

La « pensée du dehors » dans *L'image-temps* (Deleuze et Blanchot) The “Thought of the Outside” in *The Time-Image* (Deleuze and Blanchot)

Marie-Claire Ropars-Wuilleumier

Volume 16, Number 2-3, Spring 2006

Deleuze et le cinéma. Prolégomènes à une esthétique future ?

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/014613ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/014613ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (print)

1705-6500 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Ropars-Wuilleumier, M.-C. (2006). La « pensée du dehors » dans *L'image-temps* (Deleuze et Blanchot). *Cinémas*, 16(2-3), 12–31. <https://doi.org/10.7202/014613ar>

Article abstract

This article examines the peculiarities of Gilles Deleuze's reading of the concepts of the outside and the powerlessness of thought in the work of Blanchot. Deleuze subverts these concepts, in a sense—his use of Blanchot is not particularly Blanchot-like—by basing his reading on that of Michel Foucault and then by referring here and there to Henri Bergson and Saint Augustine, whose idea of the multiplicity of presents (past presents, present presents and future presents) he takes up. We will also see, as a result, how the role played by the “strange attractor” that Maurice Blanchot represents in Deleuze's thinking in *The Time-Image* serves to block a line of flight which runs through the entire time-image system and unsettles the possibility of inscribing the image in time. By contrasting outside and inside, visible and non-visible, present and becoming, we arrive at the following conclusions: the cinema does not make time visible—rather, it makes perceptible the movement through which time eludes the image; the attraction of the outside makes the paradox of movement (visible and non-visible, continuous and continually discontinuous) the very principle of the cinematic image; and the time-image, finally, is run through with the movement of a becoming which, in taking the name “thought from the outside”, puts thought itself into play. With the help of Jean-Luc Godard's film *Éloge de l'amour*, whose organizing principle can be seen as an illustration of Deleuze's conception of time, we will see, finally, how the logic of becoming, which makes any present impossible, determines the relation of all images to time and how the outside, following this idea of a time of a broken linearity in the process of becoming, prevents time from happening and, at the same time, announces its possible advent.

The “Thought of the Outside” in *The Time-Image* (Deleuze and Blanchot)

Marie-Claire Ropars-Wuilleumier

ABSTRACT

This article examines the peculiarities of Gilles Deleuze’s reading of the concepts of the outside and the powerlessness of thought in the work of Blanchot. Deleuze subverts these concepts, in a sense—his use of Blanchot is not particularly Blanchot-like—by basing his reading on that of Michel Foucault and then by referring here and there to Henri Bergson and Saint Augustine, whose idea of the multiplicity of presents (past presents, present presents and future presents) he takes up. We will also see, as a result, how the role played by the “strange attractor” that Maurice Blanchot represents in Deleuze’s thinking in *The Time-Image* serves to block a line of flight which runs through the entire time-image system and unsettles the possibility of inscribing the image in time. By contrasting outside and inside, visible and non-visible, present and becoming, we arrive at the following conclusions: the cinema does not make time visible—rather, it makes perceptible the movement through which time eludes the image; the attraction of the outside makes the paradox of movement (visible and non-visible, continuous and continually discontinuous) the very principle of the cinematic image; and the time-image, finally, is run through with the movement of a becoming which, in taking the name “thought from the outside”, puts thought itself into play. With the help of Jean-Luc Godard’s film *Éloge de l’amour*, whose organizing principle can be seen as an illustration of Deleuze’s conception of time, we will see, finally, how the logic of becoming, which makes any present impossible, determines the relation of all images to time and how the outside, following this idea of a time of a broken linearity in the process of becoming, prevents time from happening and, at the same time, announces its possible advent.

La « pensée du dehors » dans *L'image-temps* (Deleuze et Blanchot)

Marie-Claire Ropars-Wuilleumier

RÉSUMÉ

On examinera ici ce qu'a de particulier la lecture faite par Gilles Deleuze de la notion du dehors et de l'impuissance de la pensée chez Blanchot, qu'il subvertit en quelque sorte — l'usage deleuzien de Blanchot n'étant guère blanchotien — en appuyant sa lecture sur celle de Michel Foucault, puis en faisant ici et là un détour par Henri Bergson et saint Augustin, dont il reprendra l'idée de la multiplicité des présents (présents du passé, du présent, du futur). On verra aussi, conséquemment, comment le rôle joué par l'« attracteur étrange » que représente Maurice Blanchot dans la pensée que développe Deleuze dans *L'image-temps* sert à colmater une ligne de fuite qui traverse tout le dispositif de l'image-temps et fait vaciller la possibilité d'inscrire l'image dans le temps. En opposant dehors et dedans, visible et non-visible, présent et devenir, on arrivera aux conclusions suivantes, à savoir que le cinéma ne rend pas le temps visible, mais qu'il rend au contraire perceptible le mouvement par lequel le temps échappe à l'image, que l'attrait du dehors fait du paradoxe du mouvement (visible et non visible, continu et continûment discontinu) le principe même de l'image cinématographique, et que l'image-temps, enfin, est traversée par le mouvement d'un devenir qui, en prenant le nom de « pensée du dehors », met en jeu la pensée elle-même. À l'aide d'un film de Jean-Luc Godard intitulé *Éloge de l'amour*, dont le principe d'organisation peut être considéré comme une illustration de la conception deleuzienne du temps, on verra enfin comment la logique du devenir, qui rend tout présent impossible, détermine le rapport de toute image au temps, comment le dehors, suivant cette idée d'un temps en devenir et à la linéarité rompue, empêcherait le temps en même temps qu'il en annoncerait l'éventuel avènement.

Un attracteur étrange

Le grand récit du cinéma que propose Deleuze est, on le sait, réglé — et renversé de l'intérieur — par l'éternel retour d'un même différent. Bien des cinéastes que nous avons crus de la modernité — tels Godard, Pasolini ou aussi bien Bresson et Welles — appartiennent aux deux tomes de l'ouvrage formé par *L'image-mouvement* et *L'image-temps*; ils reviennent dans le tome 2 avec les grands muets que sont Keaton, Epstein ou Murnau. Le cinéma s'enfonce ainsi sur lui-même, il creuse sur place son propre temps plus qu'il ne se développe linéairement.

Mais le tome 2 — cet *Image-temps* qui nous occupe aujourd'hui — voit apparaître des auteurs qui lui sont réservés: non seulement Resnais et Robbe-Grillet, qui voisinent Welles, de nouveau convoqué par Deleuze, mais aussi Garrel et Duras, accompagnés de Chahine, Perrault, Carmelo Bene, Syberberg et Jean Eustache, qui jouxtent les éternels revenants que sont Pasolini et Godard. Par là, le tome 2 aborde autrement le dispositif cinématographique en le plaçant, officiellement, sous le signe du temps et non plus du mouvement (en n'excluant pas, néanmoins, la double appartenance toujours possible que je viens de signaler), mais surtout, en suivant le cours d'une réflexion propre à quelques cinéastes qui ne traitent pas du temps, ou qui en traitent différemment.

Or ce glissement est précipité, dans les derniers chapitres, par l'irruption oblique, mais récurrente, d'une référence à Blanchot, référence relativement étrangère à Deleuze, qui fait rarement appel à Blanchot dans ses livres antérieurs. Simplement annoncé par une obscure mention dans le tome 1 (Deleuze 1983, p. 151), le surgissement de Blanchot est spécifique du tome 2. Bien que la place accordée à Blanchot y soit clairement circonscrite, celui-ci y joue un rôle systématique grâce à la lecture biaisée de Deleuze, qui retourne l'interprétation de Blanchot selon ses propres objectifs. Mais cette intrusion blanchotienne désigne aussi une différence à soi du texte, qui oriente le livre deleuzien selon un autre tracé.

Je voudrais donc montrer que l'utilisation des propos de Blanchot par Deleuze lui sert à colmater une ligne de fuite qui traverse en réalité tout le dispositif de l'image-temps et fait

vaciller la possibilité d'inscrire l'image dans le temps. Mais du même pas, j'esquisserai une autre ligne, signal d'une étonnante convergence entre la pensée de Blanchot et le devenir de la pensée dans *L'image-temps*.

En ce sens, Blanchot intervient comme un « attracteur étrange ¹ », qui nous invite à modifier notre évaluation de *L'image-temps* dans l'analyse du cinéma comme dans l'œuvre de Gilles Deleuze.

Apparition et traitement de la pensée de Blanchot dans *L'image-temps*

Dans son ensemble, l'intervention de Blanchot dans *L'image-temps* entraîne un mouvement du dehors, qui affecte la pensée et son rapport à la perception. Relativement tardive, elle prend place dans les trois derniers chapitres de *L'image-temps* (chap. 7 à 9), et jalonne ainsi presque la seconde moitié du livre (Deleuze 1985, p. 202-341). Au chapitre 7, intitulé « La pensée et le cinéma », le mouvement porté par la référence à Blanchot commence avec la montée en puissance qu'accorde Deleuze à un nouveau cinéma (de Garrel à Godard), spécifiquement représenté par *Théorème* de Pasolini, qui rend manifeste une « crise du cinéma » entendue par Deleuze (1985, p. 213 et p. 378) comme une crise de confiance du cinéma dans la pensée, plus précisément dans la rationalité et le pouvoir de maîtrise logique attribués à la pensée.

C'est dans ce contexte qu'apparaît la première mention de Blanchot, invoqué d'abord pour son étude sur Artaud et « l'impouvoir de la pensée », selon les termes initialement employés par Deleuze (1985, p. 216-217) : soit une « impossibilité de penser » (formule exacte de Blanchot dans *Le livre à venir*, 1959, p. 55) qui appartient à la pensée, et qui est aussi, d'après Deleuze (1985, p. 218) glosant Blanchot, « ce qui force à penser ».

Une fois introduit dans son propos, le non-pouvoir de la pensée incarne peu à peu la crise de croyance affrontée par Deleuze : il désigne une « fêlure » dans le Tout du cinéma en même temps que dans la pensée, et indique donc « l'inexistence d'un Tout qui pourrait être pensé », remettant ainsi en question

le projet de totalisation qui préside à l'organisation des deux tomes de *L'image-mouvement* et de *L'image-temps*. Il faut noter ici que la référence à Bergson, le grand régulateur du système, a disparu depuis le chapitre 5, avec le quatrième et dernier commentaire annoncé dans le titre de ce chapitre: « Pointes de présent et nappes de passé (quatrième commentaire de Bergson) ».

Or cet ébranlement périlleux, qui affecte la pensée du cinéma comme la possibilité même de penser, va prendre très vite dans le chapitre 7 le nom de « pensée du dehors », formule explicitement empruntée à Foucault (1985, p. 227-228). Il s'agit là d'un véritable détournement des termes: « le dehors de la pensée », cet « événement » qui emporte le mouvement de penser, se transforme en un acte de pensée formulable, *énonçable*, quelle que soit par ailleurs la « force de dispersion » dont il relève (selon les termes mêmes de Blanchot dans *L'entretien infini*, cité par Deleuze [1985, p. 235]).

Penser le dehors, c'est déjà le contrôler en lui assignant un lieu. C'est ce qu'indique une assimilation établie alors par Deleuze (1985, p. 235) entre le « dehors » de Blanchot et « l'intervalle » qui caractérise la discontinuité interne des films de Godard: placé « entre deux images », le dehors se fait par extension l'entre-deux constitutif de toute image.

Ainsi canalisé, et rendu pensable dans son irrationalité même, le « dehors » devient l'autre nom du Tout (« le tout c'est le dehors » [Deleuze 1985, p. 233]); il remplace « l'ouvert » du tome 1 (« le tout, c'était l'ouvert ») et relance le projet d'ensemble dans la mesure où il peut être circonscrit à l'intérieur d'un « interstice ». Si la totalisation des images est désormais effacée, c'est « au profit d'un dehors qui s'insère entre elles » — telle est la formule finale du chapitre 7, particulièrement ambiguë (Deleuze 1985, p. 245): le dehors a trouvé une place, même si elle est entre les places, et il se situe désormais à la limite de l'invisible et du visible, conjurant de ce fait l'emportement qui le caractérisait.

Les deux chapitres suivants accélèrent la régulation. Dans le chapitre 8, où la pensée s'incorpore dans le cerveau (« Cinéma, corps et cerveau, pensée »), la reprise de la notion du « dehors » est désormais liée à la proximité d'un « dedans » attiré par le

dehors : ainsi Chahine propose-t-il, dans *Alexandrie pourquoi?*, « une mise en contact immédiat du dehors et du dedans », du monde et du moi, bien que les deux pôles demeurent asymétriques (Deleuze 1985, p. 287). Quant au chapitre 9, le dernier, il s'achève sur une réapparition désormais pleinement visible du dehors le plus « lointain » coexistant avec le dedans le plus « profond » au sein d'une « image audio-visuelle », qui prend forme dans les films dédoublés de Marguerite Duras (Deleuze 1985, p. 339). Il s'agirait, selon Deleuze, d'une nouvelle image-temps, dans laquelle la visibilité ne serait possible qu'en vertu d'une disjonction entre le visuel et le sonore. La fêlure originelle venue du dehors se trouve désormais réintroduite dans le dedans de l'image, qui proposerait ainsi une forme de visibilité de l'invisible lui-même.

Cette ultime restauration ne peut être réalisée que grâce à un autre texte de Blanchot : le chapitre « Parler, ce n'est pas voir » de *L'entretien infini* (1969, p. 35-46), chapitre dont Deleuze retourne radicalement l'intitulé en un « ne pas parler » (ou parler à la limite du sonore), « c'est voir » ; il s'appuie pour cela sur la critique que fait Blanchot du pouvoir de la parole, mais en escamotant la critique de la vision que Blanchot y associe quand, du même mouvement, il met en question la possibilité de voir le visible.

Que retenir de cette trajectoire esquissée à grands traits ? En premier lieu ceci : la pensée du dehors, qui est une force d'exclusion et d'arrachement, est devenue, par l'étrange utilisation que Deleuze fait de Blanchot, une puissance d'inclusion de l'extériorité, qui vient s'enfouir dans le dedans de l'image. Il s'agit de sauver l'image-tout, et sa visibilité, au sein d'un dispositif qui vacille parce que traversé par une fêlure : l'équation du tout-fêlé et du dehors-dedans préserverait la totalité *imageante* par la réunion de deux faces, certes hétérogènes et disjonctives, mais se touchant au sein d'une perception unique opérant au profit du visible — la parole même serait ainsi vue dans l'intervalle qui caractérise les voix off et voyeuses de Duras. Ainsi le dispositif général se trouve-t-il ébranlé par une percée nouvelle du cinéma, qui le met en péril en opposant parole et image. Le recours au dehors, et son renversement, assurent donc une forme

d'accomplissement esthétique d'un événement emportant le système, et que l'art aurait pour fonction, si l'on en croit *Logique du sens* (Deleuze 1969, p. 188 et p. 197), de rendre « présent », comme pure opération toujours répétable, donc chaque fois perceptible.

Une question doit toutefois être posée : de quelle image s'agit-il ? De façon récurrente, Deleuze insiste pour faire de cette image audiovisuelle une dernière forme de l'image-temps. Force est de constater qu'il ne s'agit plus de temps, mais de parole, plus précisément du rapport de la parole à la pensée, sous le signe de laquelle se sont ouverts les trois derniers chapitres. L'enjeu concerne désormais l'énonciation, comme en témoigne une référence inattendue à Benveniste (Deleuze 1985, p. 294), et le problème est de savoir comment le cinéma pourrait assumer une énonciation sensible, et contre-langagière, de la pensée elle-même. Nous avons donc ici affaire à un nouvel événement, qui double de l'intérieur l'événement du dehors : celui d'une pensée à venir, qui ne concerne plus directement le cinéma, mais que le devenir esthétique du cinéma permettrait de baliser.

En ce sens, la fin de *L'image-temps* se développe à contre-courant du temps ; d'où la relève de Bergson, philosophe de la temporalité, par l'analyste critique de la pensée dans la parole qu'est Blanchot. Reste à se demander si ce contretemps n'est pas déjà à l'œuvre dans l'ensemble de l'image-temps : question que j'aborderai en examinant à rebours la genèse de cette notion dans le livre qui porte son nom.

Contrechamp : Blanchot — Deleuze — Foucault

Avant d'aborder cette nouvelle étape dans l'analyse de *L'image-temps*, je voudrais préciser le détournement opéré par Deleuze à l'égard de Blanchot.

1) Blanchot — Deleuze

On aura compris que l'usage deleuzien de Blanchot n'est guère blanchotien. Dans *L'espace littéraire* et dans *L'entretien infini*, le dehors n'est jamais formulé comme une « pensée », mais bien comme un « attrait » qui est aussi une « passion » : soit comme une attirance dont la force et la singularité tiennent à ce

qu'elle dessaisit le sujet de toute référence à l'être. Plus radicalement, le dehors selon Blanchot extériorise les catégories qui servent de repères à la pensée conceptuelle, qu'il s'agisse de la parole ou de la personne, du temps ou de l'être même. En conséquence, le dehors empêche l'intériorité du dedans et il soustrait l'extériorité elle-même à tout ancrage spatial. Non seulement il n'y a pas de jonction (fût-elle disjointe) entre dehors et dedans, mais le dehors n'a pas de lieu pour être, puisqu'il est emporté par sa propre extériorisation.

Or cette étrangeté du dehors, qui provoque effroi et vertige, se trouve reliée par Blanchot à un défaut de temps, un manque du présent, qui rend impossible la présence : la passion du dehors est, dans *L'entretien infini*, la « dispersion du présent qui ne passe pas tout en n'étant que passage » (Blanchot 1969, p. 64) ; le présent devient ainsi « extérieur à lui-même », bien davantage, il se définit comme « extériorité de la présence ». « L'intimité du dehors » (Blanchot 1955, p. 25), à laquelle se réfère Deleuze pour enfouir le dehors dans le dedans, est donc en réalité, chez Blanchot (1969, p. 322), « l'intimité comme dehors », soit l'arrachement hors de toute intimité.

On pourrait aisément en conclure que Deleuze a peu lu Blanchot, puisqu'il retourne les termes utilisés par celui-ci, ne retient pas ce qui concerne le temps dans la pensée de Blanchot et en refuse la logique radicale, qui remet en question l'ontologie — Deleuze s'évertue au contraire à refonder dans *L'image-temps* une ontologie de l'image.

2) Foucault — Blanchot

Cette méconnaissance de Blanchot n'importe guère. En réalité, et c'est beaucoup plus intéressant, Deleuze lit Blanchot à partir de Foucault, sur lequel il prépare déjà le livre qui paraîtra en 1986, et il privilégie, pour *L'image-temps*, le texte que Foucault a consacré à Blanchot en 1966 sous le titre « La pensée du dehors ».

À l'époque où il fut publié, ce long article est apparu comme l'une des études les plus novatrices sur Blanchot. C'est à Foucault (1966, p. 25) qu'il revient d'avoir mis en lumière la

productivité de cette notion de dehors, « vers lequel, hors duquel » le discours parle. Pour Foucault (1966, p. 26), le dehors relève bien du paradoxe d'un attrait-exclusion ; mais il l'associe à « l'être même du langage », tel qu'il s'incorpore en un « je parle » (p. 10 et p. 61). Foucault, en bon archéologue, s'intéresse ici au dehors pour ce qu'il dit et contredit à propos du discours ; il faudrait, selon lui, en étudier les « formes », les « catégories » et la généalogie (du Pseudo-Denys à Bataille ou Artaud) pour rendre plus claire leur influence sur la « positivité de notre savoir » et « l'intériorité de notre réflexion philosophique » (Foucault 1966, p. 26-27). Comme le suggère Blanchot (1986, p. 26) dans un éloge ambigu adressé à Foucault, qui date lui aussi de 1986, ce dernier travaille à isoler des énoncés qu'il formule négativement, et il pourrait bien de cette façon passer à côté de ce qui fait la *valeur* de l'énoncé, c'est-à-dire le rapport de l'énoncé à sa propre extériorité.

Si l'on suit Blanchot, on constate que le renvoi au dehors est par définition infini. Associée à Blanchot par Foucault, la pensée du dehors conjure le paradoxe de l'énonciation dont elle est chargée, car elle donne corps à une parole où seul parle le langage, un langage « libéré de tous les vieux mythes où s'est formée notre conscience des mots » (Blanchot 1986, p. 57). On comprend que Deleuze ait retenu cette interprétation du dehors pour aborder le paradoxe de la pensée que véhicule la crise du cinéma : c'est ce dehors lu par Foucault qui détermine la posture énonciative finale, où « voir » exclut « parler » en l'incluant dans un énoncé purement visible.

3) Deleuze — Foucault

Or Deleuze, dans son *Foucault* (paru un an plus tard), modifie profondément sa lecture du dehors et du rapport entre Blanchot et Foucault. La disjonction du voir et du parler n'occupe plus chez lui qu'une place relative, qu'il illustre par une rencontre imaginaire entre l'essai de Foucault sur Magritte, *Ceci n'est pas une pipe*, et le texte de Blanchot, que Foucault ne cite jamais (en effet, Foucault ne parle pas de Blanchot dans son essai...). L'application fictive du « Parler, ce n'est pas voir » à la dissociation que Foucault établit entre l'énoncé linguistique et le

dessin figuratif de Magritte permet à Deleuze, dans ce chapitre — « Le visible et l'énonçable (savoir) » —, de vérifier dans les propos de Foucault sa propre lecture de Blanchot en lui imputant une « irréductibilité du visible » (Deleuze 1986, p. 68) qui est l'enjeu de *L'image-temps*.

Mais le rapport s'est déplacé et l'essentiel se fait jour au chapitre suivant — « La pensée du dehors (pouvoir) » — lorsque Deleuze, dans une lecture très attentive, montre que le dehors de Foucault représente un jeu de forces (ou un diagramme) opposées aux formes et se chargeant de ce qu'on pourrait appeler un contre-pouvoir; ce mouvement d'expansion multiple, qui ruine de l'intérieur les formes établies et les machines du pouvoir, se manifeste finalement pour Deleuze (1986, p. 98) dans le « vitalisme » de Foucault — d'inspiration nietzschéenne —, qui porte, contre l'histoire, l'élan d'un pur devenir. Car pour Deleuze (1986, p. 91) relisant Foucault en extension, « les forces sont en perpétuel devenir, il y a un devenir des forces qui double l'histoire ».

Les cartes ont été redistribuées, en ce qui concerne Blanchot aussi bien que Foucault : Deleuze (1986, p. 92-93) oppose désormais « l'extériorité », qui relève de la forme, et le « dehors », qui n'est que force; même s'il relie encore l'acte de penser à la disjonction du voir et du parler, il souligne surtout en quoi « penser s'adresse à un dehors qui n'a pas de forme »; et cette nouvelle pensée du dehors libère avec ce Foucault démultiplié un « devenir » sans contrôle qui n'est évidemment pas étranger à Deleuze lui-même.

La greffe du devenir sur le dehors ne va pas dans le même sens que l'inclusion du dehors dans le dedans, sur laquelle j'ai insisté jusqu'ici. Elle sert à baliser, rétroactivement, un mouvement inverse qui est à l'œuvre tout au long de *L'image-temps* et qui y projette le devenir en défaisant la relation entre temps et image. C'est ce renversement dont je vais maintenant esquisser les contours. Il s'agira d'appliquer à l'image-temps deleuzienne, et à la question de la pensée qui la prolonge, le dehors-devenir qui passe au premier plan dans la lecture d'ensemble que fait Deleuze de Foucault, tout en restant relié à la pensée de Blanchot, qui est à son tour approfondie grâce au nouvel

éclairage que jette Foucault sur cette pensée. Ce va-et-vient était sans doute nécessaire pour rester fidèle à une réflexion deleuzienne qui, encore une fois, ne se développe pas linéairement, mais en spirale, et selon des lignes contraires.

Je tenterai de lier, dans cette dernière étape, l'impossibilité du présent, qui caractérise le dehors blanchotien, à une crise de l'image-temps elle-même, emportée par un devenir qui ne laisse pas de place au présent ni à la présence, mais qui précipite du même geste l'avènement de la pensée comme unique spécification du temps.

Le devenir-dehors de *L'image-temps*

Remontons en arrière dans *L'image-temps*. C'est au chapitre 6 (« Les puissances du faux », Deleuze 1985, p. 165-203), donc à la charnière entre les dernières pages consacrées à Bergson (chapitre 5) et l'arrivée de Blanchot (chapitre 7), qu'éclate une rupture dans la pensée du temps : elle intervient avec l'entrée en jeu d'une « troisième image-temps » (Deleuze 1985, p. 202), placée sous le signe de Welles et du simulacre, qui ruine la « vérité du temps » (p. 187) en faisant passer l'image dans l'orbite du faux. La rupture consacre, selon les termes de Deleuze, la fin de *l'ordre* du temps, jusque-là réglé par la succession ou par la coexistence simultanée des différents rapports temporels : ce régime de temporalité chronologique cède le pas à la *série du temps*, qui ne permet plus de distinguer l'avant et l'après parce qu'ils sont réunis en un *devenir*, « qui creuse l'intervalle dans le moment lui-même » (Deleuze 1985, p. 202). Il y aurait donc d'un côté, avec les précédentes images-temps, l'ordonnance et la distinction des moments, et de l'autre, avec la nouvelle image-temps, la sériation en devenir discontinu où chaque moment se dérobe. On reconnaît évidemment, dans ce devenir qui empêche le présent, le retour en force de l'*Aiôn*, tel qu'il apparaît dans la 23^e série de *Logique du sens*, cet ouvrage entièrement consacré à la division sérielle des signes et en particulier des temps : alors que *Chronos* n'est que présent, il n'y a pas de présent possible dans l'*Aiôn*, qui va à la fois vers le passé et l'avenir, et trace ainsi une terrible ligne droite orientée selon deux sens inverses. Dans l'élan contraire de ce devenir paradoxal

et illimité, le présent est impossible parce qu'il se divise à l'infini entre passé et avenir. On dira donc que le temps n'est désormais plus visible, puisqu'il est devenu pur devenir, délié de la présence de l'image, comme l'est précisément le dehors blanchotien, qui servira ensuite de relais, et de recours.

Or le devenir sérialisé mine déjà les deux premières images-temps, dont l'ordre vacille sous l'impulsion de cette force. La deuxième image-temps, au chapitre 5 (« Pointes de présent et nappes de passé », Deleuze 1985, p. 129-164), est ébranlée par la discontinuité du passé et du présent chez Bergson, pour qui le passé prend deux allures différentes suivant qu'il est stock de mémoire, où le présent va puiser selon ses besoins, ou au contraire actualisation des souvenirs qui font irruption au sein du présent. Il y a deux mouvements temporels inverses selon Bergson, du présent vers le passé stocké, et du passé vivant vers un présent qu'il modifie ; Deleuze (1985, p. 132) se réfère alors à saint Augustin pour spécifier la multiplicité des présents qui en résulte (présents du futur, du présent, du passé) ; il fonde ainsi les présents multiples et contraires de Robbe-Grillet en les inscrivant sur une seule ligne droite, où le mouvement suit des directions inverses, et où le présent n'est sauvé qu'en se divisant, échappant par là à sa propre mesure, comme le soulignait déjà Augustin au début du chapitre 7 des *Confessions*.

Quant à la première image-temps — nous voici donc au chapitre 4 (« Les cristaux de temps », Deleuze 1985, p. 92-129) — elle constitue, on le sait, la fondation du temps visible dans la fabrication toute bergsonnienne de l'image-cristal : « à la fois » actuelle et virtuelle (p. 93), elle garantirait, grâce aux circuits en chaîne de Bergson, « l'unité indivisible » — et visible dans l'image cristalline — « d'une image actuelle et de son image virtuelle » (p. 105). Mais cette image, elle aussi, est traversée par le double mouvement inverse de deux directions contraires, « dont l'une s'élançait vers l'avenir et l'autre tombe dans le passé » (Deleuze 1985, p. 109). Le devenir, comme défaut de présent, est déjà à l'œuvre dans la première image-temps : la nature du présent ne tient qu'à sa forme cristalline, c'est dire à quel point il est fragile ; et si l'on *voit* le temps dans le cristal, c'est qu'il y a sécession originariaire d'un temps qui fuit dans et par l'image-temps.

Telle une pensée du dehors, le devenir emporte, souterrainement ou de manière frontale, l'ensemble d'un dispositif où le présent ferait toujours défaut, si l'image n'en garantissait la présence en ramenant l'extériorité vers l'intimité, cristalline ou fissurée, de la visibilité elle-même. Dans *L'image-temps*, l'image est là pour nous sauver du temps, cette ligne de fuite incessante. Et quand les circuits continus de Bergson ont explosé dans les courts-circuits de Godard, alors Blanchot prend la relève de Bergson pour répondre à la poussée du dehors en l'enfouissant au dedans même de l'image. En ce sens, le dehors sert de contre-feu au devenir, qui traverse toutes les images-temps et rend insaisissable la présence du présent dans l'image présente. Car si le temps est devenir, il y a antinomie de l'image et du temps dans *L'image-temps*. D'où le transfert du temps vers la pensée, qui apparaît au chapitre 7, mais accompagne en sourdine la réflexion de Deleuze sur Bergson (chez qui l'image-temps se prolongerait naturellement en image-pensée) comme la formation des images-temps elles-mêmes — la Pensée n'est-elle pas l'unique personnage de Resnais depuis ses tout premiers films ?

Un dernier mot sur l'articulation complexe du devenir et du dehors. Le devenir n'est que force, le dehors deleuzien qui lui succède oscille entre forme et force : on a vu comment la lecture de Foucault-Deleuze évolue à ce sujet, et cette hésitation règle le double jeu de l'image-temps, qui va tantôt puiser dans le dehors de Blanchot de quoi relancer le devenir vers la seule pensée, et qui y trouve tantôt la représentation d'un paradoxe du langage qui donne forme à la pensée du dehors en la ramenant à une image audiovisuelle énonçable et pensante, bien que nommée une dernière fois image-temps.

De nombreuses équivoques subsistent donc sur le rapport entre temps et pensée dans le devenir selon Deleuze, comme sur l'ambivalence d'une pensée du dehors qui tantôt prend la forme d'une image dite temps ou pensée et tantôt n'est que force d'extériorisation de la pensée elle-même. J'y reviendrai pour conclure, après un détour effectué à l'aide d'un exemple filmique (*Éloge de l'amour*, Godard, 2001) illustrant au mieux le pouvoir de rupture que met en œuvre l'attrait du dehors lorsqu'il entraîne le libre jeu du devenir hors de tout champ perceptif. Dans ce

récent film de Godard, nourri à la fois de Blanchot et de Deleuze, le temps se trouve partout en cause et nulle part saisissable, parce que livré à sa propre extériorité. Le film donne ainsi à l'interaction Deleuze-Blanchot toute l'amplitude sur laquelle mise Deleuze dans *L'image-temps*, et que cependant il s'efforce de juguler en convoquant des simulacres d'images-temps face à l'emportement d'un devenir où le temps s'échappe.

Un emblème : le temps du dehors dans *Éloge de l'amour* (Godard, 2001)

Éloge de l'amour est entièrement construit sur la logique du devenir, que souligne la division du film en deux parties séparées par un intertitre (« Deux ans auparavant »). Chaque composante filmique soutient à sa manière cette double contrainte. Le récit avance à reculons, et va d'une seconde rencontre amoureuse, qui évolue à travers Paris et s'achève dans la mort de la jeune femme, à la marche du protagoniste vers le moment antérieur (deux ans auparavant) et le lieu éloigné (un port breton) d'une première rencontre qui ignore la précédente, pourtant chargée de son souvenir. Omniprésente, la référence à l'histoire précipite les traces de l'extrême contemporain (conférence sur la guerre du Kosovo, affaire Aubrac ressuscitée, avec Jean Lacouture et Françoise Vierny, pour un projet de remake de *La liste de Schindler* par une Spielberg Society en mal de scénario...) dans le retour d'un passé qui ne passe pas (l'occupation allemande, la spoliation des Juifs, la trame dispersée d'une Résistance qu'on aimerait retrouver en conjurant la trahison passée). La forme même du film accentue surtout l'inversion permanente du temps, puisque l'antique noir et blanc de la première partie, signée Bresson et annonçant Vigo, est remplacé dans la seconde partie par les couleurs toutes modernes de paysages saturés de citations picturales fauvistes², renvoyant à un temps d'avant le cinéma. Dans ce film allant à la fois vers le passé d'un futur et vers l'avenir d'une mémoire, chaque instant filmique est ainsi entraîné dans un court-circuit temporel inachevable, parce qu'emporté simultanément selon deux visées contraires. Pour prendre en charge la temporalité qu'elle recèle, l'image doit répondre à ce double circuit — qui la projette du même pas vers

et hors d'un temps dont elle appelle la venue et qu'elle suppose du même mouvement déjà écoulé — pour pouvoir être comprise : parfait cercle vicieux, qui transforme le film même en mémoire d'une vision advenue, sans cesse réitérée, comme c'est le cas dans la seconde partie, qui remonte le cours de la première.

Aucune image ne sera donc une image-temps, dans la mesure où la lisibilité de chaque image dépend d'un parcours d'ensemble ayant lieu à contresens. Il s'agit d'un film deleuzien en son principe d'organisation, mais seul le dehors blanchotien rend compte de l'impossibilité où se trouve le spectateur de le percevoir sans l'avoir déjà vu. L'avant sera après, l'après était avant, mais on ne le sait qu'après coup. Le film ne peut se voir au présent qu'en se revoyant comme déjà passé, donc dans le souvenir-effacement d'un passage par définition hors de soi. C'est ce temps du dehors, sans commencement ni fin, que Blanchot nomme « vertige de l'espace ». Il affecte ici la visibilité du film, parce qu'à la limite il soumet la saisie de l'image à la seule mémoire de soi, où elle s'oublie.

et puis alors
le premier moment
vous vous souvenez des noms
non, non
peut-être qu'on l'avait pas dit
non, je ne sais plus du tout [...]

Telles sont les premières phrases « tirées du film », qui seront répétées autrement à la fin :

bon, alors on a un projet
et ça raconte quelque chose
de l'histoire
et ce quelque chose, c'est un des
moments
et puis, alors
le premier moment
vous vous souvenez des noms
peut-être
qu'on vous l'avait pas dit, etc.

Le texte commence sur l'oubli et s'achève sur le projet. Ainsi Godard, dans *Éloge de l'amour*, ce livre écrit d'après le film, où plus rien ne subsiste de l'image, repasse-t-il inlassablement le flux purement mémoriel d'un film qu'on voudrait revoir.

Emblème d'un temps désiré, *Éloge de l'amour* désigne pour-tant le défaut d'être de ce temps. Ce passage au dehors, qui traverse le film, retourne l'image sur l'envers de ses signes : loin de se cristalliser en image-temps, elle devient le vecteur d'une idée, elle-même totalement entraînée par l'extériorité dont elle se charge. C'est cette idée du temps, en devenir et à la linéarité rompue, qui donne au film de Godard une intensité troublante, suivant laquelle le dehors tout à la fois empêcherait le temps et en déclarerait l'éventuel avènement.

Du percept au concept

Il me reste à conclure sur l'enjeu du parcours deleuzien et de ma propre démarche, que j'ai tenté d'éclairer par une illustration emblématique de nature à montrer la force d'entraînement que le dehors peut exercer sur la pensée du devenir.

1) Je dirai tout d'abord — et ce sera ma première conclusion — que le cinéma ne rend pas le temps visible, contrairement à une idée assez répandue sur *L'image-temps*, qu'Alain Badiou a reprise dans la présentation d'un numéro récent de *Critique*, intitulé *Cinéphilosophie*. En réalité, le cinéma rend perceptible, avec et contre l'image-temps, le mouvement par lequel le temps échappe à l'image au moment même où celle-ci le vise.

Telle est l'aporie constitutive du temps, qui suppose et sous-trait le présent dans un court-circuit permanent, où l'instant se dérobe en allant à reculons.

2) Une deuxième conclusion prolonge la précédente : l'attraction exercée par le dehors, même repliée sur la visibilité venue d'un rapport au dedans, ne se limite pas au cinéma contemporain répertorié par Deleuze en 1985 ; l'attrait du dehors traverse l'ensemble du dispositif deleuzien qui, on le sait, fait du paradoxe du mouvement, visible et non visible, continu et continûment discontinu, le principe même de l'imagement cinématographique. En ce sens, la projection au dehors énoncée dans les derniers chapitres de *L'image-temps* pourrait bien

inspirer obliquement la conception même du cinéma chez Deleuze.

3) Je privilégierai l'hypothèse découlant de la conclusion précédente et s'appuyant sur un troisième rappel d'un élément bien connu : issue de l'image-mouvement, l'image-temps est traversée par le mouvement d'un devenir qui, en prenant le nom de « pensée du dehors », met en jeu la pensée elle-même, en une intrication qui reste à démêler.

« Penser appartient au dehors » — cette ferme affirmation de Deleuze dans son *Foucault* (1986, p. 93) éclaire rétroactivement la genèse d'un nouvel enjeu dans *L'image-temps* et, plus largement, dans l'ensemble *Cinéma*. Jouant double jeu, le dehors désigne à la fois, chez Deleuze, la représentation visuelle de la disjonction dans un *percept* esthétique et l'approche virtuelle d'une pensée à vocation *conceptuelle*, dont la singularité tient à l'extériorité qui l'entraîne et qui la fait penser dans la seule force de son devenir : sans présence à soi, donc « sans corps et sans image », comme le dit Schefer cité par Deleuze (1986). « L'absence d'image », déclarée par Blanchot (1986, p. 260), tracerait ainsi pour Deleuze la ligne de partage entre le devenir du temps à travers l'image, et la pensée conçue comme pur devenir hors de l'image.

« L'impossibilité de penser qu'est la pensée », selon la formule exacte de Blanchot, peut ainsi être renversée chez Deleuze et préfigurer le « concept », qui sera défini dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*, tout à la fois par l'enchevêtrement qui le relie au « percept » et par le fait que, à la différence du percept, qui se perçoit lui-même dans son actualisation, le concept demeure toujours à venir : « le concept est le contour, la configuration, la constellation d'un événement à venir » (Deleuze 1991, p. 36).

Il en résulte une série de conséquences, qui doivent encore être explicitées. Ce devenir d'un événement autre, qui appartient à la philosophie et n'appartient qu'à elle, est perceptible dans le recours deleuzien à Bergson, dont la relève sera prise par un Foucault-Blanchot chargé de rendre possible l'avènement conceptuel dans une pensée qui peut être énoncée et demeure cependant ouverte sur sa propre extériorité. La défaite du temps dans *L'image-temps* est solidaire d'un devenir de l'idée : parce

qu'il est mouvement avant que d'être temps, le cinéma sert de laboratoire pour l'invention d'une pensée qui concerne moins le cinéma que l'avenir de la philosophie deleuzienne dans son rapport à l'art.

L'usage ambigu de Blanchot chez Deleuze, qui contribuera à réparer la fêlure et constituera en même temps un facteur de fuite, sert alors à désigner, dans la pensée-cinéma de Deleuze, une zone aveugle de l'image où le philosophe tente contradictoirement de préserver le percept au dedans d'une ultime image-temps et de précipiter le devenir du concept par l'irruption du mouvement au sein d'une temporalité qui ruse avec l'image et ne peut souscrire au visible qu'en y signalant sa propre invisibilité.

Selon cette logique contraire propre à Deleuze, le cinéma, comme temps et d'abord comme mouvement, aurait pour rôle principal de retourner l'image-percept contre elle-même en faisant de celle-ci, inlassablement, le moteur de la pensée et l'indice d'une résistance de la pensée à sa propre actualisation. La pensée demeure toujours en dehors de la formulation grâce à laquelle elle prend forme. Ce serait la force du cinéma inventé par Deleuze que de contenir ce double geste permettant à la force d'attraction de la pensée de se manifester, et soutenant du même geste l'exclusion de cette pensée qui ne serait qu'à venir, mais adviendrait par sauts et de façon discontinue, toujours au plus près d'interrompre sa propre course. L'étonnante rencontre du devenir et du dehors prouve ici son efficacité, qui somme toute n'est pas étrangère à Blanchot ; à condition toutefois d'appliquer rigoureusement l'exigence relative à l'extériorité, qui vient de Blanchot, à l'ambivalence de l'élan deleuzien qui vise simultanément, et de façon contraire, la présence effective de l'image perceptible, où le concept n'est encore que contour, et l'effacement de l'image dans le processus d'arrachement par lequel nous pensons. Il n'y aura pas de résolution.

*

Un concept est un chaos devenu pensée, conclut en substance Deleuze à la fin de *Qu'est-ce que la philosophie ?* (1991, p. 196), la

pensée devant selon lui plonger dans le chaos pour s'en extraire. En jouant le rôle d'attracteur étrange, qui modifie l'orientation d'une démarche dont il est censé régler le cours, Blanchot participe de cette contrainte paradoxale assignée par Deleuze à la philosophie : la résolution du chaos procède du chaos lui-même, qui constitue à la fois le remède et l'origine du mal. « Rien n'est plus douloureux qu'une pensée qui s'échappe à elle-même » (Deleuze et Guattari 1991, p. 189) : en bon *pharmakon*, l'attrait du dehors, venu de Blanchot, hante une réflexion dont il est à la fois l'opérateur programmé et le détonateur aux effets non calculables. Le pouvoir d'attraction exercé par Blanchot, surgissant au détour d'une analyse, précipite l'étrangeté d'un texte deleuzien qui ne souscrit à son programme déclaré — la pensée-cinéma — qu'en prenant le risque d'un échappement de la pensée hors du cadre conceptuel vers lequel elle tend. Mais n'est-ce pas là le propre du pari deleuzien, qui fait de l'*impouvoir* de la pensée l'outil d'une impulsion accrue du principe de penser ?

Université Paris 8

NOTES

1. Ce terme, emprunté de manière tout analogique à la théorie du chaos — ici celle des chaos dissipatifs — veut prendre en compte le caractère à la fois programmé et imprévisible du parcours deleuzien dans *L'image-temps*. Il n'est pas étranger non plus au changement d'orientation infléchissant une recherche dont le devenir dérègle la mesure des objets qu'elle s'est donnés.

2. Couleurs éclatantes de Vlaminck, Derain ou Marquet, mais aussi marines de Manet, campagnes bretonnes de Gauguin, paysages contrastés du Van Gogh d'Arles ou d'Auvers... Bien que brouillées parfois, les citations picturales sont d'autant plus insistantes que Godard est intervenu en laboratoire pour accentuer, sur la pellicule, l'éclat chromatique des différents tons (rouge, jaune, bleu...).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Badiou 2005 : Alain Badiou, « Du cinéma comme emblème démocratique », *Critique*, n° 692-693, 2005, p. 4-13.

Blanchot 1955 : Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.

Blanchot 1959 : Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.

Blanchot 1969 : Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.

Blanchot 1986 : Maurice Blanchot, *Michel Foucault tel que je l'imagine*, Saint-Clément, Fata Morgana, 1986.

- Deleuze 1969** : Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969.
- Deleuze 1983** : Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983.
- Deleuze 1985** : Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985.
- Deleuze 1986** : Gilles Deleuze, *Foucault*, Paris, Minuit, 1986.
- Deleuze et Guattari 1991** : Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Minuit, 1991.
- Foucault 1966** : Michel Foucault, « La pensée du dehors », *Critique*, n° 229, 1966.
- Foucault 1973** : Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, Saint-Clément, Fata Morgana, 1973.