du cinéma « moderne », il essaye d'aborder un nouveau problème qui n'était pas le problème dans l'époque du cinéma classique. À travers le moment de « choisir le choix », nous affrontons l'affection en tant qu'« intolérable », et nous sortons de notre existence elle-même qui se situe au centre du mouvement en étant guidés par l'« intolérable ». Ici, le moment de « foi » coïncide avec « notre » « croyance » en « ce monde tel qu'il est ». Ce « nous » n'est plus la subjectivité qui se situe au centre. C'est plutôt le « voyant » qui ne cesse de se différencier de ce « nous ». Nous pensons que Deleuze considère la « liberté » que la pensée rencontre comme cette expérience de libération. Selon lui, cette liberté n'est pas la nôtre. Plutôt, elle coïncide avec l'avenir, c'est-à-dire avec le « dehors ». C'est dire que c'est la liberté dont la nature temporelle du « tout » même se charge. Lorsque le monde s'ouvre au « dehors », le « tout » se charge de la liberté qui coïncide avec l'avenir. Ici, nous n'avons aucun choix dans ce processus. À travers le moment de « choisir le choix » (= la « foi »), nous atteignons la « croyance » à la corporéité du temps, et nous assistons à une auto-présentation du « tout » même dans cette « croyance ». Néanmoins, Deleuze parle de l'« éthique » dans ce processus. Dans cette section, nous examinerons en quel sens Deleuze



parle de l'éthique dans le contexte du cinéma moderne, c'est-à-dire dans le régime de l'image-temps.

Cette section se compose des trois parties suivantes : 6-2-1. Deleuze ne parle pas, en fait, de la liberté dans le chapitre 7 de *Cinéma 2*, dans laquelle il examine en détail les notions de « foi » et de « croyance ». Il parle de la liberté qui coïncide avec l'avenir dans le chapitre 4 intitulé « Les cristaux de temps ». Mais, il nous semble qu'il y a un lien inséparable entre ces deux arguments de Deleuze. Nous voudrions d'abord clarifier un circuit implicite qui connecte la « foi » deleuzienne à la liberté en tant qu'avenir. 6-2-2. Lorsque la pensée atteint la liberté en tant qu'avenir à travers la « foi », elle jouit de cette liberté en se confiant au « tout » en tant que « dehors » qui se charge de cette liberté. Il nous semble que cette expérience de la pensée est précisée dans les analyses de Deleuze à propos des films qu'il appelle le « cinéma du cerveau ». Deleuze clarifie l'expérience de recommencement infini que la pensée subit en utilisant les notions de « dedans » et de « dehors » absolus dans la section 2 du chapitre 8 de *Cinéma 2*. Dans cette section, nous examinerons son argumentation sur le « cinéma du cerveau » en connectant ces arguments aux analyses des films d'Orson Welles et d'Allain Resnais qu'il développe dans le chapitre 5 de *Cinéma 2*. 6-2-3. Nous aborderons finalement la question de l'éthique qui concerne la « foi » deleuzienne. Cette section poursuivra nos arguments dans la section 5-2-3, dans laquelle nous avons examiné les notions de la « vision indirecte libre » et de l'« énoncé collectif ». Nous voudrions trouver l'implication de l'« éthique » dans ces notions en y ajoutant les notions de « foi » et de « liberté ». À travers ces examens, nous voudrions éclairer la connexion pas toujours explicite entre la liberté et la « foi » au sens deleuzien.

### 6.2.1. La liberté et la « croyance »

Dans cette section, nous examinerons ce que Deleuze appelle la « liberté » dans le contexte de la « croyance » à la corporéité du temps. Comme nous le verrons dans cette section, Deleuze considère la liberté comme l'avenir, c'est-à-dire comme l'ouverture infinie du « tout ». Grâce à cette liberté, la pensée se libère d'un centre du mouvement, et nous nous délivrons aussi d'être une subjectivité qui se situe au centre. Ici, le monde devient une expression qui se fabrique par la nature temporelle du « tout » même, et nous devenons le « voyant » qui regarde ce monde tel qu'il est. C'est dire que cette liberté n'est plus la nôtre. C'est le « tout » qui se charge de la liberté dans son ouverture infinie. Et nous jouissons de cette liberté dans « notre » « croyance » au « monde ». À travers le moment de la « foi », nous retrouvons la « croyance » à la corporéité du temps, à

l'ouverture infinie du « tout ». Et, dans cette « croyance », nous nous trouvons nous-mêmes dans une expression qui se fabrique librement par le « tout » même. Mais, Deleuze ne parle pas explicitement de cette liberté dans ses arguments à propos de la « croyance » dans le chapitre 7 de *Cinéma 2*. Nous examinerons donc le lien de la « croyance » et de la liberté à travers des analyses textuelles.

Deleuze parle à plusieurs reprises de la libération que subit la pensée dans le chapitre 7 de *Cinéma 2*.

La pensée se trouve emportée par l'extériorité d'une « croyance », hors de toute intériorité d'un savoir<sup>816</sup>.

Elle [la formule de l'intolérable] exprime un nouveau rapport de la pensée avec le voir, ou avec la source lumineuse, qui ne cesse de mettre la pensée hors d'elle-même, hors du savoir, hors de l'action<sup>817</sup>.

Nous pouvons expliquer ces phrases avec nos résultats obtenus jusqu'ici. Dans le régime de l'image-mouvement, la pensée s'applique à relier des images dans le « tout » en tant qu'Idée. Elle comprend le « tout » comme une entité qui englobe tout, et essaye de comprendre tout dans ce « tout ». C'est ce que Deleuze appelle ici l'« intériorité du savoir ». Mais, dans le régime de l'image-temps, tout en étant rempli de l'affection en tant qu'« intolérable », elle commence à penser au « tout » comme son « dehors » au sens propre, et elle relie des images autour de ce « dehors », de l'ouverture infinie du « tout ». Ici, la pensée se libère de la gravité du centre du mouvement qui se repère par rapport à une Idée, et elle retrouve la « croyance » à la corporéité du temps. À propos de la subjectivité, il n'y a plus de sujet qui se définit par le centre du mouvement. Nous sommes, dans un certain sens, encore au centre qui se définit par la corporéité du temps, par l'« intervalle ». Mais, plus précisément, cet « intervalle » ne définit pas de centre, car il n'y a pas de repère pour désigner le centre. Cet « intervalle » définit plutôt le « voyant » qui regarde le monde comme une expression d'images, laquelle se fabrique par le « dehors », par la source lumineuse, c'est-à-dire l'universelle variation du « tout » même.

---

<sup>816</sup> C2, p. 228-229.

<sup>817</sup> C2, p. 230.

« *Nous avons besoin de raisons de croire en ce monde* », dit Deleuze<sup>818</sup>. Mais, la raison n'est plus le divin ni le hasard. Comme nous l'avons vu dans la section précédente, d'une part, ces mots sont compris par la pensée qui s'appuie sur le « tout » en tant qu'Idée, et d'autre, c'est la nature temporelle du « tout » qui ne cesse de percer l'« intériorité du savoir » et d'en emporter la pensée. « C'est toute une conversion de la croyance »<sup>819</sup>. Il ne s'agit pas de comprendre tout sur la base du fondement rigide, mais plutôt de penser au « tout » à partir de ce qui n'est pas compréhensible. Ici, à travers le moment de la « foi », la pensée commence à relier des images en se basant sur la « croyance » à l'ouverture infinie du « tout », et nous, en tant que « voyant », regardons le monde tel qu'il est, dans la mesure où l'expression « tel qu'il est » se confie à l'universelle variation du « tout ».

Nous pensons que Deleuze considère la « liberté » comme ce qui donne à la pensée cette expérience de libération. Cette liberté n'appartient donc pas à la pensée même. Plutôt, c'est la liberté de la nature temporelle du « tout » même. Mais, il ne parle pas explicitement de cette liberté dans le contexte de la « croyance ». Une interprétation textuelle est donc nécessaire. Dans le chapitre 4 de *Cinéma 2*, Deleuze parle de la liberté à propos du régime cristallin.

Le temps dans le cristal s'est différencié en deux mouvements, mais c'est l'un des deux qui se charge de l'avenir et de la liberté, à condition de sortir du cristal<sup>820</sup>.

Dans la même page, Deleuze parle aussi de l'« identité de la liberté avec un avenir, collectif ou individuel, avec un élan vers l'avenir, une ouverture d'avenir »<sup>821</sup>. C'est dire qu'« une ouverture d'avenir » est directement liée à la liberté. Alors, lorsque Deleuze parle de l'« un des deux qui se charge de l'avenir et de la liberté », que cela signifie-t-il ? Tout d'abord, nous allons réexaminer succinctement le « régime cristallin » que nous avons vu dans la section 5-2-3.

Ce type de régime se compose d'« images-cristal », et l'image-cristal se compose d'une image actuelle et de « son » image virtuelle. Deleuze explique cette nature de l'image-cristal en se référant à l'« image en miroir ». Dans l'image en miroir, il y a toujours le dédoublement d'une image virtuelle actualisée et « son

---

<sup>818</sup> C2, p. 223.

<sup>819</sup> C2, p. 223-224.

<sup>820</sup> C2, p. 117.

<sup>821</sup> Ibid.

» image virtuelle. Ce dédoublement indique le présent en tant que limite d'un passé virtuel et d'un avenir. Dans le dédoublement lui-même, le passé virtuel s'ouvre par rapport à l'avenir. Dans le régime cristallin, toutes les images deviennent comme des images en miroir, dans lesquelles, la relation entre l'actuel et le virtuel est relative. Toutes les images actualisées ne sont que des images qui se trouvent être présentes maintenant parmi les images qui restent en arrière-plan. Toutes les images sont au fond virtuelles et coexistent dans l'« immense univers cristallisable ». C'est un milieu d'images que Deleuze appelle le « passé virtuel » ou la « mémoire ». L'important est le « petit circuit intérieur » ou le « petit germe cristallin », c'est-à-dire le « dédoublement » même d'une image virtuelle actualisée et de « son » image virtuelle. Dans le dédoublement infini, l'« immense univers cristallisable » est toujours en expansion d'une part, et cet univers est ouvert à l'avenir d'autre part. C'est comme des images reflétées dans un miroir assorti. Dans le dédoublement infini, le milieu où des images coexistent virtuellement s'ouvre à l'avenir, et grâce à cette ouverture même, ce passé virtuel ne cesse de croître.

Sur la base de ce qui précède, nous revenons à la citation ci-dessus. L'un des deux mouvements indique la direction du dédoublement qui nous emmène vers l'avenir. C'est dire que l'ouverture du « tout » même se charge de la liberté. Selon Deleuze, la liberté coïncide avec l'avenir même. Nous pensons que Deleuze utilise le mot « avenir » de la même manière que dans *Différence et Répétition*. Il est cependant important de noter que la distinction entre le « futur » et l'« avenir » est moins claire que dans *Différence et Répétition*. Dans *Cinéma*, Deleuze utilise le mot « futur » comme l'équivalent de l'« avenir » en fonction du contexte. Mais, en tout cas, il est évident que l'« avenir » dans ce contexte n'indique pas le présent à venir dans le présent variable, mais au contraire la nature temporelle du « tout » même, c'est-à-dire l'ouverture infinie du « tout ». Une caractéristique majeure de l'« avenir » est qu'une fois arrivé, il n'est plus l'« à-venir ». En ce sens, le futur n'est pas d'avenir, parce que ce futur est déjà compris par la pensée comme un présent possible ou à atteindre dans le « tout » en tant qu'Idée. L'avenir indique donc le « dehors » absolu pour la pensée. Il y a toujours la part du « dehors » dans notre monde, et ce « dehors » nous fait subir le dédoublement de notre image virtuelle actualisée et « son » image virtuelle. La liberté qui coïncide avec l'avenir joue donc le rôle de dissociation. Grâce à cette liberté, nous pouvons nous libérer d'être une subjectivité qui se situe au centre du mouvement et regarder le monde du point de vue du « voyant ». Ici, cette liberté détermine la position du « voyant ».

Lorsque Deleuze parle de l'expérience de libération que la pensée subit dans le contexte de la « croyance », ses arguments nous semblent clairement correspondre à ceux de la liberté dans le contexte du régime cristallin. Lorsque la pensée se délivre de sa tâche de relier des images autour d'un centre de

mouvement dans le « tout » en tant qu'Idée, notre subjectivité est aussi libérée de ce centre. Ici, la pensée relie des images autour de son « dehors », et nous, en tant que « voyant » regardons le monde tel qu'il est, dans la mesure où l'expression « tel qu'il est » se confie à l'universelle variation du « tout ». Autrement dit, le monde est une expression qui se fabrique par la nature temporelle du « tout », et nous assistons à cette auto-présentation du monde au titre de « voyant ».

Nous pensons que notre argumentation jusqu'à présent permet d'éclaircir la connexion moins évidente dans le texte de Deleuze entre la « foi », la « croyance » et la « liberté ». Au moment de la « foi » deleuzienne, les deux conséquences qui correspondent à deux sortes de « croyance » se présentent. Quant à l'aspect de mouvement, nous atteignons finalement la « croyance » à l'Idée, dans laquelle nous attribuons la liberté à la volonté de Dieu ou au hasard. Mais d'autre côté, lorsque la « foi » nous emmène à la « croyance » à la corporéité du temps, nous rencontrons une autre figure de la liberté. C'est la liberté qui coïncide avec l'avenir, le « dehors », c'est-à-dire avec l'ouverture infinie du « tout ». Dans la « croyance » à la corporéité du temps, à l'ouverture infinie du « tout », nous assistons à une auto-présentation du « tout » à travers des effets d'images qui se fabriquent par la nature temporelle du « tout ». Le monde qui se compose d'images-cristal s'ouvre toujours par rapport à l'avenir, et grâce à cette ouverture même, le monde n'est jamais fermé. Nous, en tant que « voyant », regardons le monde qui se confie à l'universelle variation du « tout » d'une part, et nous jouissons de la liberté qui coïncide avec l'avenir ou l'ouverture même.

Alors, cette liberté n'est pas du tout la nôtre. Au contraire, la nature temporelle du « tout » même se charge de cette liberté. Nous ne pouvons que jouir de cette liberté en assistant à une auto-présentation du « tout » à travers des effets d'images qui se fabriquent par l'universelle variation du « tout ». Or, que nous apporte cette liberté ? Si cette liberté existe toujours au fond de notre réalité, quel rôle joue-t-elle ? C'est que cette liberté donne à la pensée une autre possibilité de penser. C'est une possibilité de la pensée qui « assiste » à l'ouverture infinie du « tout », et non pas qui la comprend. Dans la section suivante, nous allons examiner les arguments de Deleuze à propos du « cinéma du cerveau » afin de clarifier l'expérience que la pensée subit sous l'influence de la liberté qui coïncide avec l'ouverture infinie du « tout ».

### 6.2.2. Le « dedans » absolu et le « dehors » absolu

Lorsque la pensée se libère d'un centre du mouvement, elle obtient une possibilité de penser d'une manière différente. La pensée subit l'expérience de recommencement infini. Deleuze parle de la « présence à l'infini d'un autre

penseur dans le penseur »<sup>822</sup> dans le contexte de l'« impouvoir de la pensée »<sup>823</sup>. Dans la « croyance » à la corporéité du temps, la pensée fait face à l'impensable, c'est-à-dire à son « dehors ». Dans l'aspect de mouvement, elle comprend ce « dehors » comme une entité qui englobe tout, et elle repose à l'intériorité du savoir. Mais, la nature temporelle du « tout » ne cesse de percer cette intériorité du savoir et d'éveiller la pensée à son « dehors ». Comme nous l'avons vu jusqu'ici, la pensée conçoit ainsi le régime de l'image-temps, c'est-à-dire le cinéma moderne. La pensée fabrique le monde qui se confie à l'universelle variation du « tout », en reliant des images autour de son « dehors ». La pensée ne cesse de s'éveiller à son « dehors », et à travers ce « dehors », la pensée retrouve toujours le germe d'une autre possibilité de penser. Deleuze explique la relation de la pensée avec le « dehors » en utilisant la notion de « cerveau ». Dans cette section, à travers les analyses de Deleuze à propos du « cinéma du cerveau » qu'il propose dans le chapitre 8 de *Cinéma 2*, nous clarifierons l'expérience de renouvellement infini que la pensée subit sous l'influence de la liberté dont le « tout » même se charge. C'est dans cette expérience que la pensée s'éveille à sa faculté ultime, c'est-à-dire la possibilité d'assister à l'ouverture infinie du « tout ».

Il s'agit ici d'une sorte de dynamisme ou mouvement que la pensée subit par rapport à son « dehors », au « tout » même. Et, ce dynamisme provient de la nature temporelle du « tout » même. Deleuze parle de ce dynamisme en développant les arguments à propos de la relation du « dedans » avec le « dehors ». À travers ces arguments, Deleuze approfondit son argumentation à propos de la relation entre la pensée et son « dehors ». Tout d'abord, nous allons confirmer ce que Deleuze appelle le « cinéma du cerveau ».

Si le cinéma des corps renvoyait surtout à un aspect de l'image-temps directe, série du temps suivant l'avant et l'après, le cinéma du cerveau développe l'autre aspect, l'ordre du temps selon la coexistence de ses propres rapports<sup>824</sup>.

La distinction entre le cinéma des corps et celui du cerveau correspond donc à deux caractéristiques du « gestus » deleuzien. Le mot « gestus » indique les effets d'images qui se présentent dans la « croyance » à la corporéité du temps.

---

<sup>822</sup> C2, p. 219.

<sup>823</sup> C2, p. 218.

<sup>824</sup> C2, p. 270.

Comme nous l'avons vu dans la section 4-1-3, l'une de ces deux caractéristiques est la « coexistence de nappes de passé virtuel », et l'autre, la « simultanéité de points de présent désactualisé »<sup>825</sup>. La première caractéristique correspond au cinéma du cerveau, et la seconde correspond au cinéma des corps. Ce sont les deux aspects temporels autour de la corporéité du temps. Ce que nous appelons la corporéité du temps est une coupure fondamentale ou la réfraction lumineuse pure qui s'exprime par le « corps », autour duquel des images deviennent sérielles. Le cinéma des corps nous montre cette corporéité du temps elle-même à travers des séries temporelles qui l'entourent, et capture ainsi une « genèse primordiale des corps »<sup>826</sup>. C'est dire que ce type de cinéma rend visible l'« intervalle » lui-même à travers les effets d'images qui se produisent par des différentes séries, lesquelles entourent cet intervalle. Deleuze considère le cinéma des corps comme une caractéristique de la Nouvelle Vague (par exemple, Godard, Akerman ou Garrel, etc.). De plus, nous pouvons probablement ajouter les films d'Ozu à cette liste. D'autre part, Deleuze dit que le cinéma du cerveau concerne la « Mémoire »<sup>827</sup>, et il trouve, par exemple, une réalisation ultime de ce type de cinéma dans les films d'Alain Resnais.

En France, en même temps que la nouvelle vague lançait un cinéma des corps qui mobilisait toute la pensée, Resnais créait un cinéma du cerveau qui investissait les corps<sup>828</sup>.

Le cinéma du cerveau exprime l'« ordre du temps selon la coexistence de ses propres rapports ». C'est dire que ce type de cinéma nous montre comment les séries coexistent dans le même univers. Cela indique donc la coexistence de nappes de passé virtuel. Ainsi, les arguments de Deleuze à propos du cinéma du cerveau sont une variante de sa théorie sur le régime cristallin. En effet, Deleuze a déjà analysé les films d'Alain Resnais dans le chapitre 5 de *Cinéma 2*. Mais si c'est le cas, alors nous devons nous demander pourquoi Deleuze réitère la même discussion en présentant la notion de « cinéma du cerveau ». Nous pensons que la relation entre le « dedans » et le « dehors » est ici au centre des préoccupations de Deleuze. Dans les trois sections du chapitre 8 de *Cinéma 2*, Deleuze fait référence

---

<sup>825</sup> C2, p. 137.

<sup>826</sup> C2, p. 262.

<sup>827</sup> C2, p. 269.

<sup>828</sup> C2, p. 268.

à la « croyance ». Nous pouvons donc comprendre que le chapitre 8 se base sur les arguments du chapitre 7 et les développe. Comme nous l'avons vu jusqu'ici, la « croyance » indique la façon de penser au « tout » ou l'attitude de la pensée au « tout ». C'est dire que la « croyance » concerne la relation de la pensée avec son « dehors ». Dans la section 2 du chapitre 8 dans lequel Deleuze développe son argumentation sur le cinéma du cerveau, il aborde donc la question de savoir comment la pensée fait face à son « dehors ». Et, nous pensons que ses arguments à propos du cinéma du cerveau nous montrent l'expérience que la pensée subit sous la liberté dont le « tout » même se charge. Alors, nous allons nous référer aux arguments de Deleuze à propos du cinéma du cerveau.

Elle [la mémoire] est la membrane qui (...) fait correspondre les nappes de passé et les couches de réalité, les unes émanant d'un dedans toujours déjà là, les autres advenant d'un dehors toujours à venir, toutes deux rongéant le présent qui n'est plus que leur rencontre<sup>829</sup>.

Deleuze considère la mémoire comme une membrane qui fait rencontrer le « dehors » et le « dedans » l'un l'autre. Et, le mouvement qui pénètre la membrane dans les deux sens donne lieu au renouvellement infini de la pensée. Mais, Deleuze indique ici la relation plus compliquée entre le « dedans » et le « dehors ». L'auteur distingue « des dedans et des dehors relatifs comme des intérieurs et des extérieurs » avec « un dehors et un dedans absolus »<sup>830</sup>. À propos « des dedans et des dehors relatifs », cela signifie qu'il y a un lien entre l'intérieur et l'extérieur de la mémoire. Par exemple, l'intérieur de la mémoire d'une personne est l'extérieur de la mémoire d'une autre personne, et vice versa. Par contre, « un dehors et un dedans absolus » sont autre chose.

Le dedans, c'est la psychologie, le passé, l'involution toute une psychologie des profondeurs qui mine le cerveau. Le dehors, c'est la cosmologie des galaxies, le futur, l'évolution, tout un surnaturel qui fait exploser le monde. Les deux forces sont des forces

---

<sup>829</sup> C2, p. 269-270.

<sup>830</sup> C2, p. 270.



de mort qui s'étreignent, s'échangent, et deviennent indiscernables à la limite<sup>831</sup>.

Cette citation n'est peut-être pas très compréhensible, mais si on utilise les termes dans le contexte du régime cristallin, le « dedans » indique l'« immense univers cristallisable », et le « dehors » indique l'avenir, l'ouverture infinie du « tout ». Une membrane qui fait rencontrer le « dehors » et le « dedans » correspond donc au « petit circuit intérieur », c'est-à-dire au dédoublement lui-même. Alors, comment pouvons-nous comprendre la dernière phrase de cette citation ? Comme le dit Deleuze, même s'il utilise le mot « mort », cela ne signifie pas le « culte de la mort »<sup>832</sup>. C'est dire que Deleuze n'essaye pas de sanctifier la mort physique d'une personne. Cette mort indique plutôt le mouvement qui pénètre la membrane dans les deux sens. Le « dedans » s'ouvre en impliquant l'avenir, et le « dehors » s'exprime dans l'« immense univers cristallisable ». Pourquoi ce contact du « dedans » avec le « dehors » est-il la « mort » ? C'est parce que ce mouvement qui pénètre la membrane dans les deux sens marque le début et la fin de la pensée, c'est-à-dire le renouvellement infini de la pensée. Deleuze parle de « petites morts cérébrales »<sup>833</sup>. Lorsque le « dedans » touche le « dehors », la pensée subit sa mort, mais aussi c'est une occasion pour la pensée de vivre un renouvellement totale. La mort cérébrale est donc une occasion de recommencer à penser. La pensée ne cesse d'être emportée du « dedans » au « dehors », et autour du « dehors », le « dedans » se forme indéfiniment.

L'argumentation de Deleuze utilisant les termes « dedans » et « dehors » est apparemment simple, mais extrêmement profonde. Il serait permis de développer les arguments de Deleuze d'une manière quelque peu libre comme suit. Le « dedans » est le milieu où la pensée relie des images, c'est-à-dire le domaine dans lequel elle peut comprendre des choses, alors que le « dehors » est ce qui n'est jamais compris par la pensée. Et, la pensée forme le « dedans » en affrontant le « dehors ». Cette façon de penser au « tout » est ce que nous appelons la « croyance » à la corporéité du temps. Le « dedans » se forme donc par rapport au « dehors ». Mais, si nous considérons le « dehors » et le « dedans » comme égaux ou relatifs, alors nous avons en fait compris le « dehors » dans le « dedans ». C'est donc la façon de penser au « tout » que nous appelons la « croyance » à une Idée. Lorsque Deleuze parle du « dedans » et du « dehors »

---

<sup>831</sup> C2, p. 268.

<sup>832</sup> C2, p. 272.

<sup>833</sup> C2, p. 275.

absolus, ce « dehors » ne doit jamais être compris de quelque manière que ce soit. De plus, chose curieuse, le « dedans » absolu ne doit pas non plus être compris, car si la pensée comprend le « dedans », cela signifie que la pensée considère le « dedans » comme relatif par rapport au « dehors ». Mais, tant que le « dedans » est absolu par rapport au « dehors » absolu, la pensée ne devrait jamais être capable de comprendre ce « dedans ». De plus, le « dedans » est le domaine dans lequel la pensée elle-même naît. C'est pourquoi le « dedans » absolu et le « dehors » absolu sont deux forces de mort. C'est dire que ces deux « absolus » sont des impensables pour la pensée. Mais en même temps, Deleuze dit que ces deux « absolus » donnent à la pensée une occasion de renouvellement infini, c'est-à-dire celle de sa mort et sa naissance. La pensée ne cesse de relativiser la relation entre des « dedans » et des « dehors ». Mais, la faculté de penser même naît dans le « dedans » absolu, lequel s'ouvre au « dehors » absolu. Et, c'est dans cette ouverture infinie que la relation relative entre des « dedans » et des « dehors » se forme et se reforme, à l'infini. C'est dire que le « dedans » n'est pas fermé grâce à cette ouverture absolue. Probablement, la pensée se trouve elle-même dans une possibilité unique, à travers son renouvellement indéfini, au milieu de cette relation de « dedans » et de « dehors » absolus. C'est la possibilité seule d'« assister » à l'ouverture infinie du « tout ».

Afin de comprendre cette pensée étrange de Deleuze, il vaut mieux se référer à ses analyses concrètes des films qui concernent la mémoire. Nous examinerons les analyses à propos d'Orson Welles et d'Alain Resnais que Deleuze développe dans le chapitre 5 de *Cinéma 2*. Son analyse de « *Citizen Kane* » (1941) d'Orson Welles est le premier indice. Dans ce film, le journaliste enquête sur la vie de Kane à travers la question de « Rosebud » après la mort de Kane. Le journaliste rend visite à des personnes qui connaissaient Kane avant sa mort, et chaque témoin évoque une scène du passé. Mais, Deleuze affirme que ce film ne se compose pas simplement des images-souvenir, mais plutôt que « chacun des témoins interrogés vaudra pour une coupe de la vie de Kane, un cercle ou une nappe de passé »<sup>834</sup>. Deleuze dit que le passé de Kane se compose des nappes ou régions, mais qu'« elles [les régions de passé] sont toutes coexistantes, chacune contenant toute la vie de Kane sous tel ou tel aspect »<sup>835</sup>.

Nous pouvons comprendre cette analyse de Deleuze à propos de « *Citizen Kane* » comme suit. Nous ne nous comprenons nous-mêmes ordinairement que dans certains aspects. Mais en réalité, nous sommes des êtres aux multiples facettes, tout comme Kane. Pour un témoin, Kane était un homme avide et

---

<sup>834</sup> C2, p. 138.

<sup>835</sup> Ibid.

ingrat. Mais, pour un autre témoin, Kane était maladroit, vulnérable et avait faim d'amour. Chacun d'entre eux est la vérité brute de Kane. Le vrai Kane n'existe jamais, et la somme totale des souvenirs de tous les témoins n'est pas la vie de Kane. La scène dont se souvient l'un des témoins contient toute la vie de Kane. Mais, ce n'est pas la seule vérité. C'est donc l'un des cas de la relation relative entre l'actuel et le virtuel dans l'« immense univers cristallisable ».

Or, Deleuze dit que Rosebud est une « singularité » ou un « souvenir pur »<sup>836</sup>. Il nous semble que Rosebud est une image virtuelle par rapport à « son » image actuelle dans le dédoublement. Son image actuelle est évidemment la mort de Kane. Par rapport aux images de la mort de Kane, la question de Rosebud se pose, et chaque scène de passé se forme autour de Rosebud. C'est dire que les personnages entrent dans le passé de Kane en étant guidés par Rosebud. Mais en même temps, Deleuze dit que « Rosebud ne sera trouvé dans aucune des régions explorées »<sup>837</sup>. C'est parce que c'est une image qui reste toujours virtuelle par rapport à la mort actuelle de Kane. C'est dire que Rosebud ouvre l'élément pur de passé virtuel, et que toutes les nappes de passé virtuel s'ouvrent au présent actuel, à la mort de Kane, à travers la singularité « Rosebud ». C'est donc un exemple de contact du « dedans » et du « dehors ». À travers le dédoublement d'une image actuelle (= la mort de Kane) et de « son » image virtuelle (= Rosebud), le « dedans » s'ouvre au « dehors », et le « dehors » s'exprime dans le « dedans ». Ici, à travers ce mouvement qui pénètre la membrane dans les deux sens, la pensée subit un renouvellement. C'est dire que nous, en tant que spectateurs, regardons plusieurs aspects de Kane en étant guidés par la question de Rosebud.

Cependant, la structure du monde dans « *Citizen Kane* » n'est pas en réalité suffisante pour Deleuze, car le « dehors » est fermé dans ce film. Toutes les nappes de passé s'ouvrent à la mort de Kane, laquelle enferme ces nappes dans la vie de Kane. Sa mort ouvre l'histoire et marque sa fin. Chez Welles, « c'est par rapport à ce point fixe que toutes les strates ou nappes de passé coexistent et se confrontent »<sup>838</sup>. Ici, Deleuze a besoin des films de Resnais. Il apprécie le fait que Resnais a réalisé la « disparition du centre ou du point fixe »<sup>839</sup>. Dans « *Citizen Kane* », les scènes évoquées par les témoins pouvaient être, en réalité, considérées comme des images-souvenir. C'est parce que la mort de Kane joue le rôle du centre qui définit le présent actuel, autour duquel toutes les autres scènes

<sup>836</sup> C2, p. 146.

<sup>837</sup> Ibid.

<sup>838</sup> C2, p. 152.

<sup>839</sup> Ibid.

s'organisent. Toutes les nappes de passé s'ouvrent ici au même présent actuel. Par contre, s'il n'y a pas de point fixe ou de centre, l'entrée et la sortie du passé virtuel seront toujours différentes. C'est le cas que Deleuze trouve chez Resnais. À propos d'« *Hiroshima mon amour* »(1959), il dit ainsi :

Bref, la confrontation des nappes de passé se fait directement, chacune pouvant servir de présent relatif à l'autre : Hiroshima sera pour la femme le présent de Nevers, mais Nevers sera pour l'homme le présent d'Hiroshima<sup>840</sup>.

Dans ce film, l'héroïne, qui a un triste passé à Nevers, rencontre un homme à Hiroshima, où les souvenirs de la guerre sont encore présents. Ils superposent leur propre présent au passé de l'autre. Ou plus précisément, leurs passés sont ouverts l'un à l'autre. Lorsqu'ils parlent du passé de Nevers ou de la mémoire de la guerre à Hiroshima, le passé de Nevers s'ouvre au passé d'Hiroshima, et le passé d'Hiroshima s'ouvre au passé de Nevers. Les souvenirs sont imbriqués dans une chaîne. Puisqu'il n'y a pas de présent actuel privilégié, la relation entre des nappes de passé est tout à fait relative. Un souvenir mène à un autre souvenir, et ce souvenir mène de nouveau à un autre souvenir. Cette chaîne n'est jamais fermée. Dans ce film, le présent actuel à Hiroshima n'est qu'une limite entre les deux mémoires. Ainsi, Resnais traitait d' une « mémoire collective », ou « d'une mémoire à deux, d'une mémoire à plusieurs »<sup>841</sup>. Mais, la mémoire collective ne signifie pas que plusieurs personnages peuvent se rappeler un même événement commun. Au contraire, par exemple, dans « *Hiroshima mon amour* », « il n'y a rien de commun. C'est comme deux régions de passé incommensurables, Hiroshima, Nevers »<sup>842</sup>. Néanmoins, à travers le présent actuel en tant que limite, la mémoire de la guerre à Hiroshima s'ouvre au passé de l'héroïne à Nevers, et vice versa.

Il est toujours difficile d'imaginer la forme du temps et celle de la subjectivité sans point fixe ou centre. Car, comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents, cet état indique le temps non-chronologique et la subjectivité qui manque de sujet. Par exemple, « *Citizen Kane* » s'adapte à notre conscience quotidienne. Les nappes de passé s'ouvrent toujours par rapport à la

---

<sup>840</sup> Ibid.

<sup>841</sup> C2, p. 153.

<sup>842</sup> C2, p. 154.

mort de Kane. Et les scènes de passé appartiennent toujours à Kane, et les personnages qui entrent dans le passé sont ceux qui connaissaient Kane avant sa mort. Dans ce film, tout s'organise autour de ce centre. Mais, chez Resnais, le passé de l'héroïne s'ouvre à un japonais qui ne le concerne jamais, et le passé d'Hiroshima s'ouvre à l'héroïne qui n'a pas d'expérience de la bombe atomique à Hiroshima. Ici, au-delà des questions de savoir à qui appartient le passé, quand et où il existe, les deux nappes de passé se rapportent l'une à l'autre, et coexistent dans le passé virtuel.

À quelle condition cette sorte de relation relative des nappes de passé s'ouvre-t-elle ? C'est grâce à l'ouverture infinie du « tout ». Rappelons-nous la distinction entre le lien « des dedans et des dehors relatifs comme des intérieurs et des extérieurs » et le contact d'« un dehors et d'un dedans absolus ». D'une part, dans « *Hiroshima mon amour* », nous pouvons comprendre ce film comme l'histoire d'une rencontre entre une femme et un homme qui possèdent chacun leur propre souvenir. Ici, il y a la communication entre les nappes de passé, c'est-à-dire entre un dedans et un dehors relatifs. Mais d'autre part, en premier lieu, comment peut-on toucher le passé que l'on n'a pas vécu ? C'est parce que le passé virtuel, l'« immense univers cristallisable » s'ouvre tout d'abord au « dehors », c'est-à-dire à l'avenir. Autrement dit, un « dedans » s'ouvre par rapport à un « dehors » absolu, et ce contact du « dedans » et du « dehors » absolus fabrique la communication des « dedans » et des « dehors » relatifs. Puisque le « dedans » s'ouvre toujours au « dehors », l'« immense univers cristallisable » n'est jamais fermé et les nappes de passé se rapportent les unes aux autres à travers cette ouverture.

De plus, la communication des « dedans » et des « dehors » relatifs est plus qu'un simple relais de souvenirs. C'est parce que le « dehors » absolu est l'ouverture infinie du « tout ». Le « dedans » absolu, qui englobe l'intérieur et l'extérieur relatifs, s'ouvre constamment au « dehors », renouvelant la frontière entre l'intérieur et l'extérieur relatifs. Le contact d'un « dedans » et d'un « dehors » absolus est donc constitué des deux « forces de mort qui s'étreignent, s'échangent, et deviennent indiscernables à la limite ». Il y a toujours l'ouverture, le « dehors » absolu, et à travers ce « dehors » absolu, la pensée s'ouvre à l'occasion de changement, de renouvellement. Le mot « mort » indique cette occasion de renouvellement que la pensée subit. Lorsque Deleuze dit que les deux forces de mort deviennent indiscernables à la limite, il indique le fait que le « dedans » absolu s'ouvre toujours au « dehors » absolu. Grâce à cette ouverture, le « dedans » relatif se forme. Mais en même temps, ce « dedans » relatif s'ouvre au « dehors » relatif, et la frontière entre les deux n'est pas stable. Car, le « dedans » absolu s'ouvre toujours au « dehors » absolu. La pensée entre ainsi dans le renouvellement infini, en se confiant à cette ouverture infinie.

Mais, il est important de noter que, même si nous parlons du renouvellement de la pensée, cela ne signifie pas que la pensée perde tout son passé et tombe dans l'amnésie au sens quotidien. Cela indique plutôt une recombinaison totale de la coexistence relative des différentes nappes de passé virtuel. Lorsque l'ensemble des nappes de passé s'ouvre à une nappe qui joue le rôle de la pointe (= le présent) de l'ensemble des nappes de passé, cet ensemble du passé est reformé par rapport à cette pointe. Ici, la figure du monde change totalement. C'est pourquoi nous pouvons aussi dire que la pensée tombe dans l'amnésie, mais cela ne signifie pas que la pensée abandonne tout son passé. Plutôt, la pensée conçoit le monde dans une nouvelle perspective. Cependant, il y a deux éléments dont la pensée ne peut jamais se rappeler et qu'elle ne peut comprendre. Ces éléments sont le passé virtuel et l'avenir, c'est-à-dire le « dedans » absolu et le « dehors » absolu. Ce que la pensée peut saisir actuellement, c'est un « dedans » relatif que la pensée conçoit à chaque fois. Le royaume dans lequel naît tout le passé et le royaume dans lequel il s'ouvre sont les deux morts que la pensée ne peut toucher. Alors, c'est ici que Deleuze parle de la « croyance » à propos de philosophe, celui qui se charge de la pensée.

Le philosophe est quelqu'un qui se croit revenu des morts, à tort ou à raison, et qui retourne aux morts, en toute raison. Le philosophe est revenu des morts et y retourne. Ce fut la formule vivante de la philosophie depuis Platon<sup>843</sup>.

Au début de cette citation, Deleuze dit clairement que le philosophe est celui qui « se croit » revenu des morts. C'est dire que le philosophe est la figure même de la pensée qui se base sur la « croyance » à la corporéité du temps, à l'ouverture infinie du « tout ». Le philosophe, c'est-à-dire la pensée même, naît en touchant la « mort du dehors ou avenir »<sup>844</sup>. Ainsi, le philosophe existe en impliquant la « mort du dehors ou avenir ». Mais, une fois que la pensée naît, le « dehors » n'est que relatif pour la pensée, car même si elle essaye de penser au « dehors », ce n'est que le « dehors » relatif par rapport au « dedans » relatif, et vice versa. C'est dire que la pensée ne sait pas non plus parler du « dedans » absolu dans lequel elle est naît. En ce sens, Deleuze dit que le philosophe est revenu de

---

<sup>843</sup> C2, p. 271.

<sup>844</sup> C2, p. 272.

la « mort du dedans ou passé »<sup>845</sup>. Le philosophe ne sait pas dire à quoi il s'est ouvert ni dans quoi il s'est ouvert. Mais en même temps, c'est aussi le philosophe qui peut rester au point où il ne peut les nommer. Le philosophe s'ouvre toujours à la mort du dehors ou avenir. En se confiant à l'ouverture infinie, le philosophe s'ouvre toujours à une autre pensée. Le philosophe est donc toujours dans un devenir en passant par les « petites morts cérébrales ». C'est ce que Deleuze montre avec la phrase « présence à l'infini d'un autre penseur dans le penseur ». Et, c'est dans ce renouvellement indéfini que la pensée trouve sa propre possibilité d'« assister » à l'ouverture infinie du « tout ».

Dans la citation ci-dessus, Deleuze nous semble se référer à Platon. Cette référence à Platon est suggestive pour notre recherche. Selon Platon, le corps est la prison de l'âme, et la mort en est la libération. À travers la mort, on retourne au monde des Idées. Cette doctrine peut s'appliquer seulement au régime de l'image-mouvement. En se confiant à une Idée, la pensée se libère d'un centre du mouvement dans un certain système relativement clos, et elle recommence à relier des images autour d'un nouveau centre par rapport à cette Idée. Même dans ce cas, nous pouvons apparemment trouver la même structure que nous avons vue jusqu'ici. Le « dedans » relatif s'ouvre toujours au « dehors » relatif, car le « dedans » absolu est ouvert au « dehors » absolu. Cependant, ici, le « dehors » absolu est en réalité une Idée ou une entité qui englobe tout. Comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents, ce « dehors » n'est que le « dedans ». C'est dire que la pensée comprend en fait ce « dehors » comme une Idée. C'est ce que nous appelons la « croyance » à une Idée. Lorsque Deleuze parle du contact de « dedans » et de « dehors » absolus, cette doctrine doit donc se baser sur la « croyance » à la corporéité du temps, c'est-à-dire à l'ouverture infinie du « tout ».

Comme nous l'avons vu dans la section 6-1-3, la « foi » deleuzienne indique le moment où la pensée retrouve sa « croyance » au monde en recevant l'avènement de l'« intervalle ». Le moment de la « foi » correspond donc au moment de la mort et le renouvellement de la pensée dans le contact du « dedans » et du « dehors » absolus. Lorsque le mouvement qui pénètre la membrane dans les deux sens se déclenche, la pensée naît en recevant ce mouvement ou dynamisme. Le cinéma des corps nous offre l'occasion de retrouver la « croyance » à la corporéité du temps à travers des effets d'images dans la forme de séries. Ici, la pensée se libère d'un centre du mouvement, et elle commence à relier des images autour de la corporéité du temps. Et nous, en tant que spectateurs, devenons le « voyant » qui regarde le monde comme une expression qui se fabrique par l'universelle variation du « tout ». C'est dire que le « voyant » regarde

---

<sup>845</sup> Ibid.

le « dedans » comme une expression du « dehors ». Lorsque Deleuze parle de la liberté qui coïncide avec l'avenir, cela désigne donc cette auto-présentation du monde qui se fabrique du « dehors », de l'ouverture infinie du « tout ». De plus, nous intervenons dans cette auto-présentation au titre de « voyant ». Ensuite, le cinéma du cerveau filme l'expérience de renouvellement que la pensée subit dans la « croyance » à la corporéité du temps. Tant que le « dedans » absolu s'ouvre au « dehors » absolu, ce « dehors » « ne cesse de mettre la pensée hors d'elle-même », et elle recommence à concevoir le « dedans » relatif. Dans ce mouvement infini, il y a une coexistence entre des nappes de passé virtuel qui se heurtent les unes aux autres.

Ce qui garantit cette coexistence entre des nappes de passé virtuel est la liberté en tant qu'avenir. Grâce à l'ouverture infinie du « tout », le « dedans » n'est pas fermé. Dans la mesure où le « dedans » absolu s'ouvre toujours au « dehors » absolu, le monde se compose de nappes du passé qui coexistent et qui ne cessent de s'accroître dans l'« immense univers cristallisable ».

C'est un cristal toujours en formation, en expansion, qui fait cristalliser tout ce qu'il touche, et auquel ses germes donnent un pouvoir de croissance indéfinie. Il est la vie comme spectacle, et pourtant dans sa spontanéité<sup>846</sup>.

Le régime cristallin est toujours en expansion autour d'un « petit circuit intérieur », c'est-à-dire autour du dédoublement. Dans le contexte du cinéma du cerveau, ce dédoublement équivaut au contact du « dedans » et du « dehors » absolus. Le « dedans » s'ouvre toujours au « dehors ». Grâce à cette ouverture, l'« immense univers cristallisable » se forme, et dans celui-ci des nappes de passé coexistent et se heurtent les unes aux autres indéfiniment. De plus, comme le dit Deleuze, cette expansion du cristal est la vie dans sa spontanéité. C'est dire que le monde en tant que cristal est une auto-présentation du « tout » même. L'universelle variation du « tout » fabrique des effets d'images, dans lesquels le « tout » en tant que « dehors » se reflète. Dans cette auto-présentation, le récit ne se termine jamais comme dans « *Hiroshima mon amour* ». Dans ce film, les deux nappes de passé (= les souvenirs de l'homme et ceux de la femme) se rapportent l'un à l'autre et coexistent dans le « dedans » absolu d'univers. Mais, dans la mesure où le « dedans » absolu s'ouvre toujours au « dehors » absolu, ces deux

---

<sup>846</sup> C2, p. 119.



passés s'ouvrent aussi toujours aux autres avenir. À la fin du film, la femme et l'homme se séparent en partageant leur mémoire commune.

En fait, Deleuze pense que dans « *M. Arkadin* » (1955) ou « *Le procès* » (1962) Welles allait plus loin que dans « *Citizen Kane* ». Il considère que ces deux films montrent l'élément pur de passé virtuel qui s'exprime dans « l'impossibilité de toute évocation, le devenir-impossible de l'évocation »<sup>847</sup>. À travers ces films, Welles a atteint le « fond d'un temps illimité »<sup>848</sup>. C'est « le fond commun à toutes les nappes, d'où elles sortent et où elles retombent en se cassant »<sup>849</sup>. Cela indique donc l'« immense univers cristallisable » ou le « dedans » absolu. Sur ce point, Deleuze parle de la mort dans les analyses des films de Welles.

Les nappes de passé existent, ce sont des strates, où nous puisons nos images-souvenir. Mais ou bien elles ne sont même pas utilisables, en raison de la mort comme présent permanent, région la plus contractée ; ou bien elles ne sont même plus évocables, parce qu'elles se cassent et se disloquent, se dispersent dans une substance non stratifiée<sup>850</sup>.

La première mort indique, par exemple, la mort de Kane. Dans ce cas, la pointe de toutes les nappes de passé se fixe. C'est dire qu'il y a un point fixe qui se situe au centre du mouvement. Le « dedans » ne s'ouvre donc jamais par rapport au « dehors » absolu, à l'avenir. Il n'y a que les images-souvenir qui se rapportent à ce présent. Cependant, dans autre côté, il y a une autre possibilité de la mort. Même dans ce cas, cet élément pur de passé n'est pas utilisable. Mais c'est parce que c'est le « dedans » absolu. C'est dire que ce « dedans » ne se réduit pas à telle et telle image-souvenir. Ce « dedans » absolu s'ouvre toujours au « dehors » absolu, ou plutôt c'est l'ouverture même. Deleuze appelle ce « dedans » la « terre comme temps primordial des sutochtones »<sup>851</sup>. Toutes les images sortent de cette « terre », et elles y reviennent. Le « dedans » s'ouvre au « dehors », comme si la terre s'ouvrait au ciel. La pensée commence et recommence à relier

---

<sup>847</sup> C2, p. 149. Dans « *M. Arkadin* », Arkadin essaye d'assassiner les témoins qui connaissent chaque nappe de son passé. Dans « *Le procès* », le héros affronte l'impossibilité d'évoquer la faute dont il est coupable dans toutes les nappes de son passé.

<sup>848</sup> C2, p. 150.

<sup>849</sup> Ibid.

<sup>850</sup> Ibid.

<sup>851</sup> C2, p. 151.

des images en étant affectée par le dynamisme qui traverse la terre et le ciel. Deleuze appelle simplement cette terre le « temps (...) comme universel devenir »<sup>852</sup>. L'« être » dans lequel tout existe coïncide avec le « devenir ». C'est dire que le monde est toujours tel qu'il est, mais que cette expression « tel qu'il est » se confie à l'universelle variation du « tout ».

Dans cette section, nous avons vu que la liberté qui coïncide avec l'avenir donne à la pensée son renouvellement infini. Ce renouvellement de la pensée nous apporte la relation relative de nappes de passé. Des « dedans » relatifs s'ouvrent toujours par rapport aux « dehors » relatifs. Mais, cette communication des « dedans » et des « dehors » relatifs est plus qu'un simple relais de souvenirs. C'est parce que chaque nappe de passé s'ouvre essentiellement au « dehors » absolu, à l'avenir. Lorsqu'une nappe de passé se construit par rapport au « dehors » absolu, cette nappe coexiste avec toutes les autres nappes virtuelles en jouant le rôle du présent en tant que pointe du « dedans » absolu. Mais, tant que le « dedans » absolu s'ouvre au « dehors » absolu, ce présent n'est pas stable. Dans l'« immense univers cristallisable », les circuits sont constamment reconfigurés et la figure du monde change. Néanmoins, toutes les nappes de passé coexistent dans le « dedans » absolu, dans la terre qui s'ouvre au ciel. Et, la pensée assiste ici à l'ouverture du « tout » en se tenant sur la terre.

À la fin de ce chapitre, dans la section suivante, nous voudrions revenir aux problèmes de la « vision indirecte libre » et l'« énoncé collectif » que nous n'avons pas complètement élucidés dans la section 5-2-3. Comme nous l'avons vu jusqu'ici, la liberté dont l'« avenir » se charge donne la pensée son renouvellement infini, et c'est dans ce renouvellement que la pensée trouve sa possibilité d'« assister » à l'ouverture infinie du « tout ». Nous pensons que cette possibilité d'y assister nous conduit à une éthique dont Deleuze parle à propos de la « foi ». C'est l'éthique que le « voyant » porte dans la « croyance » à la corporéité du temps. Nous réexaminerons ainsi la « vision indirecte libre » et l'« énoncé collectif » dans le contexte de cette éthique.

### 6.2.3. La « foi » et l'éthique

Tout d'abord nous allons revenir sur la « vision indirecte libre » et l'« énoncé collectif ». La « vision indirecte libre » se définit par la différenciation permanente de deux sujets corrélatifs. Cette différenciation est le dédoublement d'une image actualisée et « son » image virtuelle dans le contexte du régime

---

<sup>852</sup> C2, p. 150.

crystallin. D'après nos résultats dans la section précédente, cela correspond donc au moment où le « dedans » absolu s'ouvre au « dehors » absolu dans le mouvement qui pénètre la membrane dans les deux sens. Le « dedans » absolu s'ouvre en impliquant le « dehors » absolu, et le « dehors » absolu s'exprime dans le « dedans » absolu. C'est dire que l'« immense univers cristallisable » ou la « terre » dans laquelle la pensée relie des images se construit en étant ouvert à l'avenir en tant que liberté, et que cette ouverture définit le présent en tant que limite entre ces deux domaines absolus. Ici, la « vision indirecte libre » apparaît dans ce dédoublement même. Elle est une perception qui se définit par la relation réflexive entre des images qui apparaissent dans le « dedans » absolu et l'image actualisée dans le présent en tant que limite entre les deux domaines absolus. Cette structure correspond au modèle cosmologique que nous avons utilisé dans les chapitres 4 et 5. Lorsque la réfraction de la lumière émerge dans l'univers ascencé, des images visibles apparaissent sur le plan d'immanence, lequel est une surface à facette, et ces images entourent la réfraction, c'est-à-dire l'« intervalle », dans la forme de séries. Ici, l'œil du corps se définit par la relation réflexive entre l'image du corps et les autres images qui entourent ce corps. Nous avons vu que Deleuze appelle cette vision particulière le « voyant » ou le « visionnaire ». En résumé, Le monde s'ouvre toujours au « dehors », mais il y a une perception qui assiste à cette ouverture même. Mais, cette perception se définit elle-même par l'ouverture du « tout ».

Alors, pourquoi cette vision est-elle appelée la « vision indirecte libre » ? C'est parce que cette vision ne se réduit pas simplement à quelqu'un de particulier. Car, cette vision ne se situe pas au centre du mouvement. Certes, cette vision se définit par l'« intervalle », mais cet « intervalle » n'est pas au centre qui se repère par rapport au « tout » en tant qu'Idée, lequel se fabrique par la pensée même. Plutôt, cet « intervalle » est l'ouverture même, c'est-à-dire le « dehors » absolu. En fonction de l'universelle variation du « tout », la figure du monde change indéfiniment, et une vision qui se définit par cette universelle variation même intervient dans cette auto-présentation du « tout », au titre de « voyant ». Par rapport au « dehors » absolu, le « dedans » absolu dans lequel le monde d'images se forme s'ouvre à travers l'œil du « voyant », et ce « voyant » se trouve à travers ces images dans la « croyance » à la corporéité du temps, au « dehors » absolu, c'est-à-dire à l'avenir qui coïncide avec la liberté.

Cependant, même si cette vision ne se réduit pas simplement à quelqu'un de particulier, cela n'indique pas la vision divine. Ou plutôt, s'il y a cette sorte de vision, la vision divine est aussi peut-être une partie de la « vision indirecte libre ». Dans chaque plan ou chaque présent, cette vision peut se superposer à une perspective individuelle. En ce sens, nous pouvons dire aussi que cette vision dans chaque présent appartient à une personne en particulier. Mais, même si cette

vision nous apporte une perception particulière dans chaque présent, tant que cette vision se définit par rapport à l'ouverture infinie du « tout », elle ne se réduit pas totalement à une perception particulière. C'est dire que cette vision capture une perception particulière d'une part, mais d'autre part qu'elle se voit dans la limite entre le passé et l'avenir à travers les images qui se reflètent sur l'œil du « voyant ». Le « voyant » est celui qui voit toujours l'ouverture dans le monde éphémère, et qui se voit dans l'universelle variation même. Alors, Deleuze dit ainsi :

Les personnages s'expriment librement dans le discours-vision de l'auteur, et l'auteur, indirectement, dans celui des personnages<sup>853</sup>.

Lorsqu'un auteur invente sa « vision indirecte libre » à travers son œuvre, l'auteur devient lui-même le « voyant ». Ici, les personnages qui parlent et agissent ne sont plus des « avatars » qui incarnent les intentions de l'auteur et qui parlent à la place de l'auteur. C'est dire que les personnages parlent et agissent « librement », et l'auteur participe « indirectement » dans les discours-visions des personnages. Le monde d'une œuvre s'ouvre toujours à travers l'œil d'un personnage particulier qui existe dans un présent, mais tant que chaque présent se définit au fond comme la limite entre le « dedans » absolu et le « dehors » absolu, toutes les perspectives témoignent de l'ouverture infinie du « tout »<sup>854</sup>. Dans le monde d'une œuvre, il y a plusieurs perspectives qui appartiennent à chaque personnage,

---

<sup>853</sup> C2, p. 244.

<sup>854</sup> Nous allons reprendre le cas de « *Citizen Kane* » comme un exemple. Dans ce film, chaque témoin se charge d'une nappe de passé, et chaque nappe s'ouvre toujours au présent de la mort de Kane à travers chaque témoin. Mais en même temps, dans ce film, la mort de Kane définit le centre en tant que « présent permanent », autour duquel tout s'organise. À cause de ce centre, nous pouvons également comprendre ce film en termes d'image-mouvement. Dans cet aspect, ce film se compose des images-souvenir concernant Kane, et toutes les nappes de passé s'organisent autour de ce centre. Mais, nous ne pouvons pas repérer quelque Idée par rapport au centre dans ce film. Car, comme nous l'avons vu plus haut dans la citation qui concerne les films de Welles, la mort du corps physique est vraiment un « dead end ». Ou encore, la mort peut être une Idée ultime pour nous d'une part. Nous, en tant qu'image vivante, ne pouvons pas surmonter notre propre mort. Lorsque nous arrivons à notre propre mort en tant que présent permanent, toutes les nappes de passé sont intégrées autour de ce présent, et il ne reste que la relation relative entre ces nappes qui est enfermée à la mort. C'est dire que les personnes peuvent se souvenir du défunt autour du centre, mais leur mémoire ne sera ouverte à aucun avenir. Mais, d'autre part, Deleuze indique une autre possibilité de la mort qui ne se superpose pas toujours à la mort physique. Cet aspect de la mort est l'ouverture infinie du « tout », c'est-à-dire l'avenir. Nos arguments ci-dessus concernent cet aspect de la mort qui s'ouvre à l'avenir.

mais en même temps, à travers ces perspectives, l'œil du « voyant » se trouve dans l'ouverture du monde. Et, grâce à cette ouverture, toutes les perspectives qui appartiennent à leur propre « dedans » relatif s'ouvrent au « dehors » absolu. À travers la « vision indirecte libre », l'œil du « voyant », tous les personnages s'ouvrent toujours à l'avenir. C'est dire que, lorsque les personnages parlent et agissent librement hors des intentions de l'auteur, cette liberté provient du « dehors » absolu, de l'avenir. Les personnages jouissent de leur propre liberté en se confiant à la liberté en tant qu'avenir dont la nature temporelle du « tout » même se charge.

Ici, l'auteur est en premier lieu un « voyant » qui regarde le monde d'une œuvre qui s'ouvre à l'avenir, c'est-à-dire au « dehors » absolu. Tout en assistant à une auto-présentation de l'universelle variation, l'auteur doit seulement la fixer dans le support d'une œuvre (bien sûr, le savoir-faire de l'auteur est nécessaire à cette étape). Ainsi, l'auteur nous invite à participer à une « vision indirecte libre ». Pour les grands artistes, il n'est probablement pas rare, lors de la production d'œuvres d'art, d'avoir l'impression que le monde d'une œuvre s'exprime sans l'intervention de l'auteur, ou encore que les personnages parlent et agissent par eux-mêmes. L'auteur n'est pas celui qui nous offre une vision spécifique qui s'appuie sur les intentions de l'auteur, mais plutôt celui qui nous offre la « croyance » à l'ouverture infinie du « tout ». C'est dire que l'auteur est celui qui nous invite à partager la vision d'un « voyant » qui assiste à une auto-présentation de l'universelle variation du « tout ». Autrement dit, s'il y a quelqu'un qui mérite le nom d'auteur, le seul auteur est le « dehors » absolu, l'avenir, c'est-à-dire l'ouverture infinie du « tout ».

L'« énoncé collectif » se construit dans cette « vision indirecte libre ». L'espace d'énonciation dans laquelle tous les énoncés coexistent est l'équivalent de l'« immense univers cristallisable » dans le contexte des images-sonore. Dans un film, tous les personnages parlent dans leur propre perspective. Mais, ces énoncés ne s'intègrent pas à un centre du mouvement, lequel se dirige vers une Idée ou une finalité. S'il y a un centre, il est important de savoir qui parle et à quel titre, et tous les énoncés se mesurent par rapport à une Idée ou une finalité. Mais dans l'« énoncé collectif », il n'y a aucun centre autour duquel tous les énoncés s'organisent et s'intègrent. Ici, à propos de tous les énoncés, il n'est plus important de savoir qui parle et à quel titre. Lorsqu'un personnage parle, ses énoncés s'ouvrent toujours à un autre, qui parle en les héritant, mais dans un autre contexte. Les énoncés circulent parmi les personnages en changeant ses figures, mais ces énoncés ne se fixent pas d'un certain présent dans lequel un personnage parle. C'est parce que l'« énoncé collectif » auquel tous les personnages participent s'ouvre toujours au « dehors » absolu, à l'avenir. Les personnages ont leurs propres énoncés, mais à travers ces énoncés, l'« énoncé

collectif » s'ouvre toujours à l'avenir. Et, grâce à cette ouverture, tous les énoncés s'ouvrent à quelqu'un d'autre. Ici, celui qui assiste à cet espace collectif d'énonciation à travers les énoncés n'est pas quelqu'un qui se définit par le centre d'un mouvement, c'est-à-dire le personnage qui représente une position privilégiée. Au contraire, c'est le « voyant » qui assiste à l'« énoncé collectif », lequel s'ouvre au « dehors » absolu. À travers le « voyant », tous les personnages qui parlent s'ouvrent toujours à l'avenir. Deleuze appelle le « peuple à venir » celui qui existe à la limite entre l'« énoncé collectif » et l'avenir, c'est-à-dire entre le « dedans » absolu et le « dehors » absolu. À travers les énoncés, le « voyant » écoute, pour ainsi dire, la voix des sans-voix et y sent l'ouverture de l'avenir.

Dans la section 5-2-3, nous avons vu que Deleuze trouve une possibilité de « communauté » étrange, le « peuple à venir » en ce qui concerne le « voyant ». C'est un peuple sans intégration qui reste toujours à venir. Si nous trouvons notre identité dans l'« énoncé collectif », ce n'est plus l'« énoncé collectif » que Deleuze s'efforce de montrer. Ce type d'énoncé est plutôt le « monologue intérieur » que Deleuze analyse dans le contexte du cinéma classique. Le « peuple à venir » n'est qu'une possibilité qui scintille dans l'« état de perpétuelles minorités ». Mais, grâce à cette possibilité, l'histoire n'est jamais fermée, et tous les énoncés peuvent être hérités par une nouvelle génération en changeant leur figure. Nous pouvons peut-être coexister au titre de « voyant » qui voit l'ouverture même tout en écoutant l'« énoncé collectif ».

Jusqu'ici, nous avons récapitulé nos résultats dans la section 5-2-3 en profitant de nos arguments de la section précédente. Les arguments de Deleuze à propos de la « vision indirecte libre » et l'énoncé collectif » concernent clairement la politique, mais aussi l'éthique. Et cette éthique se présente dans le moment de la « foi ». La phrase décisive est comme suit.

Nous devons croire au corps, mais comme au germe de vie, à la graine qui fait éclater les pavés, qui s'est conservée, perpétuée dans le saint suaire ou les bandelettes de la momie, et qui témoigne pour la vie, dans ce monde-ci tel qu'il est. Nous avons besoin d'une éthique ou d'une foi, ce qui fait rire les idiots ; ce n'est pas un besoin de croire à autre chose, mais un besoin de croire à ce monde-ci, dont les idiots font partie<sup>855</sup>.

---

<sup>855</sup> C2, p. 225.

Nous pouvons maintenant expliquer presque tous les éléments dans cette citation. À propos du « saint suaire » et des « bandelettes de la momie », nous considérons qu'ils sont des synonymes du « corps ». Il n'y a aucune chose en eux. Ou plutôt, il n'y a que des morts en eux. Ce sont les deux forces de mort qui pénètrent une membrane dans les deux sens. C'est donc l'ouverture infinie du « tout ». À travers cette ouverture, le dynamisme qui pénètre une membrane ou les « pavés » émerge, et ce dynamisme perce la pensée. Mais aussi, ce même dynamisme fait sortir la pensée hors du « dedans », et empêche le « dedans » d'être absolument fermé. La « croyance » au corps ne signifie pas la « croyance » à l'image actuelle du corps, mais plutôt la « croyance » à la corporéité du temps, c'est-à-dire au « dehors » absolu. C'est une part qui reste toujours l'à-venir dans notre vie. C'est pourquoi Deleuze utilise le mot « germe de vie ». Lorsque la pensée fait face à la corporéité du temps sans la comprendre, elle commence à relier des images autour de cette corporéité, et la figure du monde devient une expression d'images qui se fabrique par l'ouverture infinie du « tout », lequel se charge de la liberté en tant qu'à-venir. Le monde est ici tel qu'il est, dans la mesure où cette expression se confie à l'universelle variation du « tout ».

Cependant, en quel sens la « croyance » à la corporéité du temps peut-elle concerner une « éthique » ? L'important est ici que Deleuze juxtapose la « foi » à l'éthique. Comme nous l'avons vu dans la section 6-1-2, la « foi » deleuzien est le moment où la pensée atteint sa « croyance » en recevant l'avènement de l'« intervalle ». Pourquoi cette expérience de la pensée est-elle appelée l'éthique ? Nous arrivons maintenant au même point de la pensée deleuzienne que nous avons examiné dans la section 1-2-3. Il n'y a pas de choix pour la pensée, dans aucun sens. La « foi » deleuzien indique le « choisir le choix ». Néanmoins, il y a le moment de « choix » dont la pensée se charge tout au fond de notre réalité. À travers ce choix sans aucun choix, le monde s'ouvre à partir de l'ouverture infinie du « tout ». À ce stade, Deleuze trouve une possibilité de l'éthique qui s'ouvre seulement au « voyant », lequel se tient devant l'ouverture même du monde.

Dans l'aspect de la nature temporelle du « tout », le moment de la « foi » porte sur la liberté. C'est la liberté en tant qu'à-venir dont le « tout » même se charge. À travers la « foi », la pensée atteint la « croyance » à la corporéité du temps, dans laquelle elle rencontre cette liberté. Le monde s'ouvre dans cette liberté et devient une auto-présentation du « tout » qui se charge de cette liberté. Et, la pensée jouit de cette liberté en se confiant à l'universelle variation du « tout ». C'est ce que nous avons vu jusqu'ici. L'important est ici le rôle du moment de « choisir le choix » qui se forme dans la pensée à travers la « foi ». Lorsque Deleuze parle de l'éthique en la juxtaposant à la « foi » dans la citation ci-dessus, il essaye de montrer une sorte d'éthique qui se base sur cette liberté.

Alors, revenons aux notions de la « vision indirecte libre » et de l'« énoncé collectif ». Comme nous l'avons vu dans la section 5-2-3, Deleuze aborde explicitement la question de la politique dans la troisième section du chapitre 8 de *Cinéma 2*. Dans cette section, Deleuze montre les notions de « peuple qui manque » et de « peuple à venir ». Ce qui lui intéresse ici, nous semble-t-il, c'est d'atteindre une vision de « voyant » à travers les perspectives qui appartiennent à leur propre domaine. Comme nous l'avons vu dans la section précédente, le monde s'ouvre toujours dans une nappe de passé. Mais, le « voyant » regarde le « dedans » absolu où tous les « dedans » relatifs ou nappes coexistent, à travers un « dedans » relatif ou une nappe de passé qui sont actualisés. Le « voyant » n'est pas celui qui peut regarder d'un coup tous les « dedans » relatifs ou toutes les nappes de passé. Le « voyant » est plutôt celui qui intervient au moment où le « dedans » absolu s'ouvre au « dehors » absolu.

À propos de la mémoire qui était traitée par des réalisateurs du tiers-monde, comme Glauber Rocha, Youssef Chahine, ou Pierre Perrault, Deleuze dit ainsi :

[La mémoire est] l'étrange faculté qui met en contact immédiat le dehors et le dedans, l'affaire du peuple et l'affaire privée, le peuple qui manque et le moi s'absente, une membrane, un double devenir<sup>856</sup>.

Dans cette citation, Deleuze montre que le « dehors » correspond au « peuple qui manque », et que le « dedans » correspond au « moi qui s'absente ». À en juger par le contexte, ce « dehors » et ce « dedans » ne sont pas relatifs. Lorsque la faculté ou le dynamisme qui pénètre une « membrane » dans les deux sens émerge, le « dedans » absolu se forme par rapport au « dehors » absolu, et le « dehors » absolu s'exprime dans le « dedans » absolu. Comme nous l'avons examiné dans la section 5-2-3, le « peuple qui manque » a à la fois deux sens. D'une part, dans l'aspect de mouvement, cela indique l'absence d'une subjectivité qui se situe au centre du mouvement commun et autour duquel des personnes trouve leur identité. Cela signifie donc la dispersion du monde ou l'état de minorité. Mais en même temps, d'autre part, dans l'aspect de temps, c'est dans cet état de minorité, une autre subjectivité en tant que « voyant » se présente. Il n'y a aucun centre qui définit le présent privilégié. Dans la relation entre des « dedans » relatifs ou des nappes de passé, le « dedans » absolu s'ouvre à chaque

---

<sup>856</sup> C2, p. 287-288.



fois au « dehors » absolu, et le « voyant » intervient dans cette ouverture. Ici, le « peuple qui manque » se renverse vers « le peuple à venir », lequel s'ouvre toujours à l'avenir. D'autre côté, le « moi qui s'absente » correspond au « dedans » absolu. Pourquoi le « moi » est-il absent ? Il nous semble que c'est parce que ce « moi » indique le « voyant ». Ce « moi » n'est pas donc celui qui trouve son identité dans un centre du mouvement. C'est donc un état de perte d'identité. Mais, c'est grâce à cette perte qu'il se voit dans le « dedans » absolu à travers le « dedans » relatif. Ce dernier « moi » ne s'identifie donc jamais à un certain « dedans » relatif. Il est plutôt ce lui qui voit dans le « dedans absolu », c'est-à-dire dans l'« immense univers cristallisable ».

Ici, au point de vue de l'éthique ou de la « foi », l'important est que le monde s'ouvre toujours à l'avenir par l'intermédiaire du « voyant ». C'est devant « moi » que le monde est ouvert. Le moment de « choisir le choix » devient ici la source de l'éthique. Lorsque le « dedans » s'ouvre au « dehors » absolu, seule la pensée reçoit le dynamisme qui pénètre une membrane. Et, dans l'aspect de la nature temporelle du « tout », la pensée commence à relier des images dans la « croyance » à la corporéité du temps, à l'ouverture infinie du « tout ». À ce stade, le moment de « choisir le choix » se superpose à la position du « voyant » qui se situe à la limite entre le « dedans » absolu et le « dehors » absolu. Cependant, la conscience « j'ai choisi » ne se rapporte pas du tout à notre conscience du libre arbitre, mais au contraire elle se base sur la liberté en tant qu'avenir dont le « tout » même se charge. Dans la « croyance » à l'ouverture infinie du « tout », le « voyant » jouit de cette liberté. La « foi » est le moment de choix sans aucun choix. Le « voyant » n'est que celui qui assiste à une auto-présentation du « tout ». Néanmoins, c'est devant ce « voyant » que le monde est à chaque fois ouvert. Dans la citation ci-dessus, Deleuze parle d'« un besoin de croire à ce monde-ci, dont les idiots font partie ». Il ne s'agit pas d'une éthique qui affirme un monde unique qui se compose de diverses positions opposées ou des dedans relatifs qui se heurtent. C'est une éthique qui s'ouvre au « voyant », lequel se tient devant l'ouverture même du monde dans la « croyance » à la corporéité du temps, c'est-à-dire à l'ouverture infinie du « tout ».

Rappelons-nous l'analyse de Deleuze à propos d'« *Hiroshima mon amour* ». Dans ce film, la femme et l'homme atteignent tous deux ensemble le présent en tant que limite entre leurs propres passés. C'est un point où les deux « dedans » relatifs mettent en contact. Mais, l'important est que ce point est l'ouverture du « dedans » absolu. Leurs souvenirs n'ont rien en commun. La femme n'a jamais vécu le bombardement atomique d'Hiroshima, et l'homme n'a jamais été à Nevers. Néanmoins, à travers l'ouverture infinie du « tout », tous les passés coexistent dans le « dedans » absolu, dans l'« immense univers cristallisable ». Le monde est ouvert toujours à quelqu'un de particulier sous la figure particulière.

Toutefois, le monde s'ouvre toujours devant quelqu'un. Ici, ce « quelqu'un » ne s'identifie à une personne qui vit dans un « dedans » relatif. C'est le « voyant » qui assiste à cette ouverture, et la position du « voyant » existe toujours à travers quelqu'un.

Ici, nous pouvons comprendre l'implication éthique de la « vision indirecte libre » ou de l'« énoncé collectif ». Le monde d'un film est ouvert à chaque fois dans un présent actualisé, dans lequel les personnages parlent et agissent. Mais, dans le cinéma moderne, ce présent n'est pas seulement l'actuel présent dans le présent variable. C'est une limite entre le « dedans » absolu et le « dehors » absolu. À travers ce présent en tant que limite, tous les personnages sont ouverts à l'avenir. Chaque perspective de personnages ne concerne que leur propre « dedans » relatif ou leur propre nappe de passé. Mais, à travers ces perspectives, le monde est ouvert toujours au « dehors » absolu, à l'avenir. En se référant à Kafka, Deleuze parle de la « mémoire d'une petite nation ».

Elle n'est plus psychologique ni collective, car chacun n'hérite, « dans un petit pays », que de la part qui lui revient, mais n'a pas d'autre objet que cette part, même s'il ne la connaît ni ne la soutient<sup>857</sup>.

Ici, le mot « petit pays » nous semble signifier l'état de minorité, c'est-à-dire la relation entre des « dedans » relatifs qui manque un centre, lequel définit le présent privilégié. Le monde est toujours ouvert à quelqu'un de particulier. Et, dans un certain sens, c'est le « tout » d'un monde. Mais, si ce « quelqu'un » se trouve dans l'ouverture du monde vers l'avenir, il est aussi le « voyant » qui assiste à cette ouverture même. Quel que ce soit, le monde se construit au moment où le « dedans » absolu s'ouvre au « dehors » absolu. Le monde est ouvert toujours à l'avenir, et la position de « voyant » est ouverte toujours à quelqu'un qui l'occupe. Ici, la « foi » est une éthique qui se présente au fond de notre réalité. C'est l'éthique qui se rapport à la conscience « j'ai choisi ». Mais, cette conscience se base sur la liberté en tant qu'avenir dont le « tout » même se charge. Cette éthique ne nous conduit pas à la volonté de la révolution ou de la réformation. Au contraire, c'est une éthique qui se base sur la « croyance » en ce monde tel qu'il est, dans la mesure où cette expression « tel qu'il est » se confie à l'ouverture du « tout » même. Autrement dit, cette éthique coïncide avec la prise de conscience que nous faisons partie d'une auto-présentation du « tout » même. Nous ne

---

<sup>857</sup> C2, p. 288.

sommes pas de choix à propos de cette auto-présentation. Néanmoins, sans notre intervention, le monde ne se présente pas en tant que tel.

Cependant, le « voyant » reste toujours dans une possibilité. Si nous trouvons notre identité avec la conscience « j'ai choisi », nous sommes déjà passés de l'aspect de temps à l'aspect de mouvement. À ce moment, nous sommes déjà une subjectivité qui se situe au centre du mouvement dans le « tout » en tant qu'Idée. La subjectivité qui se voit dans le « dedans » absolu a déjà disparu. À travers la « foi », nous nous trouvons ainsi dans la « croyance » à une Idée. Ici, l'éthique indique notre responsabilité qui se base sur notre libre arbitre. Néanmoins, la même « foi » nous emmène à notre réalité plus profonde que l'aspect de mouvement. C'est la « croyance » à la corporéité du temps, au « dehors » absolu, à l'ouverture infinie du « tout ». Dans cette « croyance », nous trouvons une autre éthique qui se base sur la liberté en tant qu'avenir. Cette éthique indique la prise de conscience que « j'ai choisi » le « tout » d'un monde qui est ouvert à l'avenir. Ici, le « peuple qui manque » et le « moi qui s'absente » se touchent immédiatement l'un l'autre, et dans ce contact entre le « dedans » absolu et le « dehors » absolu, le « peuple à venir » scintille pendant un instant. C'est dire que le « voyant » reçoit le « tout » d'un monde en se subordonnant à la liberté en tant qu'avenir. Cette éthique dont le « voyant » se charge ne reste que dans une possibilité dans le régime de l'image-mouvement, y compris notre monde réel. Mais, le cinéma moderne nous offre l'occasion de nous apercevoir de cette possibilité. Et, tant que c'est une possibilité, personne ne peut pas nier que notre monde a émergé sous l'éthique qui se base sur la « croyance » à la corporéité du temps. Probablement, même notre monde réel qui se compose des images-mouvement se construit au fond sur la base de cette éthique. C'est parce qu'il n'y a au fond que l'universelle variation du « tout ».

Deleuze insiste sur la « solitude » de l'auteur. Selon lui, l'auteur n'est essentiellement ni un auto-expressif ni un porte-parole ou représentant des autres. Il est au contraire celui qui revient constamment à l'œil du « voyant » en étant guidé par l'« intolérable », et qui reçoit le « tout » d'un monde à travers cet œil. À cause de cela, l'auteur ne peut pas souhaiter être compris par les autres. Car, il n'est pas celui qui invente un peuple qui s'intègre dans le mouvement commun, mais plutôt celui qui nous invite à l'œil de « voyant », lequel est une vision sans intégration. Mais, « dans sa solitude même », l'auteur obtient peut-être une possibilité « d'être un véritable agent collectif, un ferment collectif, un catalyseur »<sup>858</sup>. Ici, l'expérience cinématographique, et probablement même les autres expériences artistiques, deviennent « tout entier politique » ou étique. C'est une

---

<sup>858</sup> C2, p. 288.

communauté étrange qui se base sur la prise de conscience que « j'ai choisi » le « tout » d'un monde, lequel est ouvert à l'avenir. Et, c'est aussi une communauté sans intégration qui se base sur la « croyance » à la corporéité du temps, à l'ouverture infinie du « tout ». L'artiste nous invite à participer à cette communauté étrange en nous donnant une « vision indirecte libre », c'est-à-dire le « voyant ».

### **Résumé du sixième chapitre**

Dans ce chapitre, nous avons examiné la notion de liberté dans *Cinéma*. Dans ce contexte, la « foi » de Deleuze joue le rôle essentiel. Le moment de la « foi » nous emmène aux deux sortes de « croyance », et en fonction de ces deux « croyances », nous arrivons à deux sortes de libertés. Nous ne répétons pas ici nos résultats sur ce point. L'important, c'est que Deleuze parle d'une éthique en ce qui concerne la « foi ». C'est l'éthique qui se base sur la liberté, laquelle se présente dans la « croyance » à la corporéité du temps, à l'ouverture infinie du « tout ». Cette éthique coïncide avec « notre » « croyance » au « monde ». Le monde s'ouvre grâce à la liberté en tant qu'avenir dont le « tout » se charge. Et, nous intervenons dans cette ouverture au titre de « voyant ». Ici, il n'y a aucune place pour notre choix arbitraire. Toutefois, le monde se présente toujours devant nous en tant que « voyant ». Une auto-présentation du « tout » existe toujours à travers l'œil de « voyant ». Lorsque cette position de « voyant » se superpose à la conscience « j'ai choisi » à travers la « foi », cela définit l'éthique qui se base sur la liberté en tant qu'avenir. Cette éthique indique donc que nous, en tant que « voyant », recevons le « tout » d'un monde qui est toujours ouvert à l'avenir, c'est-à-dire au « dehors » absolu. C'est dire que c'est l'éthique qui coïncide avec « notre » « croyance » au « monde, tel qu'il est », dans la mesure où cette expression « tel qu'il est » se confie à la nature temporelle du « tout », c'est-à-dire à l'universelle variation du « tout ». C'est l'éthique du « peuple à venir », c'est-à-dire l'éthique de celui qui reçoit le « tout » d'un monde dans l'ouverture du « dedans » absolu vers le « dehors » absolu et qui reçoit le monde comme une expression de l'avenir.

## **7. CONCLUSION**

Tout au long de notre recherche, nous avons essayé de mettre en lumière la notion de « croyance » dans la philosophie de Deleuze. La « croyance » est une notion féconde, mais en même temps il ne faut pas considérer le mot « croyance » comme l'un des « magic words ». Nous avons donc essayé de préciser le sens ou la position de cette notion dans la philosophie et d'examiner le plus précisément possible les idées que l'on peut dégager autour de cette notion. Dans *Différence et Répétition* dans lequel la notion de « croyance » est encore à l'état larvaire et même dans *Cinéma* dans lequel cette notion devient l'un des sujets principaux, Deleuze n'utilise pas cette notion de manière clairement définie. Cependant, il nous semble que cela signifie que cette notion existe toujours au cœur de sa philosophie, c'est-à-dire que cette notion apparaît lorsqu'il atteint la limite de sa pensée même. Mais cette notion n'indique pas l'abandon de l'acte de penser, ni l'abandon de la possibilité de la pensée devant un fondement transcendant. Bien au contraire, cette notion signifie que la pensée va jusqu'au bout, jusqu'à l'« impensable » dans la pensée, et pourtant qu'elle s'efforce de continuer à penser. C'est à ce stade qu'il peut y avoir une attitude particulière de la pensée envers son « dehors ». C'est ce que Deleuze appelle la « croyance ».

Notre recherche s'est articulée autour de trois aspects de la « croyance » : le temps, la subjectivité et la liberté. Et, à travers ces considérations, nous avons atteint une éthique particulière. Nous résumons d'abord nos résultats dans cette recherche.

Le temps est une clef pour comprendre la notion de « croyance », parce que Deleuze l'élabore à travers sa propre théorie du temps. L'aspect du temps dans notre réalité nous conduit à la notion de « croyance ». Dans la première partie de notre recherche, nous avons vu que Deleuze introduit le mot « croyance » dans son discours dans la troisième synthèse du temps du chapitre 2 de *Différence et Répétition*. Au-delà de l'imagination et de la mémoire, seule la pensée peut atteindre le moment de genèse ou d'ouverture même du monde, que Deleuze appelle l'« avenir ». Mais, l'« avenir » reste « impensable » dans la pensée. Cela indique donc l'« universel effondement » pour la pensée. Néanmoins, Deleuze parle ici d'une seule possibilité de la pensée, la possibilité de se tenir devant un « sans-fond ». À ce moment, la pensée se trouve elle-même dans la « croyance » à l'« avenir ». Cependant, ce n'est pas du tout la certitude de la pensée, mais plutôt l'« effondement » de la pensée même. C'est parce qu'il n'y a ici aucun repère pour la pensée. Autrement dit, la temporalité que Deleuze appelle l'« avenir » ne doit pas être le fondement précis, et par conséquent il est impossible pour la pensée de chercher à atteindre l'« avenir » par elle-même. C'est parce qu'il est en premier lieu impossible pour la pensée elle-même de comprendre ce qu'elle doit viser ou ce qu'elle doit atteindre. L'« avenir » est ce que la pensée rencontre à

sa propre limite. C'est en ce sens que l'« avenir » est la pensée de l'« éternel retour ». C'est dire que la pensée doit atteindre à chaque fois sa « croyance », l'attitude particulière envers son « dehors ». Mais en même temps, même si elle pensait l'avoir atteinte, rien ne le prouve. Toutefois, c'est dans cet « universel effondement » que la pensée trouve peut-être la possibilité de regarder « ce monde, tel qu'il est », dans la mesure où l'expression « tel qu'il est » coïncide avec l'« avenir » lui-même.

Or, nous avons vu que Deleuze parle aussi de l'« avenir » dans *Cinéma*. Nous pensons qu'il y a une continuité entre *Différence et Répétition* et *Cinéma* à propos de la notion de « croyance ». Certes, le monisme de l'image qu'il propose dans *Cinéma* est totalement différent que l'ontologie de *Différence et Répétition* qui se compose de la distinction entre la représentation et la sub-représentation. De plus, c'est le cinéma en tant que septième art qui permet à Deleuze de développer son monisme de l'image d'une manière complète. Mais, la pensée deleuzienne à propos de la « croyance » ne change pas essentiellement. Le cinéma est un dispositif qui nous fait penser au « tout », et ainsi qui nous offre la « croyance » au sens deleuzien. Dans *Cinéma*, la « croyance » apparaît à l'intersection de deux faces de notre réalité : le régime de l'« image-mouvement » et le régime de l'« image-temps ». Nous ne devons pas considérer que le cinéma moderne a un avantage sur le cinéma classique dans l'argumentation de Deleuze<sup>859</sup>. Certes, le régime de l'image-mouvement traite de la forme du temps indirecte (= le présent variable) et le régime de l'image-temps, la forme du temps directe (= la forme de séries qui s'appuie sur la corporéité du temps). Mais, en tous cas, ce sont les deux figures de l'expression de l'auto-présentation de la nature temporelle du « tout ». En ce sens, la métaphysique de puissances est directement liée au monisme de l'image qui se base sur la lumière en tant qu'énergie pure. Et, au fond de toutes sortes de régimes d'images, nous pouvons toujours trouver la « croyance en ce monde, tel qu'il est ».

Mais en même temps, il est important de noter que Deleuze parle du moment de l'incroyance dans le régime de l'image-mouvement. Cette incroyance indique la conscience que nous avons perdu « notre » « croyance » au « monde ». Cela ne signifie pas que Deleuze n'apprécie pas les grands œuvres cinématographiques dites « classiques ». Plutôt, s'il nous est permis d'utiliser le

---

<sup>859</sup> Comme le mentionne Jean-Michel Pamart, « Deleuze récuse par ailleurs l'idée d'une supériorité du cinéma moderne sur le cinéma classique » (*Deleuze et le cinéma, L'armature philosophique des livres sur le cinéma*, Éditions Kimé, 2012, p. 222). Mais en même temps, comme le dit-il, le cinéma moderne est, dans un certain aspect, plus approché de la nature du problème. C'est le problème de l'éthique. À ce propos, nous sommes totalement d'accord avec les arguments de Pamart. Mais, nous avons essayé d'élucider l'éthique deleuzienne d'une manière différente.

terme qui a été forgé à l'époque de *Différence et Répétition*, le champ de problème lui-même a changé à un certain moment. Et pour Deleuze, ce changement n'est pas une question de fait, mais de principe. Si nous ne trouvons plus « notre » « croyance » au « monde » qui s'appuie sur le schème sensori-moteur, ce qui nous redonne cette « croyance » est la nature temporelle du « tout » elle-même. À ce stade, Deleuze parle de la « croyance » à la corporéité du temps. Lorsque nous avons perdu « notre » « croyance » au « monde » dans le régime de clichés qui provient fondamentalement de notre schème sensori-moteur, le cinéma moderne nous arrive afin d'éveiller la pensée à sa « croyance » à la nature temporelle du « tout ». Autrement dit, dans la forme du temps directe, la pensée se tient devant l'ouverture infinie du « tout ».

Ensuite, nous avons examiné la question de la subjectivité dans *Différence et Répétition* et dans *Cinéma*. Même ici, nous avons vu une continuité de la pensée deleuzienne entre les deux ouvrages. Pour Deleuze, si nous continuons à utiliser le mot « subjectivité », c'est seulement le temps, c'est-à-dire la nature temporelle du « tout » qui mérite le nom de subjectivité. Mais en même temps, il parle aussi de la subjectivité qui n'a aucune spontanéité et qui témoigne de cette nature temporelle du « tout ». Lorsque Deleuze parle de « notre » « croyance » au « monde », qui est ce « notre » ? Ce « nous » ne doit pas être un existant en tant que vivant. C'est parce que « nous », en tant que vivant, sommes celui qui est construit dans un système de la métaphysique de puissances ou du monisme de l'image. Celui qui porte la « croyance » est au contraire défini par l'ouverture infinie du « tout » elle-même, c'est-à-dire par l'« avenir ». Dans la première partie de notre recherche, nous avons examiné le statut de l'« individu » qui ne se réduit pas à un existant individuel ni à une espèce inférieure. Selon Deleuze, l'« individu » se définit au croisement de la « différent/iation ». Lorsque des forces se développent en tant que telles dans les relations complexes, et qu'elles créent notre monde qui se compose des choses qualitatives et quantitatives, ce qui intervient au moment d'actualisation est appelé l'« individu ». C'est dire que l'« individu » n'est pas quelque chose qui existe dans un espace-temps actualisé, mais plutôt le milieu ou l'instance qui reçoit ou accepte le dynamisme de l'actualisation elle-même.

Il nous semble que ce statut de l'« individu » dans *Différence et Répétition* correspond parfaitement au « voyant » ou au « visionnaire » dans *Cinéma*. Cette vision ne s'identifie pas à un personnage particulier ni à un spectateur qui s'assoit dans la salle de cinéma. Cette vision se définit plutôt par la limite ou la frontière entre le « dedans » et le « dehors » absolus. Lorsqu'un monde cinématographique s'ouvre à partir de l'avènement de l'« intervalle », le « dehors » s'exprime dans le « dedans », et le « dedans » s'ouvre en impliquant le « dehors ». Ici, au moment de genèse ou d'ouverture d'un monde, le « voyant » qui assiste à cette ouverture elle-



même se présente. Ainsi, dans l'expérience cinématographique, nous, en tant que spectateur, assistons à l'ouverture du monde en participant et en partageant une vision appelée le « voyant » ou le « visionnaire ».

Nous voudrions ici préciser le statut de la perception pour Deleuze. Certes, on pourrait dire que la perception n'a aucun privilège en ce qui concerne l'« individu » ou le « voyant ». En effet, dans *Cinéma*, Deleuze parle de la relation entre l'image visuelle et l'image sonore, et surtout de l'« énoncé collectif » à propos de l'expérience audiovisuelle cinématographique. Dans le cadre de *Différence et Répétition*, puisqu'il ne s'agit pas de l'expérience audiovisuelle, il est plus clair que la perception n'a aucun privilège. Toutefois, il est aussi évident que Deleuze utilise les termes « voyant » ou « visionnaire » dans *Cinéma*, et il utilise l'exemple de l'œil pour montrer le « moi passif » contemplatif dans *Différence et Répétition*.

Un animal se forme un œil en déterminant des excitations lumineuses éparses et diffuses à se reproduire sur une surface privilégiée de son corps. L'œil lie la lumière, il est lui-même une lumière liée<sup>860</sup>.

L'œil, le moi voyant, se remplit d'une image de soi-même en contemplant l'excitation qu'il lie<sup>861</sup>.

Dans ces citations, nous pouvons trouver l'idée larvaire du « voyant » que Deleuze développe dans *Cinéma*. Mais, pourquoi Deleuze choisit-il l'exemple concernant la perception dans ce contexte ? Certes, à propos du « voyant », on sait que Deleuze l'emprunte probablement à Rimbaud dans sa confrontation implicite avec Merleau-Ponty<sup>862</sup>. Et, à propos de la lumière, comme le dit Deleuze, il défie la tradition philosophique qui considère l'esprit comme la source de lumière, comme la philosophie cartésienne ou la phénoménologie un petit peu caricaturée<sup>863</sup>. Mais, le plus important est que Deleuze considère que l'œil se

---

<sup>860</sup> DR, p. 128.

<sup>861</sup> DR, p. 129.

<sup>862</sup> La thèse suivante soutenue en 2012 à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne est une recherche la plus détaillée sur la relation entre Deleuze et Merleau-Ponty. Voir. Toru Kobayashi, *Expérience et événement : le statut du corps chez Merleau-Ponty et Deleuze*.

<sup>863</sup> Sur ce point, Deleuze mentionne l'« homogénéité d'une lumière naturelle à la Descartes » (DR, p. 275).

forme en affrontant la lumière, ou plutôt que l'œil est lui-même une partie de la lumière. Et au fond, le statut de l'œil se définit en se tenant devant l'« avenir », c'est-à-dire devant l'ouverture infinie du « tout ». La lumière indique ici une sorte d'énergie pure, c'est-à-dire la puissance. Comme nous l'avons vu jusqu'ici, dans la philosophie deleuzienne, il n'y a aucune supposition sauf l'auto-développement des forces ou des images lumineuses. Le champ de problème est construit par cet auto-développement, et l'œil est une réponse à ce champ de problème. En effet, les origines de l'œil en tant qu'organe corporel spécifique peuvent varier considérablement selon les espèces. Mais, l'œil en tant que perception est, dans tous les cas, défini par rapport à la lumière. En ce sens, même la photosynthèse chez les plantes peut être considérée comme une forme de perception<sup>864</sup>. En un mot, lorsque Deleuze parle de l'œil, il ne s'agit pas au fond du récepteur physique, mais plutôt d'une vision qui se tient devant l'ouverture même du monde. C'est dire qu'il s'agit de l'œil de la caméra ou de l'œil du corps. Le monde s'ouvre toujours hors de nos capacités. Nous ne sommes qu'une partie du monde qui se construit dans l'auto-développement des forces ou des images lumineuses. Néanmoins, le monde s'ouvre toujours devant le « voyant » ou l'« individu ». À ce stade, Deleuze parle de la subjectivité particulière qui n'a aucune spontanéité.

Ainsi, la question de liberté se pose. Pour Deleuze, le libre arbitre est une illusion. Nous ne sommes qu'une partie du monde qui se forme dans l'auto-développement des forces ou des images lumineuses. Mais, si c'est le cas, n'y a-t-il pas la possibilité d'intervenir à la figure du monde pour nous ? Nous trouvons ici la troisième continuité entre *Différence et Répétition* et *Cinéma*. Dans *Différence et Répétition*, Deleuze parle de liberté à propos de l'intensité. L'intensité est ce qui « exprime des rapports différentiels et des points remarquables correspondants ». C'est dire que, lorsque des forces se développent en tant que telles dans leurs relations complexes, cet auto-développement lui-même est libre. Et au fond, tant qu'il y a le moment où le rapport différentiel émerge (= l'« avenir », le « coup de dés » ou le point aléatoire), cet « avenir » se charge de la liberté tout au fond de notre réalité. Dans *Cinéma*, Deleuze parle aussi de la liberté dont l'« avenir » se charge dans le contexte du régime cristallin. Si nous pouvons parler de liberté, l'« avenir », c'est-à-dire l'ouverture infinie du « tout », est libre. C'est parce qu'il n'y a rien derrière l'« avenir ». Même la pensée ne peut pas intervenir à ce moment d'ouverture, car l'« avenir » est l'« impensable » dans la pensée. Pour ainsi dire, nous ne sommes pas libres, mais au contraire le monde qui s'ouvre devant nous est libre. Mais en même temps, tant que nous sommes une partie du monde, nous

---

<sup>864</sup> Yoshimichi Saito, mon professeur au Japon, m'a suggéré ce point un jour dans son séminaire. Cette idée étrange me colle encore à la peau aujourd'hui.

jouissons de cette liberté. C'est ici que la « croyance » ou la « foi » joue un rôle essentiel dans la philosophie deleuzienne.

La « foi » est le moment de choix sans aucun choix. C'est ce que Deleuze appelle « choisir le choix » dans *Cinéma*. La pensée n'a pas de choix au moment d'ouverture infinie du « tout ». Ce que la pensée peut faire est seulement d'assister à cette ouverture. Néanmoins, cela peut être appelé le choix. C'est parce que, si la pensée n'y assistait pas, le monde n'existerait pas comme tel. C'est aussi ce dont Deleuze parle à propos du « jeu divin » dans *Différence et Répétition*. Ce que l'« enfant-joueur » peut faire est seulement de recevoir ou d'accepter le « coup de dés » en tant que tel. Mais, c'est dans cet acte de recevoir ou d'accepter que la pensée affirme « tout le hasard », c'est-à-dire l'« avenir » lui-même. À travers le moment de « foi », nous nous trouvons nous-mêmes dans la « croyance » à l'« avenir ». Mais, ce « nous » ne doit pas être un existant vivant empirique. Il y a ici le rôle fondamental de l'« individu » ou du « voyant », lesquels témoignent de l'ouverture même du monde. L'« individu » ou le « voyant » acceptent le moment même de genèse dans leur propre « croyance ». Autrement dit, lorsque la pensée atteint l'attitude particulière envers son « dehors », celui qui porte cette pensée est l'« individu » ou le « voyant ». Cependant, Deleuze essaye de séparer la « foi » au sens deleuzien de l'idée que l'« avenir » se réduit à la volonté de Dieu ou au hasard. Ici, il y a la grande différence entre la « foi » chrétienne et la « foi » au sens deleuzien. Lorsque la pensée confond l'« avenir » avec l'ancien présent ou le présent à venir, et ainsi qu'elle considère l'« avenir » comme le fondement, elle abandonne définitivement l'idée de liberté en tant qu'ouverture infinie du « tout ». Soit dans *Différence et Répétition* soit dans *Cinéma*, la « croyance » que Deleuze s'efforce de montrer est « notre » « croyance » au « monde, tel qu'il est », dans la mesure où l'expression « tel qu'il est » se confie à l'« avenir », c'est-à-dire à l'ouverture infinie du « tout ». Alors, c'est dans cette « croyance » que nous pouvons jouir de la liberté dont l'« avenir » se charge.

Or, nous avons atteint l'éthique deleuzienne en examinant les trois aspects de la « croyance » : le temps, la subjectivité et la liberté. Ce n'est pas l'éthique qui nous impose de porter le monde préexistant. L'éthique dont Deleuze parle est une affirmation. Mais, comme le dit Deleuze dans *Différence et Répétition*, « affirmer n'est pas porter, mais tout le contraire : décharger, alléger »<sup>865</sup>. C'est l'éthique qui se présente dans « notre » « croyance » au « monde, tel qu'il est ». Il n'y a rien derrière l'ouverture infinie du « tout ». Nous ne pouvons pas intervenir volontairement au moment de genèse ou d'ouverture du monde. Néanmoins, ce

---

<sup>865</sup> DR, p. 76.

moment d'ouverture même a besoin du « témoin involontaire »<sup>866</sup> en tant que milieu indispensable à cette ouverture. C'est ce dont Deleuze parle à propos de l'« éthique des quantités intensives » que l'« individu » porte dans *Différence et Répétition*. De plus, dans *Cinéma*, Deleuze montre explicitement que la « foi » est directement liée à l'éthique. À travers le moment de « choisir le choix », nous nous trouvons nous-mêmes dans « notre » « croyance » au « monde ». Et cette « croyance » implique l'éthique au sens deleuzien. En tant qu'« individu » ou « voyant », ce « nous » affirme ce « monde, tel qu'il est », en se tenant devant l'ouverture infinie du « tout ». Pour ainsi dire, c'est une éthique qui nous permet de faire face à la liberté dont l'« avenir » se charge.

Alors, jusqu'ici, nous avons récapitulé le contenu de notre recherche. Tout au long de celle-ci, nous avons insisté sur la continuité entre *Différence et Répétition* et *Cinéma* à propos de la notion de « croyance ». Cependant, *Cinéma* est aussi une œuvre qui marque le déroulement de la pensée de Gilles Deleuze depuis *Différence et Répétition*. Il nous semble que la mise en avant de la notion de « croyance » dans *Cinéma* fait écho au développement de l'éthique deleuzienne. Comme nous l'avons vu jusqu'ici, la notion deleuzienne de « croyance » implique une sorte d'éthique dès le début. En effet, Deleuze parle déjà de son éthique dans *Différence et Répétition*, mais ses arguments sur l'éthique nous semblent être encore à l'état larvaires. D'autre part, dans *Cinéma*, Deleuze développe suffisamment son éthique en la connectant à la politique. À travers les notions de « vision indirecte libre » et d'« énoncé collectif », Deleuze parle d'une communauté étrange ou du « peuple à venir ». C'est une communauté sans intégration, qui n'existe que dans une pure et inépuisable possibilité. Et, cette politique deleuzienne s'appuie sur l'éthique qui se présente dans « notre » « croyance » au « monde, tel qu'il est ». Le monde s'ouvre toujours devant nous en tant que « voyant » ou « visionnaire ». Mais en même temps, chaque personnage n'a que sa propre perspective limitée. Ici, la question n'est plus l'intégration, mais au contraire la disparation. Néanmoins, c'est dans cet « état de perpétuelles minorités » qu'il y a la possibilité de parler d'une communauté sans intégration. Tant que chacun d'entre nous se trouve lui-même, à à propre manière, dans la « croyance » à l'ouverture infinie du « tout », nous sommes peut-être une partie de ce monde en nous tenant devant l'ouverture même du monde. Toutefois, cette communauté étrange ne peut pas et ne doit pas être réalisée dans notre vie ou notre monde. C'est parce qu'il n'y a aucun repère ou fondement dans la « croyance » au sens deleuzien. La « croyance » indique l'attitude particulière de la pensée envers son « dehors », c'est-à-dire envers l'« impensable » dans la pensée. Dans la « croyance », la pensée se tient

---

<sup>866</sup> C2, p. 72.

devant l'« universel effondement ». Néanmoins, c'est à ce stade que nous pouvons parler de l'éthique qui nous permet de coexister dans le même univers ascétré. C'est une pure possibilité. Mais en même temps, en tant que possibilité, personne ne peut nier cette possibilité. En tant que « voyant », nous portons cette éthique dans notre « solitude » fondamentale.

Bien que l'éthique deleuzienne ne soit pas encore développée suffisamment, nous pouvons aussi trouver le germe de cette éthique dans *Différence et Répétition*. À la fin du chapitre 5 de *Différence et Répétition*, Deleuze parle de l'« Autrui ». Dans cette section, il montre la nature de l'« Autrui » qui ne se réduit pas à l'autrui, lequel est compris dans l'« oscillation » entre deux pôles : le sujet et l'objet<sup>867</sup>. Il parle d'« Autrui comme *expression d'un monde possible* »<sup>868</sup>. Cet « Autrui » indique le « centre d'enroulement, d'enveloppement, d'implication »<sup>869</sup>. C'est dire que cette position d'« Autrui » indique le « coup de dés » ou l'« avenir » à partir duquel le monde s'ouvre. Tout au fond de notre réalité, il y a toujours la position d'« Autrui » appelé le « Je fêlé ». En ce sens, Deleuze dit ainsi :

La règle que nous invoquions précédemment : ne pas trop s'expliquer, signifiant avant tout ne pas trop s'expliquer avec autrui, ne pas trop expliquer autrui, maintenir ses valeurs implicites, multiplier notre monde en le peuplant de tous ces exprimés qui n'existent pas hors de leurs expressions. Car ce n'est pas autrui qui est un autre Je, mais le Je, un autre, un Je fêlé<sup>870</sup>.

L'expression « ne pas trop s'expliquer » est la règle de l'éthique deleuzienne. Nous ne devons pas prétendre comprendre un autrui, parce que chacun d'entre nous est toujours une expression du monde qui s'ouvre à partir de l'« avenir ». À travers l'existence d'un autrui, et à travers le fond du « Je » empirique, nous devons prévoir ou pressentir une vision qui regarde ce monde

---

<sup>867</sup> « Le tort des théories est précisément d'osciller sans cesse d'un pôle où autrui est réduit à l'état d'objet, à un pôle où il est porté à l'état de sujet. Même Sartre se contentait d'inscrire cette oscillation dans autrui comme tel, en montrant qu'autrui devenait objet quand j'étais sujet, et ne devenait pas sujet sans que je fusse à mon tour objet » (DR, p. 334).

<sup>868</sup> DR, p. 335.

<sup>869</sup> Ibid.

<sup>870</sup> Ibid.

comme une expression de l'ouverture infinie du « tout ». Et, cette vision, en tant qu'« individu » ou « voyant », ne peut pas et ne doit pas être partagée dans un monde actualisé. À ce stade, le problème n'est plus l'intégration. Ainsi, lorsque Deleuze reprend encore une fois de plus ses arguments sur l'« Autrui » dans la conclusion de *Différence et Répétition*, il parle de la « solitude ».

Suivant le coude de la raison suffisante, atteindre à ces régions où la structure-autrui ne fonctionne plus, loin des objets et des sujets qu'elle conditionne, pour laisser les singularités se déployer, se distribuer dans l'Idée pure, et les facteurs individuants se répartir dans la pure intensité. Il est bien vrai, en ce sens, que le penseur est nécessairement solitaire et solipsiste<sup>871</sup>.

La « structure-autrui » conditionne notre monde perceptif. Le fait que le monde s'ouvre toujours à partir d'un « Autrui », c'est-à-dire à partir de l'« avenir » est la condition fondamentale pour notre monde actualisé qui se compose des objets et des sujets. Cette structure nous permet de vivre dans un monde qui se compose des perspectives variées<sup>872</sup>. Mais en même temps, à travers cette « structure-autrui », nous arrivons au stade où cette structure n'est plus le problème. C'est le moment où l'« individu » porte l'« éthique des quantités intensives » dans sa propre « croyance ». Personne d'autre que « moi » ne peut s'en charger. « Je » suis le seul, ici et maintenant, à me tenir devant l'ouverture du monde. Mais, qu'est-ce que ce « Je » ? C'est l'« individu » ou le « voyant » qui se présente seulement dans « notre » « croyance » au « monde ». Comme nous l'avons vu dans notre recherche, dans *Cinéma*, Deleuze parle de nouveau de la « solitude » d'un auteur dans le contexte du « peuple à venir » 15 ans après *Différence et Répétition*. À cet égard, nous devons plutôt y trouver la continuité même à propos de l'éthique. Néanmoins, nous y trouvons encore le développement et l'élaboration complets de son argumentation autour de la notion de « croyance ».

Notre tentative est tout à fait modeste. Nous avons essayé d'être un lecteur fidèle aux textes de Gilles Deleuze et de mettre en lumière la notion de « croyance » dans *Différence et Répétition* et dans *Cinéma*. Que pourrions-nous ajouter

---

<sup>871</sup> DR, p. 361.

<sup>872</sup> « Que Autrui ne soit personne à proprement parler, ni vous ni moi, signifie qu'il est une structure, qui se trouve seulement effectuée par des termes variables dans les différents mondes de perception — moi pour vous dans le vôtre, vous pour moi dans le mien » (DR, p. 360).

aux nombreuses et excellentes études qui se sont accumulées jusqu'à présent sur la philosophie deleuzienne ? En premier lieu, nous pensons que nous avons élucidé l'importance des penseurs « existentialistes » au sens le plus vaste que Deleuze appelle le « penseur privé » dans sa philosophie. Gilles Deleuze est souvent classé parmi les philosophes post-structuralistes. Du point de vue du post-structuralisme en tant que concept de l'époque, cette classification est évidemment raisonnable. Comme de nombreux chercheurs l'ont souligné, la philosophie deleuzienne héritait à bien des égards le structuralisme et l'a développé à sa propre manière<sup>873</sup>. Mais en même temps, on sait que Deleuze ne négligeait pas l'importance des penseurs « existentialistes ». Par exemple, à propos de Sartre, on peut voir le fait que Deleuze appréciait la philosophie sartrienne à sa manière et y a tiré l'une de ses propres idées principales : le « champ transcendantal impersonnel »<sup>874</sup>. Cependant, nous pensons que notre recherche a mis en lumière l'existence des « penseurs privés » dans la philosophie deleuzienne sous un angle différent. C'est dire que nous avons insisté sur le moment de « foi » dans sa philosophie. Deleuze n'a pas totalement approuvé les philosophes dits « existentialistes ». Mais, ce que Deleuze voyait à travers leurs pensées allait sans doute au cœur de sa philosophie.

En ce qui concerne le premier point, nous pensons que nous avons, en deuxième lieu, approfondi la question de la « foi » chrétienne ou des « croyances » religieuses dans la philosophie deleuzienne. D'une part, il n'y a personne qui n'entende les échos de l'athéisme rigoureux dans la philosophie de Deleuze, un fidèle nietzschéen. Comme nous l'avons vu dans notre recherche, la philosophie deleuzienne est tout d'abord la métaphysique de puissances ou le monisme de l'image. On dit souvent la philosophie d'immanence. Mais d'autre part, on ne peut pas négliger le fait que Deleuze a souvent mentionné des motifs religieux dans ses œuvres. Avant tout, l'un de ses premiers articles, « Du Christ à la bourgeoise », traitait du problème de la « foi » chrétienne en relation avec la vie

---

<sup>873</sup> Nous devrions nous référer à la contribution de Patrice Maniglier à cet égard. Mais tout d'abord, Tomotaro Hasegawa, un de mes amis importants à l'Université de Toulouse et qui prépare actuellement sa thèse de doctorat à l'Université de Paris 8, m'a beaucoup appris sur la relation entre le structuralisme et la philosophie deleuzienne. Sa thèse, qui sera publiée dans un avenir proche, contiendra une analyse complète et détaillée à cet égard.

<sup>874</sup> À ce propos, Paola Marrati nous donne une perspective globale de l'argumentation de Deleuze sur Sartre ( Voir, « Jean-Paul Sartre », *Aux sources de la pensée de Gilles Deleuze*, sous la direction de Stéfán Leclercq, Sils Maria, 2005, p. 187-192). À propos du « champ transcendantal impersonnel » que Deleuze a tiré de la philosophie sartrienne, Pierre Montebello l'a attentivement examiné dans la section du chapitre 3 de *Deleuze La passion de la pensée*, « La singularité pré-individuelle et pré-personnelle » (vrin, 2008, p. 111 et les suivantes).

bourgeoise<sup>875</sup>. Nous n'avons pas simplement diminué la résonance religieuse de la notion deleuzienne de « foi » pour la défendre. C'est parce que Deleuze n'a pas nié simplement les « croyances » religieuses. Il a sérieusement abordé le problème de la « foi » qui occupait une si grande place dans l'histoire de l'humanité et qui a donné naissance à notre histoire ondulante et à notre culture fertile. En examinant attentivement les textes de Deleuze, surtout ses arguments sur la pensée péguienne, nous avons essayé d'élucider l'attitude ambivalente de Deleuze envers les « croyances » religieuses autant que possible. Dans la situation du monde d'aujourd'hui, où le sentiment religieux est l'une des toiles de fond, l'importance de la notion de « croyance » est réaffirmée<sup>876</sup>. Nous espérons que cette étude sera une petite contribution à un tel problème actuel.

En troisième lieu, nous devons mentionner la confrontation implicite de Deleuze avec la phénoménologie. Les lecteurs de notre recherche pourront y entendre une résonance phénoménologique et essayer de rejeter cette étude avec ce point. Certes, nous comprenons aussi que Deleuze cherchait à prendre ses distances avec la phénoménologie, et qu'il y avait une raison spécifique qui correspond à sa propre philosophie<sup>877</sup>. Comme nous l'avons vu dans le chapitre 3 de notre recherche, Deleuze critique explicitement la phénoménologie dans *Cinéma*. Néanmoins, lorsque Deleuze parle de l'éthique que le « voyant » porte, il ne nous semble pas que le bergsonisme à la Deleuze soit très éloigné de l'école phénoménologique de ses contemporains<sup>878</sup>. Bien sûr, ce point devrait faire l'objet de nos futures recherches. Mais, nous espérons que cette étude contribuera à un éventuel dialogue productif entre la phénoménologie et la philosophie deleuzienne.

Tels sont les apports possibles de cette étude. Toutefois, l'objectif principal de notre recherche était avant tout de comprendre la notion de « croyance » dans les deux grandes œuvres et d'examiner les problèmes concernant

---

<sup>875</sup> Cet article a été publié en 1946 dans la revue d'*Espace*. Nous pouvons lire aujourd'hui ce texte dans *Lettres et autres textes* (édition préparée par David Lapoujade, Éditions de Minuit, 2015, p. 266-275).

<sup>876</sup> Tout en s'installant principalement dans le spinozisme deleuzien, Daniel Coluccio Barber a cherché dans la philosophie deleuzienne un circuit pour atteindre une nouvelle conscience religieuse dans la situation qu'il appelle Post- Secularism. Voir, *Deleuze and the Naming of God: Post- Secularism and the Future of Immanence*, Edinburgh University Press, 2015.

<sup>877</sup> À ce propos, Alain Beaulieu nous donne une perspective globale pour saisir la différence entre Deleuze et la phénoménologie. Voir, *Gilles Deleuze et la phénoménologie*, Sils Maria, 2004.

<sup>878</sup> Par exemple, à l'occasion de 12th Annual Deleuze & Guattari Studies Conference (8-10 July 2019 Royal Holloway, University of London), Petr Kouba a présenté un exposé intéressant intitulé « Deleuze, Guattari and Patočka's Asubjective Phenomenology ».



cette notion. Bien sûr, il nous reste le vaste terrain de la philosophie deleuzienne que nous n'avons pas pu aborder dans cette étude. En ce sens, cette étude n'est que le début des questions que nous devons aborder. Néanmoins, nous espérons que cette étude contribuera, même si ce n'est que de façon minime, à une meilleure compréhension de ces deux grandes œuvres.

## **8. BIBLIOGRAPHIE**



## 8.1. SOURCES PRIMAIRES, ŒUVRES DE DELEUZE

DELEUZE, Gilles, *Différence et Répétition*, P.U.F., 1968.

-----, *Cinéma 1 L'image-mouvement*, Éditions de Minuit, 1983.

-----, *Cinéma 2 L'image-temps*, Éditions de Minuit, 1985.

-----, *Nietzsche e la philosophie*, P.U.F., 1962.

-----, *Nietzsche*, P.U.F., 1965.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Kafka : Pour une littérature mineure*, Les Éditions de Minuit, 1975.

DELEUZE, Gilles, *Pourparlers*, Les Éditions de Minuit, 1990.

DELEUZE, Gilles, PARNET, Claire, *Dialogues*, Flammarion, 1995.

DELEUZE, Gilles, *L'île déserte et autres textes Textes et entretiens 1953-1974*, édition préparée par David Lapoujade, Éditions de Minuit, 2002.

-----, *Deux régimes de fous : textes et entretiens 1975-1995*, édition préparée par David Lapoujade, Éditions de Minuit, 2003.

-----, *Lettres et autres textes*, édition préparée par David Lapoujade, Éditions de Minuit, 2015.

## 8.2. ŒUVRES DES AUTRES AUTEURS

BERGSON, Henri, *Œuvres*, textes annotés par André Robinet, introduction par Henri Gouhier, P.U.F., 1959.

ELIADE, Mircea, *Le mythe de l'éternel retour*, Gallimard, 1989.

HÖLDERLIN, Johann Christian Friedrich, *Remarques sur Œdipe, Remarques sur Antigone*, tra. et note par François Fédier, préface par Jean Beaufret, Union générale d'éditions, 1965.

KANT, Emmanuel, *Critique de la raison pure*, tra. Alain Renaut, Flammarion, 2006.

KIERKEGAARD, Søren, *Crainte et tremblement*, traduit par Charles Le Blanc, Rivage poche, 2015.

PÉGUY, Charles, *Charles Péguy 4 Les Dialogues de l'histoire*, La Revue des lettres modernes, no. 588-593, 664- 668, 731-734, 840-844, 959-964, 1239-1248, Paris, Lettres modernes, 1988.

-----, *Œuvres en prose complètes III*, Éditions Gallimard, 1992.

ROSENBERG, Harold, *La tradition du nouveau*, tra., Édition de Minuit, 1959.

### 8.3. OUVRAGES CITES OU CONSULTES

- BADIOU, Alain, *Deleuze, Clameur de l'être*, Pluriel, 2013.
- BARBER, Daniel Coluccio, *Deleuze and the Naming of God: Post-Secularism and the Future of Immanence*, Edinburgh University Press, 2015.
- BEAULIEU, Alain, *Gilles Deleuze et la phénoménologie*, Sils Maria, 2004.
- BOGUE, Ronald, *Thinking with Deleuze*, Edinburgh University Press, 2019.
- BRYANT, Levi R., *Difference and Givenness*, Northwestern University Press, 2008.
- CULP, Andrew, *Dark Deleuze*, University of Minnesota Press, 2016.
- DAVID-MÉNARD, Monique, *Deleuze et la psychanalyse*, PUF, 2005.
- DOSSE, François, *Gilles Deleuze et Félix Guattari biographie croisée*, Découverte, 2007.
- DUFFY, Simon, *Deleuze and the history of mathematics: in defense of the 'new'*, Bloomsbury, 2014.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre, *L'analyse de film avec Deleuze*, CNRS Éditions, 2017.
- FAULKNER, Keith W., *Deleuze and the three syntheses of time*, New York, 2006.
- GUALAND, Alberto, *Deleuze*, Société d'édition les belles lettres, 1998.
- HENRY, André, *Bergson, maître de Péguy*, Elzévir, 1948.
- HIGAKI, Tatuya, *L'instant et l'éternité, la philosophie du temps de Gilles Deleuze*, Iwanami-shotên, 2010.
- LAPORTE, Yann, *Gilles Deleuze l'épreuve du temps*, Paris, 2005.
- LAPOUJADE, David, *Deleuze, Les Mouvements aberrants*, Minuit, 2014.
- MONTEBELLO, Pierre, *Deleuze, la passion de la pensée*, Bibliothèque d'histoire de la philosophie, Vrin, 2008.
- , *Deleuze, philosophie et cinéma*, Vrin, septembre 2008.
- PATTON, Paul, *Deleuzian concepts philosophy, colonization, politics*, Stanford University Press, 2010.
- PAMART, Jean-Michel, *Deleuze et le cinéma, L'armature philosophique des livres sur le cinéma*, Éditions Kimé, 2012.
- PEARSON, Keith Ansell, *Germinal life The difference and repetition of Deleuze*, Routledge, 1999.
- RIQUIER, Camille, *Philosophie de Péguy ou les mémoires d'un imbécile*, P.U.F., 2017.
- SAUVAGNARGUES, Anne, *Deleuze l'empirisme transcendantal*, P.U.F., 2009.
- WILLIAMS, James, *Gilles Deleuze's Difference and repetition*, Edinburgh University Press, 2003.
- , *Gilles Deleuz's Philosophy of Time: A Critical Introduction and Guide*, Edinburgh University Press, 2011.
- ZABUNYAN, Dork, *Gilles Deleuze, Voir, parler, penser au risque du cinéma*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006.
- ZOURABICHVILI, François, *La philosophie de Deleuze*, P.U.F., 2005.

## 8.4. BULLETINS DE RECHERCHES

*Deleuze, Pensare il cinema*, a cura di Roberto Gaetano, Editore Bulzoni, 1993.

*Le cinéma selon Deleuze*, sous la direction de Oliver Fahle, Lorenz Engel, Verlag der Bauhaus-Universität Weimar, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1999.

*The Brain is the screen, Deleuze and the philosophy of cinema*, Gregory Flaxman ed., University of Minnesota Press, 2000.

*Deleuze and religion*, Mary Bryden ed., Routledge, 2001.

*Aux sources de la pensée de Gilles Deleuze*, sous la direction de Stéfan Leclercq, Sils Maria, 2005.

*Deleuze et Les Ecrivains*, sous la direction de Bruno Gelas et Hervé Micolet, Éditions Cécile Defaut, 2007.

*Deleuze and History*, édition préparée par Jeffrey A. Bell, Claire Colebrook, Edinburgh University Press, 2009.

*The Cambridge Companion to Deleuze*, Daniel W. Smith and Henry Somers-Hall ed., Cambridge University Press, 2012.



---

## Résumé

---

Cette étude se propose d'examiner la notion de « croyance » dans les deux grandes œuvres de Gilles Deleuze, *Différence et Répétition* et les deux tomes de *Cinéma*, et de mettre en lumière des problèmes fondamentaux autour de cette notion. En lisant attentivement ces deux ouvrages, nous essayerons de préciser le sens ou la position de la « croyance » dans la philosophie deleuzienne. Notre recherche s'articule autour de trois aspects de la « croyance » : le temps, la subjectivité et la liberté. Et à travers ces considérations, nous arrivons à une éthique particulière. À propos du temps, c'est une clef pour préciser la nature de la « croyance » dans la philosophie deleuzienne. C'est parce que Deleuze a forgé cette notion à travers sa propre théorie du temps. En examinant les arguments de Deleuze sur le temps, nous voudrions répondre à la question : qu'est-ce que la « croyance » deleuzienne ? Ensuite, à propos de la subjectivité, nous voudrions aborder la question : qui porte cette « croyance » ? À première vue, cette question peut sembler étrange. Cependant, à la lumière de la nature de la « croyance » deleuzienne, nous verrons que c'est cette question qui nous conduit au cœur de la pensée de Deleuze autour de la notion de « croyance ». À propos de la liberté, nous rencontrons une liberté qui n'est pas la nôtre. C'est dire qu'il ne s'agit pas d'un libre arbitre ou d'une liberté de choix arbitraire pour Deleuze. C'est au-delà ou en deçà de notre existence qu'il trouve place pour parler de liberté. Mais en même temps, il parle de la possibilité de jouir de cette liberté. Et, ce qui nous donne cette possibilité est la « croyance » au sens deleuzien. À la fin, à travers ces considérations, nous rencontrerons une éthique étrange. C'est une éthique qui se présente seulement dans la « croyance ». Lorsque nous arrivons à ce stade, nous comprendrons l'importance et la fécondité de la notion de « croyance » dans la philosophie deleuzienne.

**Mots clefs** : Croyance, Temps, Subjectivité, Liberté et Éthique

---

## Abstract

---

### Time and Belief in Philosophy of Gilles Deleuze

This study examines the notion of "belief" in Gilles Deleuze's two major works, *Difference and Repetition* and the two volumes of *Cinema*, and will highlight fundamental issues surrounding this notion. By carefully reading these two works, we will try to clarify the meaning and position of "belief" in Deleuzian philosophy. Our research focus on three aspects of "belief": time, subjectivity and freedom. And, through these considerations, we arrive at a particular ethics. With regard to time, it is a key to clarify the nature of "belief" in Deleuzian philosophy. This is because Deleuze forged this notion through his own theory of time. By examining Deleuze's arguments about time, we would like to think about the question: what is Deleuzian "belief" addressed to? Then, in relation to subjectivity, we would like to address the question: who carries this "belief"? At first sight, this question may seem strange. However, in light of the nature of Deleuzian "belief", we see that it is this question that leads us to the heart of Deleuze's thinking around the notion of "belief". With regard to freedom, we encounter freedom that is not our own. That is to say, it is not free will or the freedom of arbitrary choice for Deleuze. It is beyond or below our existence that he finds the possibility of freedom. But at the same time, he talks about the possibility of enjoying this freedom for us. And what gives us this possibility is "belief" in the Deleuzian sense. In the end, through these considerations, we



encounter a strange ethics. It is the ethics that presents itself only in “belief”. When we arrive at this point, we understand the importance and fruitfulness of the notion of “belief” in Deleuzian philosophy.

**Keywords :** Belief, Time, Subjectivity, Liberty and Ethics