PERSONNAGE, PENSÉE, PERCEPTION: ENTRE FIGURE ESTHÉTIQUE ET PERSONNAGE CONCEPTUEL, OSCILLE LE PERSONNAGE DU CINÉMA

Caroline San Martin (Université de Montréal)

En philosophie, le personnage conceptuel trace une nouvelle image de la pensée. Au cinéma, avec la modernité, le personnage découvre une nouvelle image. Après la crise de l'image-action, les signes ne se reconnaissent pas plus qu'ils ne se déduisent : ils se voient. Celui qui voit, c'est le personnage. Dans cette vision, il devient l'inventeur de nouvelles façons de percevoir. Il est à la fois producteur et créateur. Le propre du personnage conceptuel réside aussi en la création non pas de percepts, mais de concepts. À partir de ces deux constatations, il nous semble intéressant de commenter le troisième chapitre de Qu'est-ce que la philosophie ? *qui porte sur le personnage conceptuel et de faire une analyse du voyant, personnage de cinéma, qui apparaît dans le premier chapitre de* L'image-temps. *Grâce à cette étude croisée nous espérons trouver des recoupements et des liens entre personnage, pensée et perception.*

Toute pensée est une image, ou pourrions-nous nuancer, l'image est indissociable de la pensée. Déjà, un lien se tresse entre cinéma et philosophie. L'image et la pensée se couplent mais ce couplage est tissé par un personnage. En philosophie, il trace une nouvelle image de la pensée ; au cinéma, il découvre une nouvelle image, non plus mouvement, mais temps. Si, en philosophie, les concepts peuplent cette nouvelle image, au cinéma, tout serait affaire de percepts et d'affects. Dans le premier chapitre de *L'Image-temps*, le primat de l'action tombe pour un nouvel ordre dans l'image, un ordre perceptif. Un tel déplacement s'opère par l'entremise d'un personnage – c'est le voyant. Une question s'impose. Si un nouveau type de personnage apparaît pour un nouveau type d'image, quelle en est précisément sa nature ? Est-il personnage conceptuel parce qu'il dévoile une nouvelle image de la pensée ? Est-il figure esthétique parce qu'il déplie un nouveau plan de composition ? Ou bien se trouve-t-il précisément au croisement de ces deux entités, dans cette zone, si chère à Gilles Deleuze, cette zone d'indiscernabilité. Si bien que tantôt personnage tantôt figure, le personnage de cinéma ne cesse de passer par l'un et par l'autre. En ce sens, le nouveau type de personnage dans ce nouveau type de cinéma serait un nouveau type d'opérateur. Il serait celui qui invente de nouvelles façons de voir et d'entendre, celui qui expérimente des postures d'existence, celui qui

produit et celui qui crée : « le génie hybride ». À la fin de *L'Image-temps*, le cinéma et la philosophie se rejoignent puisque les grands auteurs de cinéma pensent et se révèlent philosophes. L'auteur est l'enveloppe de son personnage – une aptitude de la pensée à se voir à travers un plan.

Les concepts du cinéma ne sont pas donnés dans le cinéma. Et pourtant ce sont les concepts du cinéma, non pas des théories sur le cinéma. Si bien qu'il y a toujours une heure, midi-minuit, où il ne faut pas se demander « qu'est-ce que le cinéma ? » mais « qu'est-ce que la philosophie ? »[1]

Personnages conceptuels: S'interroger sur ce qu'est la philosophie revient à s'interroger sur ses personnages. « Le personnage conceptuel est le devenir ou le sujet d'une philosophie. »[2] Il est nécessaire, car il crée les concepts sur le plan d'immanence au fur et à mesure, et en même temps, qu'il trace ce plan. Il orchestre donc un double mouvement :

> D'une part, il plonge dans le chaos, il en tire des déterminations dont il va faire les traits diagrammatiques d'un plan d'immanence : c'est comme s'il s'emparait d'une poignée de dés, dans le hasard-chaos, pour les lancer sur une table. D'autre part, à chaque dé qui retombe il fait correspondre des traits intensifs d'un concept qui vient occuper telle ou telle région de la table, comme si elle se fendait suivant les chiffres. Avec ses traits personnalistiques, le personnage conceptuel intervient donc entre le chaos et les traits diagrammatiques du plan d'immanence, mais aussi entre le plan et les traits intensifs des concepts qui viennent le peupler.[3]

Cinq choses nous intéressent dans cette dynamique du personnage, et tout d'abord, son lien avec le chaos. Il revient au personnage de créer des signes et tracer un nouveau plan d'immanence. Ces nouveaux signes, Deleuze les réclamait à la fin de *L'image-mouvement*. Dans le cinéma moderne, le personnage plonge dans le chaos en se référant à des présupposés autres qui définissent un nouveau plan d'immanence – *l'image-temps*. Une part inconnue se dévoile dans le sens où des signes nouveaux apparaissent, mais ils ne sont jamais reconnaissables. Si les signes ne se reconnaissent jamais ni ne se déduisent, ils se créent. Le personnage plonge dans le chaos pour en tirer une redistribution originale, inédite, nouvelle qui surgit à chaque effraction de non-reconnaissance. Le chaos dont il s'agit n'est jamais à entrevoir comme étant négatif, néfaste ou, pire encore, stérile.

Ce qui caractérise le chaos, en effet, c'est moins l'absence de déterminations que la vitesse infinie à laquelle elles s'ébauchent et s'évanouissent : ce n'est pas un mouvement de l'une à l'autre, mais au contraire l'impossibilité d'un rapport entre deux déterminations, puisque l'une

n'apparaît pas sans que l'autre ait déjà disparu, et que l'une apparaît comme évanouissante quand l'autre disparaît comme ébauche. Le chaos n'est pas un état inerte ou stationnaire, ce n'est pas un mélange au hasard. Le chaos chaotise et défait dans l'infini toute consistance. Le problème de la philosophie est d'acquérir une consistance, sans perdre l'infini dans lequel la pensée plonge (le chaos à cet égard a une existence mentale autant que physique).[4]

Le problème de la philosophie n'est pas de nier le chaos ou de nous en protéger, mais de composer avec lui, de plonger en lui et d'en extraire une trace, un saut, une fêlure qui mène du chaos à la composition, au plan. Et la pensée philosophique ne rassemble jamais ses concepts, sans cesse dispersés, dans ce chaos coexistant. Il faut le personnage conceptuel pour reprendre les concepts, les rechercher. Il faut un personnage pour faire ce saut. Si le personnage conceptuel plonge dans le chaos, c'est pour en extraire des tracés qui étaient, jusque là, maintenus subordonnés. Ils n'avaient pas pu développer leurs effets. C'est donc sur une nouvelle table que le personnage conceptuel va lancer les dés. Il les rejoue sur une nouvelle scène. « Même l'histoire de la philosophie est tout à fait inintéressante si elle ne propose pas de réveiller un concept endormi, de le rejouer sur une nouvelle scène, fût-ce au prix de le tourner contre lui-même. »[5] Plonger dans le chaos, c'est découvrir un lancé inédit, défaire toute forme et en extraire des puissances. Deuxièmement, nous avons vu que ce chaos se double de hasard, car les déterminations de ce plan, ainsi que ces traits diagrammatiques, ne sont pas déductibles du plan précédent, même si ce dernier en proposait les germes. En ce sens, ce n'est jamais un mélange au hasard – tout préexiste mais les agencements se révèlent autres. Par conséquent, aucun agencement, dans la philosophie deleuzienne, n'est déductible *a priori*. Alors, et ce sera notre troisième point, il faut appuyer le caractère immanent de ce processus, car les personnages conceptuels ne cessent de recharger l'immanence. Ils créent des possibilités immanentes infinies. C'est là que le transcendant se révèle dans l'immanent et non l'inverse. En pariant sur l'existence transcendante de Dieu, Pascal déplie les conditions d'existence *immanentes* de celui qui croit. « Pour Pascal, seule cette existence [celle de Dieu] est capable de couvrir le plan d'immanence, de produire et de reproduire des intensités. »[6] Si le personnage conceptuel plonge dans le « chaos-hasard » c'est pour opérer des mouvements inédits qui décrivent un nouveau plan d'immanence. D'où son lien, et ce sera notre quatrième point, en présupposition réciproque, écrit Deleuze, avec le plan. « Le plan d'immanence n'est pas un concept pensé ni pensable, mais l'image de la pensée, l'image qu'elle se donne que signifie penser, faire usage de la pensée, s'orienter dans la pensée… »[7] Sous les traits diagrammatiques, se cache cette orientation dans la pensée.

Chaque nouveau plan la reconfigure. Enfin, voici notre dernier point, le plan tracé, il faut le peupler. Un plan est peuplé de concepts. Le plan est un espace de possibles. Il rend coprésent une infinité de combinaisons et, pour reprendre l'image de Deleuze, une infinité de lancés de dés. Le plan est donc la table et chaque lancé crée une forme finie, un chiffre qui ne préexistait pas, un concept. Chaque dé qui retombe détermine un trait intensif. Chaque retombée contribue à peupler le plan. Les concepts ne préexistent jamais, ils sont créés. Il faut donc que le philosophe s'invente des personnages conceptuels pour créer les concepts qui peupleront son plan d'immanence.

Nous venons de voir que le personnage conceptuel n'est pas un type psycho-social, toutefois, or dans ses traits personnalistiques réside une force inouïe lorsqu'ils deviennent de nouveaux traits dynamiques dans la pensée (le bègue, le surfeur, le schizophrène, etc.).[8] Il plonge dans le *chaos* parce q'il met en acte les mouvements d'une nouvelle donne qui *ne préexistait pas* sur une nouvelle table. Il évalue alors des modes d'existence *immanents*. Ces mouvements se tracent sur un *plan*. Les personnages conceptuels sont donc des opérateurs. Ils « ont ce rôle, manifester les territoires, déterritorialisations et reterritorialisations de la pensée. »[9] Ils permettent aux plans de se rapprocher ou se distancer et réunissent les conditions sous lesquelles chaque plan se trouve rempli de *concepts* du même groupe[10]. Ces personnages révèlent les forces sous les formes. « Les personnages conceptuels sont des penseurs, uniquement des penseurs, et leurs traits personnalistiques se joignent étroitement aux traits diagrammatiques de la pensée et aux traits intensifs des concepts ».[11] Ce qui intéresse Deleuze, et nous y reviendrons, ce sont les forces sous les formes, d'où l'importance accordée à cette plongée dans le chaos pour défaire les formes et dévoiler des puissances. À ce titre, les traits sont des traits de composition, mais il faut les extraire des compositions dans lesquelles ils sont pris afin de révéler toutes leurs forces. Un trait n'est jamais un fonctionnement. Ce qui importe c'est de remonter jusqu'aux composantes des fonctionnements et de les libérer des schémas dans lesquels elles sont prises afin qu'elles révèlent des puissances jusqu'alors maintenues, contenues, retenues. Il faut travailler le trait comme une image et non comme une fonction et se confronter à ce trait en tant que processus de pensée. « Si l'on dit qu'un personnage conceptuel bégaie, ce n'est plus un type qui bégaie dans une langue, mais un penseur qui fait bégayer tout le langage, et qui fait du bégaiement le trait de la pensée même en tant que langage. »[12] Si le personnage est un voyant, ce n'est plus uniquement un personnage qui voit les formes instituées, mais un personnage qui fait voir les forces à l'œuvre dans les formes et qui fait de la voyance le trait du cinéma. C'est en cela que le voyant plonge dans le chaos. Il rend obsolète tous les

schèmes sensori-moteurs qui assuraient les formes finies dans l'image. Il défait l'infini de toute consistance en dévoilant des postures de pensées inédites. Il défait les liens introduits entre l'image et le mouvement pour libérer le temps.

Voyant: Il semble que, dans le chapitre I de *L'Image-temps*, la nouvelle image qui se constitue se décrive à travers l'expérimentation d'un personnage. L'image se pense avec le personnage ou plutôt elle affirme une incapacité à se penser sans lui. Pourquoi faut-il toujours un personnage ? Il faut toujours un personnage parce que nous ne sommes plus dans un cinéma d'action nous sommes dans un cinéma de voyant.[13] Cette affirmation, Deleuze l'appuie par deux fois dans son premier chapitre.[14] La première fois, il expose le déplacement du réalisme au néo-réalisme dans l'appréhension du personnage, puis il convoque la nouvelle image reprise par la nouvelle vague. Deux mouvements se dessinent. Dans un premier temps, Deleuze part du personnage pour aller vers la nouvelle image et dans un second temps, il va de la nouvelle image au visionnaire. Le déplacement de l'action à la voyance passe par le personnage, entraînant avec lui, les ruptures sensori-motrices sur les autres niveaux du film (la situation, l'espace, la bal(l)ade…). Ensuite, avec la nouvelle vague, ce sont les situations lacunaires et dispersives qui se retrouvent dans le personnage vide, absent au monde et à lui-même. La situation n'est plus soumise aux liens sensori-moteurs, le personnage est livré à une vision. Il y a donc, en quelque sorte, une affection réciproque du personnage et de l'image. Le personnage voit. Il voit dans le chaos. Il crée une fente. Il opère les destructions nécessaires pour rendre visible et sonore l'incommunicable nouveauté qu'on ne savait plus voir. Il brise ses schèmes sensori-moteurs. Réciproquement, c'est parce qu'il voit la rupture des schèmes dans l'image que tous ses enchaînements moteurs se défont. Le personnage ne peut plus agir, alors que l'image se révèle hors de sa réalité fonctionnelle, dans sa réalité matérielle autonome. Si les fonctions ne se révèlent plus dans la situation, le personnage n'est plus dans l'action, mais il devient dans la sensation. Si toute composition en art est issue d'un rapport de forces, non plus comme résultat mais comme la manifestation de sa présence, l'art lutte effectivement avec le chaos. Les forces sont toujours contemporaines de la forme, elles sont ce qui la font et la défont puisque dans toute forme il y a déformation, contraction, le précédant et le suivant, les forces en mouvements qui présentent la forme. Et la sensation se constitue en contractant ce qui la compose, « en se composant avec d'autres sensations qu'elle contracte à leur tour ».[15] Ainsi apparaît « un nouveau type de personnage pour un nouveau type de cinéma »[16] – un voyant, pour un cinéma de la sensation.

Convoquer un cinéma de voyant, c'est convoquer le personnage. Avant de nous pencher sur le personnage dans ce nouveau type de cinéma, il semble important de visiter ce qui se délaisse : l'action. Qu'est-ce que l'action ? Qu'est-ce qu'un personnage pris dans un cinéma d'action ? Il est une fonction pratique. Il réagit aux situations et se plie aux accidents du récit. Il est pris dans une réalité fonctionnelle. Il est soumis à des liaisons et des enchaînements sensori-moteurs. Qu'est-ce qu'un cinéma de voyant ? Qu'est-ce qu'un voyant, ou plutôt quel déplacement s'opère pour que nous puissions dire que nous ne sommes plus dans l'action mais dans un cinéma de voyant ? Tout d'abord, nous dit Deleuze, un rapport d'identification s'est inversé, « le personnage est devenu une sorte de spectateur »[17]. Qu'entend-il par devenir spectateur pour un personnage ? Il entend un déplacement. Le personnage n'est plus celui qui agit, mais devient celui qui perçoit. À la fonction agir, se substitue le mode enregistrer[18] Dans le cinéma d'action, le spectateur perçoit une image sensori-motrice à laquelle il participe plus ou moins (participation accrue, par exemple chez Hitchcock). Cette participation est effective chez le spectateur par identification. Si le personnage devient une sorte de spectateur, cela implique qu'il soit livré à une vision, à la fois poursuivi par elle et la poursuivant. Si la fonction première du personnage est de percevoir, l'action tombe, les enchaînements perdent leur primat, les schèmes sensori-moteurs ne tiennent plus. L'action ne vaut plus car ce qui arrive au personnage ne le concerne qu'à moitié. « Il a beau bouger, courir, s'agiter, la situation dans laquelle il est déborde de toutes parts ses capacités motrices, et il lui faut voir et entendre ce qui n'est plus justiciable en droit d'une réponse ou d'une action ».[19] Qu'est-ce que cela implique ? Dans un premier temps, le personnage flotte dans la situation. La situation n'est plus là pour resserrer et restreindre le personnage à l'action. Il est débordé par elle. Dans un second temps, et en même temps, le personnage doit entendre et voir autre chose et autrement dans la situation. En effet, il ne retrouve plus, dans la situation, les formes qui lui permettent d'agir. Les schèmes sensori-moteurs lui manquent, ou plutôt, ils ne lui suffisent plus pour faire face à la situation. Il ne peut plus reconnaître telle ou telle chose car les connexions et les rapports entre les choses ne se font plus. Il ne peut plus ni supporter, ni approuver ce qu'il voit. Il ne trouve plus les schèmes pour le détourner de ce qui est trop déplaisant, trop fort, trop injuste, car ses schèmes sensori-moteurs se sont enrayés. Le personnage n'agit plus comme il le ferait dans un drame traditionnel, mais perçoit quelque chose de trop fort pour lui – il vit un « drame optique ». À ce moment, le personnage plonge dans le « chaos-hasard » dont il tirera les traits diagrammatiques – au mode *agir dans les formes* s'est substitué le mode *percevoir les forces*.

Que voit-il? Ce qu'il voit c'est l'insupportable dans le cliché. Il y a désormais une fente dans l'ombrelle qui le protégeait jusqu'alors du chaos. Plongé dans le chaos, il redécouvre[20] ce qu'il ne savait plus voir. Si l'art se bat contre le chaos c'est « pour lui emprunter les armes qu'il retourne contre l'opinion, pour mieux la vaincre avec des armes éprouvées ».[21] Ce que voit le personnage c'est une « Image » dégagée de tous clichés et dressée contre eux.[22] Car, précise Deleuze, en se référant à Bacon, une toile, une page, une image, aussi blanches soient-elles, ne sont jamais vierges, « mais déjà tellement recouvertes de clichés préexistants, préétablis, qu'il faut d'abord effacer, nettoyer, laminer, même déchiqueter pour faire passer un courant d'air issu du chaos qui nous apporte la vision. »[23] Cette vision est éprouvante pour celui qui voit. Elle est insupportable. Insupportable, car ce qu'il voit ne peut plus se rapporter à ce qui fonde le cliché, c'est-à-dire à un état de choses déjà donné ou un enchaînement d'actions déjà connu. Insupportable, enfin, car le personnage ne reconnaît plus dans la situation ce qui lui permettait de reterritorialiser les choses sur les clichés. Alors, dans l'image, il atteint à ce qu'il ne peut plus personnellement supporter (Ingrid Bergman face à la pêche au thon[24]) et trouve son point de rupture d'où la rupture de sa propre motricité (Ingrid Bergman, encore, en haut du volcan qui ne peut ni avancer ni faire marche arrière, qui finalement, ne peut plus tenir debout[25]). Ce sont les schèmes sensori-moteurs qui déplient l'action, ils l'entraînent et ce sont les clichés qui maintiennent une totalité dans l'image et conservent le prolongement moteur de l'action. Ce sont les clichés qui rendaient jusqu'alors, dans ce type de cinéma, l'intolérable acceptable.

> Mais si nos schèmes sensori-moteurs s'enrayent ou se cassent, alors peut apparaître un autre type d'image : une image optique et 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 injustifiable, car elle n'a plus besoin d'être justifiée en bien ou en mal… […] D'une part, l'image cesse de tomber dans l'état de cliché : parce qu'elle s'insère dans des enchaînements sensori-moteurs, parce qu'elle organise et 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 […] D'autre part, en même temps, l'image tente sans cesse de percer le cliché, de sortir du cliché.[26]

Le personnage a vu, ne cesse de voir et verra le double mouvement auquel est sensible l'image pour sortir des clichés et les dénoncer. C'est dans le cliché, dans l'image, que le personnage voit – « elle voit, elle a appris à voir »[27]. Entre les deux il y a l'évènement, celui qui modifie l'état de

choses, « elle voit, elle a appris à voir ». Entre les deux, il y a un nouveau partage du sensible[28], « elle voit, elle a appris à voir ».

Ingrid Bergman, dans les films de Rosselini, a plongé dans le chaos. C'est dans ce chaos qu'elle tire de nouvelles déterminations : voir, sentir. « L'art n'est pas le chaos, mais une composition du chaos qui donne la vision ou sensation, si bien qu'il constitue un chaosmos, comme dit Joyce, un chaos composé – non pas prévu ni préconçu. »[29] Ce que le personnage découvre, et dès lors apprend à voir, c'est un *chaosmos*, une image optique et sonore pure, avant les clichés, avant les formes constituées. Ce qui est intolérable, insupportable, trop fort pour moi, n'a jamais été une représentation des formes, mais la présence des forces sous les formes. Ce qui est intolérable, ce ne sont pas les formes de la misère mais les rapports de forces qui produisent la misère. Ce qui est intolérable, ce n'est jamais représenter l'horreur, mais peindre le cri.[30] Le personnage remonte au-delà des causes et des résultats. Il remonte jusqu'aux effets, jusqu'aux conditions d'émergence des formes, jusqu'aux forces à l'œuvre sous les formes. Ce qui est premier dans l'image, ce sont les rapports de forces qui la composent. Alors cette nouvelle image ne représente plus les formes mais « *présentifie* »[31], elle rend présentes, les forces. Aussi, les éléments de composition de l'image ne sont plus tant fonctionnels qu'ils acquièrent une matérialité autonome. L'image optique et sonore pure ne s'affirme pas dans une situation extraordinaire ou dans un espace homogène, déterminé, « un universel abstrait, en tout temps, en tout lieu »[32], mais dans une situation et un espace en proie à la perte de leur homogénéité, des rapports entre leurs parties et des connexions de ses parties – un espace quelconque. Au même titre que cette image, le personnage ne se confond plus avec l'action, il devient voyant en affirmant son autonomie, sa capacité à voir pour son propre compte.

> De même, si la banalité quotidienne a tant d'importance, c'est parce que, soumise à des schémas sensori-moteurs automatiques et déjà montés, elle est d'autant plus susceptible, à la moindre occasion qui dérange l'équilibre entre l'excitation et la réponse, d'échapper soudain aux lois de ce schématisme et de se révéler en elle-même dans une nudité, une crudité, une brutalité visuelle et sonore qui la rendent insupportable, lui donnant l'allure d'un rêve ou d'un cauchemar.[33]

Il fallait donc un autre type de personnage pour un autre type de cinéma. Un type de personnage qui arrache la perception à l'action, qui figure l'écart, qui assiste à un évènement, qui voit le bouleversement de l'équilibre illusoire maintenu par les clichés. Il fallait un voyant pour déloger les schèmes sensori-moteurs et les lois des schémas actantiels.[34] Il fallait un nouveau type de personnage capable de voir et de faire voir plutôt

que d'agir. Il fallait un voyant pour empêcher la situation de replonger dans l'action, afin de rendre visible la part inépuisable dans le possible. Il fallait un personnage pour faire surgir un nouveau type d'image constitué non plus d'une représentation des formes, mais d'une présence de forces agissantes sous les formes.

> Tel est le triple renversement qui définit au delà du mouvement. Il fallait que l'image se libère des liens sensori-moteurs, qu'elle cesse d'être image action pour devenir une image optique et sonore (et tactile) pure. Mais celle-ci ne suffisait pas : il fallait qu'elle entre en rapport avec d'autres forces encore, pour échapper elle-même au monde des clichés. Il fallait qu'elle s'ouvre sur les révélations puissantes et directes, celle de l'image-temps, de l'image lisible et de l'image pensante.[35]

Le personnage révèle la nouvelle image au fur et à mesure qu'elle se révèle à lui. Il faut toujours un personnage car l'image est conduite par lui, qui la conduit à son tour – poursuivant-poursuivi. Il est pris, comme l'image, dans une composition intensive qui refuse son actualisation. « On ne sait pas jusqu'où peut conduire une véritable image : l'importance de devenir visionnaire ou voyant. »[36] Le personnage est voyant car il voit les conjonctions virtuelles dans la situation, capables de rendre sensibles le temps et la pensée, de les rendre visibles et sonores.

Génie hybride: Le personnage au cinéma s'appréhende dans une logique figurative. Il est présent ou convoque à l'image une forme corporelle. À même cette forme, il produira des éléments porteurs de sens (gestes, mimiques, postures, contacts). Les descriptions, mais aussi ses déplacements dans l'espace, son rapport aux éléments de compositions visuelle et sonore, nourriront cette répétition du récit filmique dont le personnage est à la fois porteur et producteur, alliant le figuratif et le langagier. Le personnage de cinéma est fait « d'éléments plastiques, de schèmes narratifs et d'articulations sémantiques ».[37] Il est « un pacte de conversion »[38] puisque l'acteur s'efface, prêtant provisoirement son corps au déploiement d' « une valeur, d'une fonction, d'une idée »[39] en forme. Or, comme nous l'avons vu, au cinéma, une logique de la sensation prend le pas sur une logique de l'action. De la même façon, c'est le primat d'un certain type de motricité qui s'efface au profit de la perception. Alors, au cinéma, le personnage n'est plus une médiation servant une logique de la représentation.[40] Tel le personnage conceptuel – forme incarnée prélevée sur le chaos (pures forces non organisées) évoluant dans un milieu ou plan – le personnage de cinéma tisse un lien étroit entre perception et pensée. Lui aussi se déplace dans un milieu – l'image ; lui aussi initie des mouvements – ses parcours, sa gestuelle, ses sons, qui s'affirment comme mouvements de pensée. Le person-

nage est donc cette troisième instance, cet opérateur distinct, qui désormais empêche l'image de se prolonger en action pour la mettre en rapport avec la pensée. Or, si les opérateurs en philosophie sont les personnages conceptuels, en art, précise Deleuze, ces mêmes opérateurs sont les figures esthétiques. Elles ne représentent rien. Elles ne sont pas figuratives, mais figurales. Elles composent à même les forces des formes qu'elles présentent. Elles déplient ces forces puisqu'elles ne représentent plus les formes mais les « présentifient ». Si le personnage conceptuel s'affirme comme puissance de concept opérant sur un plan d'immanence qui est une image de la pensée, la figure esthétique s'affirme comme puissance d'affect et de percept, elle agit sur un plan de composition qui est une image de l'Univers. Ses productions débordent les affections et les perceptions ordinaires. À ce titre, nous l'avons vu, Ingrid Bergman, produit un certain nombre d'affects qui outrepassent ses habitudes perceptives et retournent les clichés contre eux-mêmes. Les figures n'ont rien à voir avec la ressemblance. Il n'est plus question d'identification à une personne. Elles sont une condition de production. Une figure est une image pensante. Les personnages conceptuels « sont autant de postures que le penseur prend en tant qu'il pense et qui deviennent à travers lui de pures déterminations de pensée ».[41] La figure esthétique produit et le personnage conceptuel crée, « ce qui n'empêche pas que les deux entités passent souvent l'une dans l'autre, dans un devenir qui les emporte toutes les deux, dans une intensité qui les co-détermine » [42] – le génie hybride. Ces croisements sont faits de circulations et bifurcations. Ils n'effacent « pas la différence de nature [les deux entités restent distinctes, mais deviennent indiscernables], ne la comblent pas mais font servir au contraire toutes les ressources de leur « athlétisme » à installer dans cette différence même, acrobates écartelés dans un perpétuel tour de force ». [43] Comme nous l'avons vu, les personnages conceptuels ont donc ce rôle de manifester des territoires (le plan d'immanence) et d'opérer des déterritorialisations et reterritorialisations dans la pensée. Ingrid Bergman pense la rupture du schème sensori-moteur en éprouvant son propre corps, lui-même privé de ses enchaînements au sommet du volcan. Elle fait éprouver à son corps les mouvements aberrants de sa pensée. Elle expérimente cette rupture. Elle passe par un processus de dépersonnalisation qui l'empêche de voir des ouvriers à la sortie des usines, elle en fait des condamnés. Elle ne peut plus se résoudre à des articulations régies par des conventions sociales. Elle plonge dans le chaos et en tire des déterminations nouvelles dont elle déplie les traits intensifs. Alors, ce personnage de cinéma empêche le film de produire des images-mouvements. Elle déloge le mouvement au profit d'une nouvelle intensité non plus actancielle mais perceptive : un cinéma de voyant. « Un penseur peut donc modifier de façon décisive ce que signifie penser, dresser une nouvelle image de la pen-

sée, instaurer un nouveau plan d'immanence, mais au lieu de créer de nouveaux concepts qui l'occupent, il le peuple avec d'autres instances, d'autres entités, poétiques, romanesques, ou même picturale ou musicales. Et l'inverse aussi bien. »[44] Une nouvelle image se déplie dans laquelle un génie hybride évolue, tantôt figure, tantôt personnage – tantôt producteur, tantôt créateur – tantôt conjonction, tantôt opérateur.

Dans ce cinéma de la sensation, il fallait un génie hybride pour une nouvelle image – un voyant pour un nouveau type d'image et un nouveau type d'image pour un nouveau type de cinéma. L'ancienne image passait par l'action, l'organique, les formes instituées. La nouvelle image passe par l'affect, la sensation, les forces. Il nous fallait le génie hybride, cet être du sensible qui évolue sur un plan de composition, un « chaosmos », capable de redonner l'infini dans l'image. Il nous fallait cet opérateur qui dévoile une nouvelle image de la pensée en dépliant un nouveau plan de composition. Il nous fallait un génie hybride, enfin, pour plonger dans le chaos et *ré*-apprendre à sentir, à concevoir, à connaître. La philosophie, comme le cinéma, vit une crise permanente dans laquelle « le plan opère par secousse, et les concepts procèdent par rafales, les personnages par saccades. Ce qui est problématique par nature c'est le rapport de ces trois instances. »[45] La pensée est ce qui surgit dans l'image : le déchaînement d'un volcan, l'intolérable dans la pêche au thon, « j'ai cru voir des condamnés ». Ce nouveau type d'image est une image pensante – une pensée-cinéma. Le génie hybride est puissance de pensée. Il ne cesse de passer dans le personnage, par le personnage. Il s'identifie au personnage sans pour autant se confondre avec lui. De même, il extrait de la figure les mouvements, les trajectoires, les dynamiques qui la constituent. Il devient celui qui pense par images ou plutôt, il devient une image pensante. Ces séries d'identifications, tour à tour figure, personnage et finalement, nous l'avons vu au cinéma, spectateur, ne cessent de recharger l'immanence. Le génie hybride s'inscrit dans un devenir. « Je sens que je deviens autre : le sujet est toujours au passé, il s'identifie à ce qu'il cesse d'être en devenant autre. »[46] Car le sujet, nous dit Deleuze dans *L'Anti-Œdipe*, est « sans identité fixe, toujours décentré, conclu des états par lesquels il passe ».[47] Le personnage de cinéma est le devenir du film, le devenir de l'auteur, le devenir du spectateur. Ingrid Bergman est celle qui agit dans le cliché et finalement celle qui sent les forces sous les formes. Elle éprouve les forces dans un déportement de soi qui ne peut la laisser telle qu'elle était auparavant. Son affect, alors qu'elle arpente le volcan, devient « mon affect, mais pour autant que je deviens autre et au fur et à mesure que l'intensité retombe ».[48] Devant la pêche au thon, au sommet du volcan, à la sortie des usines, le personnage est disloqué car il s'est ouvert à la multiplicité des individuations possibles. Il a plongé dans le chaos. C'est en cela qu'il met

en crise un modèle traditionnel de l'image. C'est en cela qu'il dévoile un nouveau plan d'immanence, un territoire où le potentiel infini du chaos entraîne l'image et la pensée, le cinéma et la philosophie, pour une perception nouvelle du monde.

caroline.san.martin@umontreal.ca

---

[1] G. Deleuze, *L'image-temps* (Paris : Minuit, 1985), 366.
[2] G. Deleuze et F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?* (Paris : Minuit, 1990), 63.
[3] *Ibid.*, 73.
[4] *Ibid.*, 44-45.
[5] *Ibid.*, 81.
[6] *Ibid.*, 72.
[7] *Ibid.*, 39-40.
[8] Voir à ce sujet G. Deleuze et F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, 70.
[9] *Ibid.*, 67.
[10] *Ibid.*, 73.
[11] *Ibid.*, 67.
[12] *Ibid.*, 67.
[13] Un rapport de forces s'est inversé écrira Deleuze dans le chapitre 2 de *L'image-temps*. Il n'est plus question pour le personnage de déduire une représentation indirecte du temps (montage) mais les images-temps présentent le temps à l'état pur dont les mouvements aberrants ne font plus que dépendre (montrage). Voir G. Deleuze, *L'image-temps* (Paris : Minuit, 1985), 59.
[14] « C'est un cinéma de voyant non plus d'action » ; « Là encore, un cinéma de voyant remplace l'action ». Extraits tirés de G. Deleuze, *L'image-temps*, 9 et 18.
[15] G. Deleuze et F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, 199.
[16] G. Deleuze, *L'image-temps*, 31.
[17] *Ibid.*, 11.
[18] *Ibid.*, 9.
[19] *Ibid.*, 9.
[20] Le préfixe *re* s'entend ici comme répétition et non pas retour.
[21] G. Deleuze et F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, 192
[22] G. Deleuze, *L'image-mouvement* (Paris : Minuit, 1983), 283.
[23] G. Deleuze et F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, 192
[24] Voir *Voyage en Italie* de Roberto Rossellini, 1952.
[25] Voir *Stromboli* de Roberto Rossellini, 1949.
[26] G. Deleuze, *L'image-temps*, 32-33.
[27] *Ibid.*, 9.
[28] Expression empruntée à Jacques Rancière, *Le partage du sensible, esthétique et politique* (Paris : La Fabrique, 2000).
[29] G. Deleuze et F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, 192

[30] « Il faut considérer le cas spécial du cri […] la peinture mettra le cri visible, la bouche qui crie, en rapport avec des forces. Or les forces qui font le cri, et qui convulsent le corps pour arriver jusqu'à la bouche comme zone nettoyée, ne se confondent pas avec un spectacle visible devant lequel on crie, ni même avec les objets sensibles assignables dont l'action décompose et recompose la douleur. Si l'on crie c'est toujours en proie à des forces invisibles et insensibles qui brouillent tout spectacle, et qui débordent même la douleur et la sensation [Ingrid Bergman en pleures face à la pêche aux thons]. Ce que Bacon exprime en disant : « peindre le cri plutôt que l'horreur ». Si l'on pouvait l'exprimer dans un dilemme, on dirait : ou bien je peins l'horreur et je ne peins pas le cri, puisque je figure l'horrible ; ou bien je peins le cri, et je ne peins pas l'horreur visible, je peindrai de moins en moins l'horreur visible, puisque le cri est comme la capture ou la détection d'une force invisible ». Tiré de G. Deleuze, *Francis Bacon, Logique de la sensation* (Paris : Seuil, 2002 [1981]), 60.
[31] Nous reprenons ici le néologisme de Mireille Buydens, *Sahara L'esthétique de Gilles Deleuze* (Paris : Vrin, 1990), 85. Pour approfondir cette notion de présence il est utile de se référer aux pages 84-88.
[32] G. Deleuze, *L'Image-mouvement*, 155.
[33] G. Deleuze, *L'image-temps*, 11.
[34] Terminologie empruntée à la sémiologie narrative de A. J. Greimas qui détermine les fonctions du personnage au sein d'un récit.
[35] G. Deleuze, *L'image-temps*, 35.
[36] *Ibid.*, 33.
[37] N. Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier* (Paris : De Boeck Université, 1998), 181.
[38] *Ibid.*, 182.
[39] *Ibid.*, 182.
[40] Insérant des mises en abyme, des récapitulations sémantiques, le récit instaure des maquettes ou modèles à l'intérieur desquels le personnage reproduit, à moindre échelle, les schèmes actantiels se logeant au creux de l'œuvre. Dans une logique de la représentation le personnage sert le récit qu'il dédouble.
[41] F. Zourabichvili, *Le vocabulaire de Gilles Deleuze* (Paris : Ellipse, 2003), 58
[42] G. Deleuze et F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, 64.
[43] *Ibid.*, 65.
[44] *Ibid.*, 65.
[45] *Ibid.*, 79.
[46] F. Zourabichvili, *Deleuze, une philosophie de l'événement* (Paris : PUF, 1994), 110.
[47] G. Deleuze et F. Guattari, *L'Anti-Œdipe* (Paris : Minuit, 1972), 27.
[48] F. Zourabichvili, *Deleuze, une philosophie de l'événement*, 111.