

# L'éthologie : l'affect de l'image

ANNE SAUVAGNARGUES, *École Normale Supérieure – Lettres et Sciences humaines* (Lyon)

**E**n 1983, lorsqu'il revient sur *Nietzsche et la philosophie* de 1962 pour en préfacier l'édition anglaise, Deleuze souligne que l'influence de Nietzsche s'est souvent exercée sur des artistes et des écrivains plus que sur des théoriciens. Non qu'il ait été meilleur poète que philosophe, mais sa pensée devait se diffuser sur un mode pratique et violent, pragmatique plus que discursif, parce qu'elle concerne les forces. Or la force n'est jamais qu'au pluriel, étant toujours donnée comme un rapport de forces dont on peut évaluer symptomatologiquement la puissance. Deleuze propose alors par un raccourci saisissant de disposer la philosophie de Nietzsche autour de deux axes, dont l'un forme une sémiotique générale tandis que l'autre propose une éthique et une ontologie de la puissance. Cette formulation ramassée atteste combien Deleuze pense Nietzsche avec Spinoza, et pourrait aussi bien s'appliquer à lui-même, tant il est fréquent de le voir énoncer à propos des auteurs qu'il admire le plus — Foucault, Nietzsche, Spinoza — des formules qui résument d'un trait vif sa propre philosophie.

Ce couplage entre signe et puissance convient à une philosophie de la force, de la composition des vitesses et lenteurs que Deleuze élabore avec Spinoza dans les années quatre-vingt sous le titre d'éthologie, et à laquelle il donne parfois, par hommage à l'égard de Simondon, le nom d'heccéité. Penser la force selon la sémiologie et l'éthique, le signe et l'affect définit la vocation de l'art comme symptomatologie, capture de force et image. Ces trois déterminations correspondent à trois aspects de l'œuvre de Deleuze, et déclinent toutes trois le rapport de l'art et des forces : symptomatologie nietzschéenne, pour l'art médecine que pratiquent Proust, Klossowski, Sacher-Masoch ou Artaud ; capture de force pour la peinture de Francis Bacon, la musique de Pierre Boulez ; image comme action et réaction, couplant la force de l'image-perception et de l'image-action avec la puissance de l'image-affection pour le cinéma. Deleuze pense l'art comme composition de rapport de forces matériels, et cette composition comme heccéité, selon la « longitude » du rapport de forces, ou vitesse, et la « latitude » de la puissance ou affect : l'ensemble des éléments matériels qui appartiennent à un corps « sous tels rapports de mouvement et de repos, de vitesses et de lenteurs » sont dits longitude ; « l'ensemble des affects intensifs » dont ce corps « est capable, sous tel pouvoir ou degré de puissance », latitude.<sup>1</sup> Or, cette double détermination de vitesses et d'affects définit l'image, qui reprend, avec ses compositions de vitesses et de lenteurs, et ses

variations intensives de puissance, la division en longitude et latitude de l'heccéité, c'est-à-dire la complémentarité entre sémiotique et éthique.

### Signe et puissance

La philosophie de Nietzsche concerne d'abord les forces, et ajoute à la considération des rapports de forces leur évaluation, c'est-à-dire la détermination des états de puissance auxquels répondent ces forces. Tout rapport de forces alimente ainsi une sémiotique, et celle-ci, une carte signalétique des puissances. Selon cette conception, « le mode d'existence, c'est l'état de forces en tant qu'il forme un type exprimable par signes ou symptômes ». <sup>2</sup> « Symptôme », voilà un terme que Deleuze utilisait couramment en 1962, mais qui peut surprendre en 1983, dans la mesure où Deleuze a développé entre temps avec Guattari de 1972 à 1980 une critique magistrale de la psychanalyse, ruinant notamment le projet d'une interprétation et toute réduction du symptôme à une topique freudienne ou à un signifiant lacanien. La présence du terme « symptôme » signale plutôt une sorte d'arc très hardi, par lequel la symptomatologie de Nietzsche se connecte directement à l'éthologie de Spinoza en faisant l'économie d'une interprétation freudienne. En effet, tel signe, ou symptôme de rapport de forces, ne renvoie aucunement à un signifiant, seulement à un état de la puissance, ou plus exactement, à un rapport de forces (sémiologie) qui correspond à un certain affect (ontologie et éthique). Cela permet ici d'indiquer comment, selon Deleuze, Nietzsche et Spinoza se répondent, et concourent tous deux à produire cette théorie de l'image que Deleuze met en œuvre dans sa philosophie du cinéma. Car l'image est elle aussi un rapport de forces composé de vitesses et capable d'affects, et c'est ce qui permet une philosophie du cinéma, comme typologie des images et des signes.

Si toute chose renvoie à un rapport de forces, une composition d'actions et de réactions, de vitesses et de lenteurs, on peut évaluer l'état de ces forces, le rapport différentiel des forces en présence. Ce principe traverse toute l'œuvre de Deleuze : énoncé à propos de Nietzsche en 1962, il est repris presque littéralement en 1988 dans *Foucault*. Le concept de force est nécessairement pluriel, puisque toute force se trouve « dans un rapport essentiel avec une autre force », de sorte qu'il n'y a pas de force qui ne soit *rapport* de forces. La force se définit comme « une force qui se rapporte à une autre force » (1962). Le problème de Nietzsche peut alors être formulé ainsi (1983) : « une chose étant donnée, quel état de forces extérieures et intérieures suppose-t-elle ? » En 1986, « le principe général de Foucault est : toute force est un composé de rapports de forces. Des forces étant données, on se demandera donc d'abord avec quelles forces du dehors elles entrent en

rapport, ensuite quelle forme en découle ». <sup>3</sup> Ce rapport entre signe et image, force et forme trace dans l'œuvre de Deleuze une diagonale qui connecte Nietzsche à Foucault en passant par Spinoza. Une telle sémiologie de la force détermine une conception de la forme qui renouvelle entièrement la philosophie de l'art, en même temps qu'elle expulse le signe du plan transcendant du sens pour l'exposer sur le plan matériel des forces. Il n'est plus alors question de signifiant ou de signifié, ni de formes ou de matières, mais de forces et de matériaux, conformément au principe simondien de la modulation. Seuls comptent en art les matériaux capables de détecter des forces de plus en plus intenses et les affects que dégagent ces configurations, « percepts » ou « visions » de l'art. On peut alors définir l'art comme l'affect de l'image et proposer trois jalons qui concourent à cette définition : Nietzsche et la volonté de puissance ; Spinoza et l'heccéité, nouvelle cartographie des corps ; l'image comme matière en voie de subjectivation des belles analyses sur le cinéma.

### **Nietzsche et la symptomatologie**

Derrière chaque « phénomène », chaque état du rapport de forces, Nietzsche détecte l'affect et la puissance, et distingue son mode « actif » ou « réactif », c'est-à-dire diagnostique la qualité éthologique de la force, ou la valence de la volonté de puissance. C'est pourquoi Nietzsche conçoit le philosophe et l'artiste comme physiologiste et médecin. Le philosophe, l'artiste « interprètent » au sens nietzschéen, c'est-à-dire entrent en rapport avec des forces, et leur assignent non pas un « sens », une signification, mais évaluent leur « type » en composant matériellement avec elles un nouveau rapport dont on peut cartographier les affects. De ce point de vue, interpréter, c'est développer un rapport de forces. De la première à la deuxième version de *Proust*, Deleuze conservait avec Nietzsche le vocabulaire de l'interprétation, mais il la traitait comme une symptomatologie et une typologie des forces. « Penser, c'est toujours interpréter, c'est-à-dire expliquer, développer, déchiffrer, traduire un signe » écrit-il en 1964 ; mais en 1967, l'interprétation adopte de moins en moins le mode philologique de la traduction pour rejoindre le mode vital de l'assimilation, selon une oscillation qu'on trouve en effet chez Nietzsche. <sup>4</sup> L'interprétation, comme assimilation ou nutrition renvoie à un corps-à-corps des forces—une force qui capture et compose avec d'autres forces un nouveau rapport assignable dont on peut évaluer la puissance. La symptomatologie arrache ainsi l'interprétation à une herméneutique du sens caché, et procède uniquement à un relevé constatatif des forces en présence.

La philosophie des forces se partage alors en sémiologie et en

éthologie de la puissance : tels signes étant donnés, on demande à quel état des forces ils renvoient, quelle variation de puissance ils mettent en jeu. Tout rapport de forces, phénomène, organisme, société, conscience, tout état de chose existant devient ainsi redevable d'une interrogation sur sa puissance, qui ébauche une typologie, un examen critique des types de vie mis en jeu. La volonté de puissance désigne « le rapport différentiel des forces en présence » (RF, 189), et s'exprime par ces dynamismes de type affirmatifs ou négatifs, qui conduisent Nietzsche à esquisser une typologie des forces actives et réactives. La sémiologie (tel état de chose) renvoie, comme symptôme, à tel état des forces, implique l'ontologie de sa puissance : le signe compose un certain rapport de forces, qui lui-même connaît une variation de puissance. Nietzsche peut alors distinguer les différentes modalités de la force et ébaucher des types sociohistoriques en fonction des forces, actives, agies ou réactives mises en œuvre. En cela, la symptomatologie nietzschéenne implique une sociologie et une politique, une pragmatique des signes, qui évalue les actions et les productions sociales en fonction des types de vie qu'elles promeuvent. Voilà pourquoi Deleuze reprend à Nietzsche cette vocation symptomatologique de l'art, et remplace l'interprétation d'une signification par l'expérimentation des forces. Exiger de l'art qu'il se fasse expérimentation ne consiste pas à décliner une fois de plus l'impératif surréaliste, poncif édulcoré par un siècle de discours sur les avant-gardes. Deleuze comprend littéralement la littérature comme une médecine. Sacher-Masoch pour le masochisme, Proust, pour l'homosexualité, Klossowski pour la perversion, Artaud pour la schizophrénie, Kafka pour la bureaucratie : leur écriture se fait le sismographe sensible d'un type de forces qui ne franchirait pas sans elle le seuil sensible. C'est pourquoi l'art combine logique de la sensation et vocation médicale, symptomatologique. Si la vertu de l'art consiste à repérer des signes, à les capter, les rendre sensibles, la philosophie de l'art en dresse la typologie, recense les signes et les images dans une liste ouverte et variable qui en compose la carte intensive.

La philosophie de l'art consiste donc en une sémiotique, qui doit s'entendre au plan des forces et des signes. En 1964, Deleuze écrit : « Nous demandons seulement qu'on nous accorde que le problème de Proust est celui des signes en général ; et que les signes constituent différents mondes, signes mondains vides, signes mensongers de l'amour, signes sensibles matériels, enfin signes de l'art essentiels (qui transforment tous les autres) » (PS, 22). Il est question alors de signes, non de forces, mais Deleuze précise bien que les signes coexistent en différents mondes qui ne sont pas tous homogènes. Signes mondains, signes de l'amour et de la jalousie, signes sensibles, signes de l'art : cette nécessaire pluralité des systèmes ou des régimes de signes n'est

pas réductible à une mesure unique, linguistique ou signifiante. Pour les signes, comme pour les rythmes, on ne peut « chercher l'explication du côté d'une forme supérieure qui les unifierait », ni les ramener à une « séquence », régulière ou non, qui les constituerait (RF, 142). Les signes de l'art conservent leur disparité prospective, leur irrégularité fragmentaire. L'art se fait alors « symptomatologie des mondes »<sup>5</sup> et Deleuze détaille les systèmes distincts et enveloppés de la signalétique mondaine, des signes de l'amour, de la rencontre sensible, et des signes de l'art. Si, en 1964, Deleuze utilise la notion d'essence pour faire communiquer ces mondes disparates autour d'une trajectoire néoplatonicienne qui conduit de l'expérience ordinaire vers l'art (seul capable de « transformer » tous les autres signes), les versions ultérieures de 1970 et plus encore de 1976 revendiquent le caractère intotalisable du fragment, l'hétérogénéité constituante des signes, qui conservent leur pluralité distincte, et leur singularité irréductible. L'œuvre occupe une fonction d'expérimentation impersonnelle et, recensant des types de signes, elle capte et distingue des forces.

Il ne suffit pas de montrer que la signalétique est médicale, ou que le diagnostic des signes équivaut à une clinique, il faut encore expliquer pourquoi cette clinique développe une éthologie de la puissance, éthique et ontologique. L'art se situe par delà la morale du bien et du mal, et relève de l'éthique ou de l'éthologie des rapports de forces. Cette capture de force permet donc simultanément une sémiotique ou sémiologie,<sup>6</sup> une symptomatologie et une éthique.

### **L'éthologie de la puissance : longitude et latitude de l'heccéité**

Pour étayer ce passage de la morale de l'interprétation à l'éthologie de la puissance, Deleuze utilise la conception spinoziste de l'individu et la petite physique de l'*Éthique* II, 13. Comment définir un individu, corps ou âme ? Non par sa forme, ses organes, ses fonctions, ni comme une substance ou un sujet, mais comme un mode, c'est-à-dire un rapport complexe de vitesses et de lenteurs, et un pouvoir d'affecter ou d'être affecté. Avec cette double détermination modale qui compose l'éthologie spinoziste, Deleuze renouvelle le rapport entre signe, force et puissance. Développée dans *Mille Plateaux* et dans *Spinoza. Philosophie pratique*, l'heccéité propose une nouvelle philosophie du sujet qui change le statut de la forme en même temps qu'elle détermine la doctrine de l'image.

L'heccéité sert à proposer une philosophie modale et non substantielle de l'individuation : tout individu se compose d'une infinité de parties extensives, qui lui appartiennent sous *un* rapport caractéristique. La singularité de ce rapport détermine une individualité corporelle multiple, état de forces, « mouvement et repos », dit Spinoza, ou « vitesses et

lenteurs », puisque le repos n'est pas une absence de mouvement mais une lenteur relative à une certaine vitesse. Ce rapport existant, cinétique qui compose telle individualité, exprime aussi un degré de puissance. Car un individu, une multiplicité quelconque, n'implique pas seulement une composition cinétique de rapports de forces, mais un pouvoir dynamique d'affecter et d'être affecté. Deleuze reprend à sa lecture de Spinoza la distinction entre deux individuations « très différentes » : l'existence, comme ensemble divisible de parties *extensives* (la longitude) et l'essence, comme partie *intensive* (la latitude).<sup>7</sup> Un individu diffère selon sa composition matérielle et le mode intensif de puissance qu'il met en jeu. Tel corps existe en composant un rapport de rapports, qu'il faut entendre matériellement comme cet ensemble fluctuant de particules matérielles qui lui appartiennent sous tel rapport caractéristique (longitude) ; ce rapport lui-même connaît une certaine fluctuation, une « latitude » dans la mesure où il exprime un degré de puissance qui n'est pas toujours constant, mais fluctue entre la naissance et la mort. La longitude concerne donc l'état des forces, leurs rapports en terme de vitesses ou de lenteurs ; la latitude, l'intensité ou la variation de leur puissance. La longitude est extensive, extrinsèque et cinétique, la latitude est intrinsèque, et dynamique : elle évalue le passage d'un degré de puissance à un autre, elle borde l'état cinétique des forces d'un vecteur temporel qui marque les variations intensives, les fluctuations de la puissance à l'intérieur d'un certain seuil, celui de l'individuation provisoire. La latitude exprime donc le seuil de variation intrinsèque de puissance qui résulte des modifications extrinsèques, ou des rencontres que fait le corps (ainsi, la théorie du mal comme mauvais rapport, chez Spinoza).

La distinction des longitudes et latitudes assure de 1977 (*Dialogues*) à *Mille Plateaux* l'élaboration de cette belle théorie de l'heccéité, qui contient un hommage aux philosophes de l'intensité modale, Duns Scott, Simondon, et Geoffroy Saint-Hilaire, naturaliste spinoziste, héros de la variation modale des corps. Voilà le précipité théorique autour duquel Deleuze propose cette nouvelle cartographie du corps. Tout individu se définit par sa longitude et sa latitude, c'est-à-dire par le rapport de forces qu'il compose et par les affects qui qualifient la puissance dont il est capable.

Vous allez définir un animal ou un homme, non pas par sa forme, ses organes et ses fonctions, et pas non plus comme un sujet : vous allez le définir par les affects dont il est capable. Capacité d'affects, avec un seuil maximal et un seuil minimal, c'est une notion courante chez Spinoza (SPP, 166).

Cette division en longitude et latitude explicite la distinction entre sé-

miotique de la force et éthique de la puissance. La longitude correspond à la sémiologie du rapport de forces et la latitude, à l'éthologie de la puissance. Ce résultat transforme simultanément la théorie de l'individuation, celle de la subjectivation, et l'image. Car, avec l'heccéité, Deleuze nous propose de penser un mode d'individuation « très différent » de ce qu'on nomme en général une forme ou un sujet. Cette nouvelle cartographie des modes d'individuation échappe à la position transcendante d'un sujet substantiel, comme à l'imposition d'une forme sur une matière. Pour autant, les entités de type sujet ne disparaissent pas des préoccupations de Deleuze, mais font l'objet d'une théorie entièrement différente, modale et non substantielle. "Il y a un certain type d'individuation qui ne se ramène pas à un sujet (Moi), ni même à la combinaison d'une forme et d'une matière. Un paysage, un événement, une heure de la journée, une vie ou un fragment de vie... procèdent autrement" (RF, 144). Les sujets sont des affects de la force, des modes de la force qui s'affecte elle-même : voilà le résultat que tire Deleuze de la théorie de l'heccéité des années quatre-vingts. Car un mode, c'est « concrètement » une composition de vitesses et de lenteurs, comportant ces deux axes de la sémiologie et de l'ontologie de la puissance. Le mode est une composition de vitesses et de lenteurs sur le plan des forces (longitude) qui détermine cet état matériel des forces, que Deleuze nomme image-mouvement, action et réaction de la matière, dans *l'Image-mouvement*, et perçoit dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* Sur le plan de la variation de puissance (latitude, ou affect), « c'est un pouvoir d'affecter et d'être affecté » (SPP, 166). L'art consiste alors à rendre sensible ces forces insensibles en nous permettant de capter ces « longitudes ».

C'est pourquoi Deleuze précise que l'art, ne consiste pas à reproduire, ni même à inventer des « formes », mais à « capter des forces ». <sup>8</sup> Cela s'explique rigoureusement : la forme, on l'a vu, est un composé intensif et fluctuant de rapport de forces, une heccéité. L'art procède donc au plan réel et matériel des forces, non au plan secondaire et dérivé des formes, que l'on peut déduire, abstraire ou extraire de ces forces, et qui n'en composent jamais que la compilation ou l'index. Deleuze développe ainsi une conception modale et intensive de la forme, dont on peut repérer les critères. D'abord, la forme est immanente et variable. Elle n'est pas donnée substantiellement, n'étant rien de plus que la variation effective des rapports de forces qui la compose. Deuxièmement, il est vain dans ces conditions d'opposer la forme et la matière : toutes deux sont composées de forces, et seule l'abstraction d'une théorie instituant le clivage d'une forme transcendante et séparée et d'une matière dévalorisée peut manquer d'apercevoir que toutes les formes sont en réalité des « heccéités », des rapports de mouvement et de repos entre

molécules ou particules, pouvoir d'affecter et d'être affecté. Enfin, la forme se caractérise par sa mobilité intensive : modale, et non substantielle, elle admet toutes les variations. C'est pourquoi Deleuze corrèle rigoureusement la composition du corps chez Spinoza, la modulation comme rapport entre des forces et des matériaux chez Simondon, la variation intensive des corps chez Geoffroy Saint-Hilaire. Et cela assure à l'art sa fonction symptomatologique : l'art dresse une carte des affects.

Deleuze élabore cette conception intensive de la forme qui vient de Spinoza à travers les sciences de la vie, avec Geoffroy Saint-Hilaire et Simondon qui contribuent à la théorie du « corps sans organes » et de la matière intensive. Cette détermination intensive de la matière informelle et cinématique s'applique en philosophie de l'art. La forme peut être définie comme la variation modale d'un rapport de forces, de sorte qu'on peut à nouveau s'intéresser aux formes de l'art à condition de les déterminer comme résultat d'un agencement variable des matériaux. Ainsi la matière signalétique de l'image peut-elle donner lieu à une typologie, comportant une sémiologie et une éthologie de la puissance. Ce qui compte, c'est la variation intensive. En littérature par exemple, la déformation à laquelle le style soumet la langue (matériau syntaxique) lui permet de capter des modes d'existences inédits. L'invention stylistique de Kafka lui permet d'explorer les modes de subjectivations de la bureaucratie. Il s'agit donc moins de répudier les formes que d'en proposer une conception nouvelle, comme forme matérielle et sensible, variable et intensive, et non comme forme abstraite donnée. La forme étant composée de rapports de forces, il n'y a rigoureusement que des forces, et les formes sont un devenir des forces. Il y a donc chez Deleuze un bon usage de la forme, saluant la création en art. La force fait la différence : s'agit-il de la présentation seconde, de la *représentation* d'une forme ou d'une capture de forces ? La forme est une question de forces lorsqu'elle se rapporte à la sensation, alors qu'elle reste une reproduction de cliché lorsqu'elle s'en tient à l'imitation ou à la contestation des formules picturales du passé. Cette force de la sensation permet à Deleuze d'élaborer pour Bacon le concept de Figure, qu'il oppose à la figuration banale ou la reproduction du cliché. « La forme rapportée à la sensation (Figure), c'est le contraire de la forme rapportée à un objet qu'elle est censée représenter » (FB, 40). Comme rapport de forces, la forme affecte la sensation et produit un choc pour la pensée qui signale le chef-d'œuvre. En ce choc consiste « la communauté des arts » : capturer des forces, piéger de nouvelles forces insensibles dans de nouveaux matériaux, et cette définition s'applique aussi bien à la littérature, la peinture, le cinéma ou la musique.

Dès qu'on applique à l'individuation cette cartographie modale de l'heccéité, tout change. L'art et la philosophie se rendent capables de



traiter ces individualités « parfaites » dont la théorie des sujets substantiels ne pouvait rendre compte. L'art capte les heccétés, ce qui explique pourquoi il s'agit toujours en art de rendre sensibles des forces non sensibles. Une saison, un hiver, « cinq heures du soir », sont de telles heccétés, « rapport de vitesses et de lenteurs, pouvoir d'affecter et d'être affecté » (SPP, 166; MP, 318-9). Une qualité de blancheur, la vibration d'une heure, l'accroupi de la pierre, un après-midi dans la steppe<sup>9</sup> composent ces modes d'individuation plus fragiles, moins anthropomorphes, pas nécessairement plus labiles ou plus évanouissants, mais plus intéressants que les personnages auxquels nous sommes habitués (*une chose, un animal, un homme*). Ces heccétés nous affectent avec une puissance irrésistible parce qu'elles font vibrer la force du percept dans l'affect de l'image. Les captures de l'art ne sont jamais convenues lorsqu'elles agissent comme des forces, sur le mode implacable et délicieux d'une intensité perçue pour la première fois. L'art n'a besoin de rien d'autre que de cette description physique. A-t-on rendu sensibles des forces insensibles ? Ainsi, chez Bacon, la cartographie du corps est une nouvelle manière de rendre le tremblement de la sensation dans la chute et la déformation du corps par la couleur. Mais d'autre part, et la théorie de l'image complète ici la capture de forces, l'art ne se borne pas à capter les longitudes, mais leur permet de s'exposer comme latitude. Il ne s'agit pas seulement de rendre sensibles des forces insensibles (longitude), mais de les rendre subjectives et savoureuses, en doublant le rapport de forces par l'intensité de la puissance (latitude), pour atteindre au percept et à l'affect « comme à des êtres autonomes et suffisants » (QP, 158). Ce deuxième moment, celui de l'évaluation, se corrèle rigoureusement avec le précédent. C'est en cela que la sémiologie implique nécessairement l'éthologie de la puissance.

### **L'image, longitude et latitude**

Tout se définit désormais comme agencement de mouvements et vibration d'affects, que Deleuze appelle « image », en se référant à Bergson. Ainsi définie, l'image reprend l'heccété simondienne et l'éthologie spinoziste : un rapport de forces sensibles dégageant de l'affect, dont l'individuation est « parfaite » sans être pour autant substantielle. La force n'est donc pas seulement puissance, elle est image.

Longitude, ou rapport de forces, l'image n'est pas une représentation de la conscience, une donnée psychologique, ni un représentant de la chose, une visée d'objet. Elle n'est pas une copie, un doublet mental, mais un mode de la matière, un mouvement réel, et l'effet de l'art doit s'entendre sur ce plan strictement positif. « Une image ne représente pas une réalité supposée, elle est à elle-même toute sa réalité » (RF, 199).

Prise au sens bergsonien d'un rapport de forces, d'un système d'actions et de réactions au niveau de la matière elle-même, l'image n'a aucun besoin d'être aperçue, mais existe en soi comme ébranlement, vibration, mouvement. Comprise en ce sens réaliste, elle relève d'une physique des forces.

L'image-mouvement détermine en premier lieu une philosophie de la matière : sur le plan des images-mouvement, il n'y a que des actions et des réactions non centrées, de sorte que c'est équivalent de dire que toutes les actions-réactions sont indistinctes ou qu'elles sont aussi multiples que l'on veut. Toutes les actions se déchargent instantanément en réactions de sorte que la distinction même entre action et réaction est abusive ou trompeuse, car il n'existe pas réellement d'individuations définies sur ce plan. Tout change avec la petite distension, le point d'indétermination vital, le petit intervalle temporel que fait gonfler une amorce de subjectivité sur le plan des images. Dans cet interstice entre action et réaction se loge le plan d'intériorité de la force, qui assure l'articulation théorique entre le concept d'image et celui de pli. Car l'image subjective, cette image qui se dote d'un dedans, n'est autre que la force qui se plie et s'affecte elle-même, longitude qui se met à éprouver sa latitude. L'intériorité peut être strictement définie à partir de la force et de l'extériorité, et « le dedans se constitue par le plissement du dehors » (F, 127). L'image-mouvement, l'image subjectivée des individuations vitales et cinématographiques est une image distendue, rebroussée sur elle-même, ayant fait gonfler en elle, en guise de centre d'indétermination, l'affect de la force (PP, 160).

Cette théorie entièrement neuve et stimulante du sujet en reste pourtant rigoureusement au plan des images, ou à celui des forces : un sujet, c'est une image qui « s'éprouve » *du dedans* (PP, 62). Dans certaines conditions qui définissent la vie, un écart se produit entre action et réaction, un intervalle sépare et spécialise l'image et le mouvement, de sorte que l'image-mouvement s'incurve, se dote d'un intérieur. De telles images subjectives qualifient la vie, mais aussi les images cinématographiques. L'image définie comme existence matérielle connaît cette mutation qui écarte l'action de la réaction et incurve, tord l'image sur elle-même jusqu'à dégager ce foyer d'indétermination, centre provisoire et soustractif de subjectivité. Le passage de la matière des forces vers la forme de la subjectivité s'opère ainsi selon deux propriétés, qui suffisent à définir toute subjectivité : la soustraction et l'action. L'image subjective n'est rien de plus qu'une image qui « cadre », par action soustractive, en négligeant dans les autres images tout ce qui n'intéresse pas son action. Par ce cadrage, elle fait gonfler entre l'action et la réaction qu'elle subit l'interstice d'une réponse perceptive, d'une doublure affective, d'une riposte motrice. Une telle image-sujet correspond bien à l'heccéité. Elle

se définit par sa longitude—une composition de vitesses et de lenteurs, un rapport de forces, un complexe matériel d'actions-réactions, mais cette longitude fait vibrer de manière plus lente, hésitante, complexe, l'arc vacillant d'une variation de puissance, c'est-à-dire d'un pouvoir de s'affecter soi-même. L'image subjective n'est autre qu'une longitude qui s'affecte elle-même, et se subjective par indétermination.

Comme l'image vivante, l'image-perception du cinéma double d'une membrane sensitive l'action qu'elle subit : au lieu de se dissiper tout de suite en action, elle développe entre sa face sensitive (image-perception) et sa face motrice (image-action) une zone d'affect, par laquelle elle expose et creuse sa réceptivité subjective en s'éprouvant elle-même, en vaporisant le circuit de la perception à l'action et en rapportant le mouvement à une qualité comme état vécu (image-affection), plutôt qu'à des actes (image-action) ou à des corps (image-perception). Voilà tout ce dont Deleuze a besoin pour définir ses « concepts cinématographiques », c'est-à-dire pour établir une classification des types d'image qui composent le cinéma et des signes qui correspondent à chacun de ces types (RF, 250). Le cinéma offre bien alors une physique sémiotique, et une éthique de la puissance, de sorte que son mérite consiste à développer des régimes de signes spéciaux sur un mode délectable inédit.

L'exemple du cinéma permet de démontrer que la signalétique des images relève de l'éthologie, non de la morale et qu'une telle sémiotique ne s'appuie pas sur une interprétation signifiante, mais sur une éthologie de la puissance. On mesure combien Nietzsche renouvelait la théorie de l'interprétation : interpréter, c'est composer un rapport de forces, selon le mode d'une évaluation vitale. Une telle étreinte des forces n'implique aucun jugement moral d'après des valeurs transcendantes, seulement l'effectuation vitale d'une rencontre que Deleuze nomme un « combat ». Dans un tel combat, une « puissante vitalité non organique [...] complète la force avec la force, et enrichit ce dont elle s'empare ».<sup>10</sup> Ici aussi, Deleuze néglige de se placer au niveau des sujets et des formes, des fonctions, des organes constitués, mais considère le combat comme intensité constituante. Évaluer, cela revient à apprécier ce que l'art nous fait devenir, c'est-à-dire à éprouver les nouveaux rapports dans lesquels nous entrons en dressant une cartographie des affects, c'est-à-dire, matériellement, en relevant l'heccéité nouvelle et en déterminant si elle se révèle propice ou néfaste. On retrouve ici la théorie du mal selon Spinoza : un mode existant se définit par son pouvoir d'être affecté, et celui-ci est dit « bon » lorsqu'il compose un nouveau rapport qui augmente sa perfection et sa puissance d'agir, ou « mauvais » s'il le décompose.<sup>11</sup> L'évaluation critique consiste à dresser de telles cartes des affects.

Le jugement supposait des valeurs préexistantes et transcendantes, la

critique clinique ne réclame aucun autre ingrédient que le mode vital de la rencontre, qui compose une « catégorie » selon Deleuze. De telles catégories ne sont pas abstraites mais concrètes et extraites de rapports de forces effectifs ; elles ne sont pas des fonctions du jugement, des classes d'attributions noétiques ou grammaticales, mais des compositions de rapports sémiotiques qui engagent des classifications vitales. Elles rejoignent ainsi les notions communes chez Spinoza, qui ne consistent pas en une idée générale « commune à tous les esprits », mais bien en « quelque chose de commun aux corps », d'un rapport commun à tous les corps, comme l'étendue, le mouvement et le repos, ou seulement à quelques uns, — au minimum à la relation qu'entretient mon corps avec un autre corps (SPP, 126–7). On comprend dans ces conditions pourquoi la sémiotique compose un rapport de forces qui revient à une évaluation vitale : les signes exposent une éthique. La catégorie bien fondée doit être rapportée au symptôme, car une classification exprime toujours une symptomatologie (RF, 266). La sémiologie ou classification des images et des signes consiste ainsi en elle-même en une évaluation de la puissance. La catégorie est une étreinte de forces, dont la liste reste nécessairement ouverte, changeante, puisque elle correspond aux rapports dans lesquels notre corps est entré, ou à la carte intensive de ses affects. La longitude, heccéité de rencontre, exprime la convenance ou disconvenance de cette composition, selon qu'elle se montre bénéfique ou non pour le corps qu'elle fait « devenir », c'est-à-dire entrer dans cette nouvelle combinaison. La table des catégories, mouvante et transformable, capable de redistributions nouvelles, de nouvelles déterminations, fonctionne bien comme une table de montage.<sup>12</sup> Elle tranche et coupe dans le flux des images, et intercale entre elles l'intervalle vibrant, l'interstice d'un affect subjectif. La table des signes expose ainsi la carte des puissances.

Anne.Sauvagnargues@ens-lsh.fr

## Notes

1. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux* (Paris: Minuit, 1980; cité dorénavant MP), 318 et 320–1.
2. Deleuze, *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975–1995* (Paris: Minuit, 2003; cité dorénavant RF), 188.
3. Deleuze, *Nietzsche et la philosophie* (Paris: PUF, 1962), 7; Deleuze, *Foucault* (Paris: Minuit, 1988; cité dorénavant F), 131; et RF, 188.

4. Deleuze, *Proust et les signes* (Paris: PUF, 1964, 1970, 1976; cité dorénavant PS), 118–9; Deleuze, *L'île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953–1974* (Paris: Minuit, 2002; cité dorénavant ID), 180.
5. Deleuze, *Pourparlers* (Paris: Minuit, 1990; cité dorénavant PP), 195.
6. Sémiotique signifie toujours sous la plume de Deleuze théorie des signes irréductible à la linguistique. Il arrive cependant à Deleuze dans certains textes d'opposer catégoriquement la sémiotique à la sémiologie, en rattachant la sémiologie à la linguistique, et en l'identifiant à la sémantique. Mais dans d'autres textes, le terme de sémiologie est utilisé comme synonyme de sémiotique, pour désigner l'entreprise de Peirce. Voir G. Deleuze, *L'Image-mouvement* (Paris: Minuit, 1983; cité dorénavant IM), 101. Il n'y a là qu'une difficulté nominale. Quand Deleuze parle de Peirce ou qu'il s'adresse à un public anglo-saxon qu'il suppose averti de la terminologie peircienne, Deleuze reprend le terme de sémiologie pour désigner cette théorie du signe non linguistique. Dans tous les autres cas, il utilise préférentiellement le terme de sémiotique. Ainsi, pour la préface à l'édition anglaise de Nietzsche, comme là où il commente Peirce (dans IM), on lira sémiologie ; partout ailleurs, sémiotique.
7. Deleuze, *Spinoza. Philosophie pratique* (Paris: Minuit, 1981; cité dorénavant SPP), 111.
8. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation* (Paris: Éditions de la Différence, 1981, rééd. Seuil, 2002 ; cette dernière édition est citée dorénavant FB), chap. 6.
9. Deleuze et Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?* (Paris: Minuit, 1991; cité dorénavant QP), 156.
10. Deleuze, *Critique et Clinique* (Paris: Minuit, 1993), 167; et SPP, 189.
11. Spinoza, *Éthique*, III, post. 1 et 2; IV, 18, dém.; et SPP, 70.
12. Deleuze, *L'Image-temps* (Paris: Minuit, 1985), 241.