

Avertissement : le présent texte est protégé par le droit d'auteur.

Charlie Chaplin selon Deleuze et Arendt : aliénation et action politique.

Par Eliane Martin-Haag.
Maître de Conférences en philosophie.
Université de Toulouse-Le-Mirail.

Dans *L'image-mouvement*, Deleuze rattache les films de Chaplin à « l'image-action » qui se construit selon la petite forme A S A', forme dont Chaplin serait un utilisateur particulièrement virtuose.

C'est dans les films burlesques mais aussi et surtout dans *Le dictateur* que la petite forme trouve le plein développement de sa formule, développement dans lequel une très petite différence dans l'action, ou entre deux actions, fait valoir une distance infinie entre deux situations. Les exemples célèbres que Deleuze examine appartiennent d'abord aux films comiques, où l'on peut voir Charlot abandonné par sa femme et apparemment secoué de sanglots, tandis qu'en se retournant, il révèle au spectateur qu'il secoue un shaker pour se préparer un cocktail. Mais avec *Les temps modernes*, c'est « l'humanisme » de Chaplin qui apparaît. Il y montre qu'un rien, une toute petite différence suffit à « retourner la machine contre l'homme », à en faire un instrument de capture et d'aliénation. Son originalité s'affirme de plus en plus pour culminer dans l'art de choisir des gestes proches et des situations correspondantes éloignées ou radicalement opposées : ce rapport engendre simultanément le rire et l'émotion, l'une des deux situations devenant tragique, tout en conservant le rire produit par la différence de plus en plus infime dans l'action. Le génie de Chaplin est donc de faire rire d'autant plus qu'on est ému.

Dans les derniers film parlants, ce principe acquiert une nouvelle puissance, notamment avec cette oeuvre politique qu'est *Le dictateur*, où la différence entre le petit barbier juif et le dictateur est aussi petite que celle de deux moustaches. Ce qui compte, dans ce film qui est une conquête du parlant et qui fait mourir progressivement le Charlot burlesque, ce sont les discours ou la pensée de l'action politique qui restent sous-jacents. Ce que disent ces discours, c'est que la Société se met elle-même dans la situation de faire de tout homme un dictateur sanglant, parce qu'elle nous donne intérêt à être méchant, au lieu de générer des situations où la liberté et l'humanité se confondraient avec notre raison d'être. Chaplin analyse donc ici deux états de sociétés ou même deux Sociétés opposables, et non plus seulement deux situations quelconques. Il montre que l'une de ces sociétés fait de la petite différence entre les hommes l'instrument d'une tyrannie, l'autre la variable d'une grande situation commune ou démocratique. A cette fin, il introduit dans l'image-action la « Figure du discours ». Dans *Le dictateur*, il oppose ainsi le discours final, c'est-à-dire le langage de l'homme ou le simple fait la parole, à la langue du non-sens, de la terreur, des sons inarticulés et pleins de fureur d'un Hitler galvanisant les masses. Il rejoint alors la puissance de construction de la grande forme S A S' qui produisait une foi en la vie à travers l'action politique : il fait surgir par l'image le contraste entre les sociétés closes et les sociétés ouvertes à l'élan vital, au sens bergsonien de ces termes. Dans *Un roi à New-York*, c'est ainsi l'Amérique qui apparaît comme une société close : une société de propagande, de police et de contrôle, où règne cette inflation des clichés qui caractérise la modernité selon la *Logique de la sensation*¹.

A partir de là, l'œuvre de Chaplin a un statut ambigu dans *Cinéma I* : elle marque déjà la crise de l'image-action tout en tentant de la faire revivre. Dans les films parlants le peuple en effet n'est plus sujet de l'action, mais agi par les situations.

¹ Deleuze (Gilles), *Francis Bacon, logique de la sensation*, Paris, Editions de la Différence, 1996, t. I, p. 13-14, sur le Greco et la formule provocante selon laquelle « c'est avec Dieu que tout est permis », et non avec les clichés modernes qui se transforment en modes de constitution des objets perçus.

C'est pourquoi Deleuze compare encore la pensée politique qu'il attribue à Chaplin à celle de l'aliénation chez Rousseau : si le petit barbier peut devenir dictateur, ce n'est pas par méchanceté intrinsèque ou monstruosité, mais pour la même raison que l'homme se pervertit dans le *Discours sur l'origine de l'inégalité* : les situations inégalitaires le déterminent à devenir l'homme de l'amour-propre ou du vouloir-dominer, et cela par un processus irréflecti. Avec Chaplin, c'est cette mort du sujet de l'action et du sujet de l'histoire qui atteint son paroxysme, bien que Chaplin tente d'appeler, par l'intelligence des situations, à l'action en faveur d'un monde démocratique, reprenant en cela la croyance rousseauiste en un nouveau contrat social, de nature démocratique².

Aussi Chaplin tombe-t-il sous le coup de la critique de l'image-action et de ses deux formules. L'âme du cinéma, dit Deleuze, exige de plus en plus de pensée, ce qui nécessite de commencer par défaire les croyances en l'action. Le nouveau cinéma détruit cette croyance en faisant éclater l'espace, l'histoire, l'intrigue ou l'action. On sait que *Taxi-Driver* de Martin Scorsese, par exemple, et a fortiori les films de Goddard, tels que *Pierro-le-fou* ou *A bout de souffle*, s'enracinent dans cette crise, et prennent l'allure de la ballade, de l'errance, dans le tissu dédifférencié de la ville, ou d'un monde fait d'espaces quelconques qui prolifèrent à la façon d'un cancer. Cet espace-temps ne donne plus prise à l'action et à ses schèmes sensori-moteurs qui lui sont désormais inadéquats³.

Aussi *L'image-temps* n'accorde-t-elle que quelques pages à la question d'un cinéma politique. Deleuze s'attache surtout à distinguer l'ancienne image-action de ce que pourrait être le cinéma politique moderne, et cela de trois façons. Dans le cinéma classique le peuple, même opprimé ou assujéti, est toujours présupposé, déjà là, et sur le chemin d'une prise de conscience, que ce soit dans les films soviétiques ou américains. Au contraire, le cinéma moderne montre qu'il n'y a plus de peuple, ou que le peuple est ce qui manque, notamment parce qu'il s'est produit l'événement du totalitarisme, où le peuple est remplacé par les masses assujéties, et l'événement du stalinisme qui substitue au peuple l'unanimité ou l'unité tyrannique du Parti. Dès lors et s'il n'y a plus de peuple, le schéma marxiste de la révolution ou le schéma américain de l'évolution et de la fondation d'une nation cosmopolitique deviennent également périmés.

Ce constat constitue néanmoins, pour Deleuze, une nouvelle base qui permet au cinéma politique de se refonder sur les minorités et les exclus du Tiers-monde : le peuple s'invente désormais dans les bidonvilles ou les ghettos, c'est-à-dire à travers la grande crise d'identité des minorités. Mais cette invention se heurte à l'impossibilité de tracer une ligne d'évolution entre l'Ancien et le Nouveau, entre les archaïsmes ou les mythes du tiers-monde et le peuple désormais absent de l'Occident. Aussi les peuples du tiers-monde sont-ils condamnés à l'absurde juxtaposition de l'Ancien et du Nouveau, comme en témoigne leur cinéma qui abolit la distinction du privé et du public et montre qu'ils sont pris dans une société de clans simplement juxtaposée au Nouveau. C'est ainsi que l'affaire privée se confond, dans *Yol* de Güney, avec l'immédiat social des clans familiaux, les personnages étant prisonniers de l'absurde compénétration de deux mondes. On prend par exemple le train le plus moderne, dans *Yol*, pour retrouver et punir de mort une femme adultère, ainsi que l'exige le sens archaïque de l'honneur. Cela signifie que les minorités ne sont jamais toutes faites, mais à inventer.

La pensée-cinéma du tiers-monde se trouve en effet confrontée à deux problèmes. D'une part comment échapper aux mythes, au prophétisme ou au banditisme qui sont l'envers archaïque de la violence capitaliste et qui amènent à retourner contre soi cette violence, pour faire des anciennes identités un objet d'adoration, comme s'il fallait revenir à la mémoire du dieu noir ou du dieu des intégrismes contre le diable occidental ? D'autre part, comment rompre avec l'état de colonisé, sans passer du côté du colonisateur, ne serait-ce qu'esthétiquement, par les influences artistiques, par l'imitation des clichés de l'Occident ?

² Nous résumons ici les analyses de Deleuze, dans *Cinéma 1, L'image-mouvement*, Paris, Les éditions de Minuit, 1983, p. 231-237.

³ *Ibid.*, p. 278-288.

A ces questions, Deleuze répond par son interprétation de la littérature de Kafka, que nous citerons, parce qu'elle pose le problème de l'aliénation politique en récusant définitivement l'action. Le moi de Kafka est en effet présenté par Deleuze comme un « moi rompu », ou shizo, qui déjoue les deux risques de l'archaïsme et de l'imitation du colonisateur, parce qu'il est à l'écart de la communauté et échappe ainsi à toute logique identitaire : il est non plus la minorité mais le mineur. Ce moi est donc capable d'énoncés nouveaux ou d'inventer un peuple à venir, paradoxalement parce qu'il est seul et singulier, en marge de toute participation sociale. Deleuze affirme ainsi que « Kafka indiquait une autre voie, une voie étroite entre les deux risques », parce que l'auteur mineur « a beau être en marge ou à l'écart de la communauté plus ou moins analphabète, cette condition le met d'autant plus en mesure d'exprimer des forces potentielles et, dans sa solitude même, d'être un véritable agent collectif, un ferment collectif, un catalyseur. Ce que Kafka suggère ainsi pour la littérature vaut encore plus pour le cinéma, en tant qu'il réunit par lui-même des conditions collectives ». Nous arrivons ainsi au dernier caractère du cinéma politique moderne. L'auteur de cinéma se donne des personnages réels et non fictifs, mais en les mettant eux-mêmes en état de « fictionner », de « légèrer », de « fabuler ». Cette fabulation n'est pas un mythe impersonnel, mais elle n'est pas non plus une fiction personnelle : c'est « une parole en acte, un acte de parole par lequel le personnage ne cesse de franchir la frontière qui séparait son affaire privée de la politique, et produit lui-même des énoncés collectifs⁴ ».

On voit que Deleuze reprend le concept bergsonien de « fabulation », dont il fait ici un « acte de parole » produit par un créateur, un singulier-collectif, un marginal qui a su se servir des pointes de déterritorialisation du corps politique ou de l'anomal, pour se mettre en mesure de dessiner de nouvelles possibilités de vivre et d'être peuple. Plus exactement, il crée un devenir-peuple, une fabulation qui est un entre-deux ou une zone d'indiscernabilité entre le marginal ou l'inintégré d'une part et le colonisé d'autre part. Il libère ainsi le colonisé et de L'Ancien et du Nouveau, selon la logique des relations extérieures à leurs termes, logique qui est particulièrement chère à Deleuze⁵.

Pour évaluer ces analyses, extrêmement séduisantes, nous prendrons le détour récurrent de l'étude par H. Arendt du cinéma de Chaplin, étude qui contraste radicalement avec celle de Deleuze.

Pour H. Arendt le cinéma de Chaplin ne saurait être considéré comme un cinéma d'action, car Chaplin, en tant qu'il participe de la judaïté, est une des figures du paria ou du *schlemihl* moderne. Le paria, dont *La tradition cachée* étudie les quatre grandes figures, à savoir Heinrich Heine, Bernard Lazare, Chaplin et Kafka, est une tradition inventée par les juifs à partir de leur acosmisme politique, de leur situation de peuple non seulement opprimé mais paria, c'est-à-dire dénué d'espace public d'apparition.

Plus précisément, la figure du paria naît quand les juifs ne peuvent plus participer à la construction de l'Etat-nation qui se défait, et qu'ils sont donc condamnés à être soit des parvenus, soit des mendiants, soit des parias. Cette situation a-politique engendre une tentative de s'identifier par l'œuvre d'art, par la culture, par un génie spécifiquement juif qui est le génie du paria, soit au sens de l'inintégré avec Heine, soit du rebelle ou du paria conscient avec B. Lazare, soit de l'homme qui réclame ses droits avec Kafka, soit du suspect perpétuel avec Chaplin. Le paria est donc une figure de l'impossibilité de l'agir politique qui fait sens pour tous les hommes, car elle dévoile, sans le savoir, le devenir-masse du peuple, l'acosmisme politique qui se produit silencieusement, comme événement des temps modernes, avec la montée des impérialismes puis du totalitarisme.

⁴ Deleuze (Gilles), *Cinéma 2, L'image-temps*, Paris, Les éditions de Minuit, 1985, p. 288-289. Voir également et en collaboration avec Guattari (Félix), *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, Les éditions de Minuit, 1975, en particulier p. 73-76 et 149-150.

⁵ Sur ce point, voir Deleuze et Parnet (Claire), *Dialogues*, Paris, Champs-Flammarion, 1996, p. 82-84, sur « le ET comme extra être ou inter-être ».

C'est à partir de ce statut du paria, comme révélateur de la disparition d'un espace public capable d'accueillir l'action politique, qu'Arendt explique le succès et la popularité de Chaplin, du moins jusqu'au *Dictateur*.

Aussi les films muets sont-ils privilégiés par H. Arendt, car leur popularité ne saurait s'expliquer, de façon formelle, par « la mise au goût du jour de pitreries immémoriales », mais par la renaissance, à travers Charlot, d'une qualité qu'un siècle de lutte des classes semblait avoir détruite : la qualité ou le « charme irrésistible du petit homme issu du peuple ». Charlot en effet n'a pas de conscience de classe ni de haine de classe au sens marxiste : il met en scène, avec une « totale incompréhension du politique », le conflit incessant du petit homme avec les tenants de la loi et de l'ordre.

Il reste cependant un paria social, qui ne se réfugie plus dans le monde des rêves ou dans le monde de l'art, comme Heine. Le burlesque de son monde est donc indissociablement tragique, mais parce qu'il montre l'inimitié de la société à son égard, la multitude de conflits qu'engendre son caractère de suspect, et surtout l'indifférence de tous, y compris sa propre indifférence, à l'égard du caractère juste ou injuste des châtements qu'il subit ou des échappatoires qu'il invente vis à vis de la loi. Chaplin a ainsi retenu deux choses de son enfance : la peur ancestrale du Juif vis à vis de la police, mais aussi cette sagesse que la ruse de David peut triompher de la force bestiale de Goliath. Mis au ban de la société, il ne trouve de réponse à la suspicion que dans la ruse individuelle ou dans la bonté inattendue d'un passant quelconque. Aussi le personnage de Charlot ne renvoie-t-il pas au paria innocent, mais au fanfaron persécuté et rusé qui s'attache à passer à travers les mailles de la loi, parce que la société et l'ordre ont décrété, dans leur sublime sévérité, qu'une loi inconditionnée interdit « aux riches comme aux pauvres de dormir sous les ponts et de voler du pain ». Il fait donc apparaître ce que la loi est devenue : l'instrument aveugle d'un ordre qui interdit l'action comme la parole politique, la *praxis* et la *lexis*. Désormais, on ne peut plus répondre à la loi que par une casuistique rusée, ou par une attitude de crainte et d'insolence. Le spectateur est précisément ravi de l'insolence secrète du petit homme qui a appris à se cacher des représentants de la loi et de l'ordre.

Au point de vue qui nous intéresse, il ne s'agit pas pour Arendt de faire de Chaplin le modèle d'un quelconque humanisme, mais le révélateur de l'isolement à venir du monde moderne, et même de la désolation de l'homme sous le totalitarisme qui condamnera des milliers de juifs et d'indésirables à ne pouvoir survivre que de leurs stratagèmes, ou occasionnellement, de la bonté d'autrui⁶.

Le paria constitue donc toujours, pour Arendt, une réponse inadéquate aux problèmes du monde moderne et même une réponse vouée à l'échec, comme le montre la tentative avortée du *Dictateur* où Chaplin dénonce le caractère bestial du Superman hitlérien, alors qu'il a déjà acquis les faveurs du peuple : « lui qui avait été l'idole du monde habité fut à peine compris » dit Arendt, parce qu'avec le totalitarisme le monde n'est plus habité et qu'il est trop tard pour la parole et pour l'action. L'idéologie et la terreur du totalitarisme s'affranchissent en effet de tout rapport à l'expérience, et *a fortiori* à l'espace public et au monde commun : elles reposent sur l'acosmisme d'une fiction dont le mode de pensée se réduit à l'axiome que tout est possible, que l'on peut artificiellement remodeler le monde, déplacer ou anéantir les peuples, par un processus de globalisation et d'homogénéisation mondiales qui abolissent la pluralité humaine et la possibilité même de la nouveauté, ou de la liberté d'initiative la plus élémentaire de l'humain⁷.

Aussi Arendt ne saurait-elle trouver une nouvelle voie pour le cinéma politique moderne chez Kafka, qu'elle considère comme l'ultime figure du paria, en tant qu'il découvre qu'il est également vain de vouloir, comme Heine, se réfugier dans la contemplation grandiose de la nature, ou comme Chaplin et Lazare de vouloir construire une société de parias dans leur

⁶ Arendt (Hannah), *La tradition cachée*, Paris, Christian Bourgois Editeur, coll. Champs-essais, 1997, p. 200-204, sur l'analyse des films de Chaplin.

⁷ Voir Arendt, *Idéologie et terreur*, dans *Les origines du totalitarisme*, Paris, Quarto Gallimard, 2002, p. 831-837.

opposition à la société : « s'engager dans cette voie, c'était opter pour la bohème, pour le détachement d'avec la réalité⁸ ».

Kafka a donc voulu, par exemple, se rendre indiscernable et échapper au choix entre les privilégiés du Château et les villageois, mais parce qu'il s'intéresse exclusivement au droit de chacun à avoir des droits : « sa volonté n'est tournée que vers ce à quoi tous les hommes devraient avoir naturellement droit [...] toute son ambition consiste à avoir une patrie, une situation, un véritable travail à accomplir, à se marier et devenir membre de la communauté⁹ ». Kafka représente donc la figure paradoxale du paria qui tente d'agir et d'échapper à l'utopie, mais qui échoue et meurt d'épuisement, en découvrant cette vérité que la bonne volonté et l'action individuelles ne suffisent pas, car la condition de l'action politique est toujours plurielle et suppose un espace public d'apparition pour le « qui » singulier.

Arendt rappelle ainsi les thèmes fondamentaux de sa théorie politique que Kafka a découverts à ses dépens : « c'est seulement au sein d'un peuple qu'un homme peut vivre en tant qu'homme parmi les hommes, s'il ne veut pas mourir d'épuisement. Et seul un peuple vivant en communauté avec d'autres peuples peut contribuer à établir sur la terre habitée par nous tous un monde des hommes créé et contrôlé en commun par nous tous¹⁰ ». Aussi Arendt a-t-elle pris parti pour la création d'Israël, tout en reprochant à Ben Gourion de concevoir Israël sur le modèle des anciens Etats-nations homogénéisants, ce qui conduit à la création de nouveaux paria palestiniens.

L'antithèse entre le Chaplin de Deleuze et celui d'Arendt nous amène donc à la question de savoir si l'action politique se réduit nécessairement aux deux formes étudiées par Deleuze, car cette réduction conduit à un nihilisme de l'action qu'Arendt n'a cessé de dénoncer. En d'autres termes, le cinéma doit-il chercher sa modernité politique dans la pensée et la création singulière du marginal de Deleuze, ou dans l'espace-temps public de l'action qui seule permet l'apparition d'un « qui » singulier ? Cette dernière conception de l'action explique qu'elle trouve son expression artistique privilégiée, selon Arendt, dans le théâtre, comme art de révélation et d'actualisation du « qui », en tant qu'il entre sur la scène publique dans un double rapport de séparation et de liaison à une pluralité d'acteurs ou d'actants, ainsi que le préconisait le *Paradoxe sur le comédien* de Diderot.

Il est clair, d'abord, que l'on peut tirer des analyses de Arendt une critique de la pensée-cinéma, telle que Deleuze la définit. Pour la première, Deleuze ne pourrait que représenter un de ces philosophes qui reprennent la tradition cachée du paria et qui se réfugie dans le monde des rêves et de l'utopie cosmique ou « païenne » de Heine. Un des passages, extrêmement nuancé et généreux, qu'Arendt consacre à l'œuvre de Heine, peut éclairer ce propos : « Le paria, en marge de la hiérarchie de la société et qui n'a nullement envie de s'y intégrer, se tourne de bon cœur vers ce que le peuple, qui ne connaît pas la société, aime, vers ce qui l'amuse, le préoccupe et le réjouit. Il se détourne de tout ce que le monde (social et politique) peut donner et se délecte des fruits de la terre. [...]. L'écart extraordinaire qui sépare tout ce qui a été créé, la nature, le ciel, la terre et l'homme devant la sublimité desquels toutes choses sont également bonnes et les hiérarchies artificielles au moyen desquelles l'homme dispute son pouvoir à la nature et veut jeter le gant à son créateur, a quelque chose de manifestement et irrésistiblement comique. Subitement tout est inversé : ce n'est plus le paria, méprisé de la société, qui est un *schlemihl*, mais ceux qui vivent dans la hiérarchie bien cloisonnée, car ils ont manifestement échangé les dons généreux de la nature contre les idoles de l'intérêt social¹¹ ».

Le devenir-peuple ou enfant de Deleuze nous semble bien proche de ce renversement qui est l'œuvre du créateur, en tant qu'il est traître aux majorités, à son règne ou à sa classe, parce qu'il oppose l'égalité ontologique de toute chose aux hiérarchies sociales. Arendt salue ici

⁸ Arendt, *La tradition cachée*, p. 207.

⁹ *Ibid.*, p. 212.

¹⁰ *Ibid.*, p. 220.

¹¹ *Ibid.*, p. 186-187.

Heine avec qui elle partage, comme avec Deleuze, la plus grande répulsion pour toutes les logiques identitaires.

Mais à partir de cette rencontre, nous sommes conduits au débat de fond entre Arendt et Deleuze. Si Deleuze nous raconte, dans *Cinéma 1 et 2*, la fin de la croyance en l'action et son remplacement par une nouvelle foi dans un devenir qui n'est plus le négatif de l'être, c'est qu'il présuppose que l'action est toujours liée à une philosophie de l'être, de l'histoire ou du sujet de l'histoire, philosophie qui interdit le devenir et la singularité créatrice. Les deux formules SAS' et ASA' le disent clairement en un sens, car sur le mode dialectique du marxisme ou sur le mode empiriste du duel à l'américaine, elles véhiculent la croyance en un monde de la représentation théâtrale où la libération est toujours une prise de conscience, même si cette analyse devrait être affinée. Tous les grands artistes, selon Deleuze, rompent en effet avec les clichés : ainsi de Vertov pour le cinéma soviétique, de Fritz Lang pour le cinéma d'action américain.

Il n'en reste pas moins que Deleuze reste très bergsonien en ce qui concerne l'action, qu'il tend à ramener à l'expression d'une intelligence spatialisante, technique et utilitaire du temps, intelligence qui exclut la notion d'événement au profit de la causalité. Aussi la pensée et la parole absorbent-elles l'action dans sa conception du cinéma moderne, comme dans sa philosophie en général.

Pour Arendt, il ne peut y avoir dans cette démarche qu'une répétition inconsciente du geste platonicien qui dévalorise la vie active au profit de la vie contemplative. La théorie politique qu'elle oppose aux philosophies anti-politiques issues de Platon élabore donc un nouveau concept de l'action, qui rompt avec les philosophies de l'histoire mais aussi avec les philosophies de la vie : ces deux types de philosophies se confondent à ses yeux, parce qu'elles confondent également l'action avec le processus de la production artificielle ou naturelle. Or l'action se distingue tant de la vie que de l'œuvre de l'*homo faber*, en tant qu'elle est révélatrice, institutive et liante¹². L'action et la parole sont en effet révélatrices d'un « qui » singulier ou d'un « qui » capable de se singulariser, mais à la seule condition d'instituer un monde pluriel qui sépare et relie simultanément une multiplicité de perspectives, cette multiplicité perspectiviste engendrant un monde commun, mais non communautaire ou fusionnel. Il faut donc, pour Arendt, que le travail et la société soient transformés en vue de cet espace pluriel sans lequel la singularisation ne peut s'actualiser, faute d'avoir la liberté de commencer quelque chose de radicalement nouveau.

Il y a bien, ainsi, de nombreux problèmes communs aux philosophies de Deleuze et Arendt, et en particulier le problème de l'événement, ou le problème de savoir comment quelque chose d'absolument nouveau peut advenir.

Mais Arendt répond par une refonte du concept d'action comme de ce qui est inaugural, intempêtif, porteur en soi-même non pas d'une fin à proprement parler, mais d'un « principe » ou du *daimôn* involontaire qui doit apparaître dans un espace public pour être rendu visible, pour être entendu, y compris de son porteur¹³. L'action est alors préférée à la spéculation, parce qu'elle entre dans un monde pluriel où sa démesure, son caractère involontaire et son imprévisibilité trouvent des limites dans l'échange à la fois agonistique et reliant des points de vue. La pensée et la parole solitaires sont au contraire abandonnées à leurs propres démesures, parce qu'elles ne se confrontent jamais avec l'expérience et la pluralité des « qui » agissant et parlant. C'est pourquoi la figure du paria est condamné à l'échec et à l'épuisement.

Il est vrai que Deleuze parle lui-même « d'actes de paroles » collectifs qui relient et constituent un entre-deux, et en cela peut-être retient-il une des leçons de Arendt. Mais il ne peut comprendre, du fait de ses présupposés bergsoniens, la compatibilité entre l'action et la singularité, ce qui suppose d'en finir véritablement avec toute métaphysique, c'est-à-dire ici avec toute pensée hiérarchique de la préséance de la Pensée sur la pensée-action, au profit d'une

¹² Sur cette conception de l'action, voir l'indispensable ouvrage d'Etienne Tassin, *Le trésor perdu, Hannah Arendt, l'intelligence de l'action politique*, Paris, Payot, 1999.

¹³ Arendt, *Condition de l'homme moderne (Vita activa)*, Paris, Calmann-Lévy, coll. Agora, 1983, p. 236.

théorie de l'action sans sujet. De ce dernier point de vue, Deleuze est encore tributaire de Bergson, pour qui soit « la conscience est conscience de quelque chose », ce qui engendre les illusions d'une phénoménologie qui conserve le sujet sans le savoir, soit « la conscience est quelque chose », dans un pur rapport d'immanence au monde et à ses images. Arendt renvoie dos à dos les deux termes de cette fausse antinomie : si « conscience » il y a, elle ne peut être qu'un singulier-pluriel se révélant dans l'espace public.

Quel cinéma politique peut donc concevoir pour le monde moderne ? Celui qu'Arendt n'a pas conçu pourrait cependant être imaginé à travers les considérations de son ami W. Benjamin, lorsqu'il appelle à se servir du cinéma pour le transformer en œuvre collective des classes populaires qui font ainsi irruption sur la scène publique et destituent l'*aura* de l'auteur, du génie individuel, du créateur et de son chef-d'œuvre singulier, l'auteur, le génie et le créateur restant trois métamorphoses du même. Pour Benjamin, la technique cinématographique a en effet libéré de prodigieuses possibilités qui ne sont pas exploitées pour des raisons évidemment sociales et politiques : celle d'être le chirurgien du réel au lieu du mage des apparences ; celle d'ouvrir un champ d'action immense, en révélant toutes les nécessités qui pèsent sur notre existence ; celle enfin de donner à percevoir l'inconscient visuel et social de l'aliénation. Cette nouvelle perception-cinéma a un tout autre effet que l'*aura* : elle fait « choc » et tend donc à libérer les masses de leur désintérêt quant à la tâche politique de devenir-peuple¹⁴.

Si Arendt ne pourrait adhérer entièrement à cette conception marxiste de l'œuvre, et à cette revalorisation de la technique, elle ne pourrait qu'approuver la destitution du mythe du génie ou du créateur marginal, mythe qui est reproduit à travers le culte du paria, notamment comme synonyme de l'absolument inintégréable ou de celui qui reste étranger à tout espace public. Elle considérerait alors que le cinéma doit devenir le théâtre d'apparition, à partir des classes sociales, de nouvelles formes d'individuations intempestives ou inaugurales pour une démocratie politique à venir.

Deleuze doit-il tomber sous le coup de la critique de Arendt ? Nous nous contenterons ici de préciser cette question qui constitue encore un des objets de nos recherches. Il s'agit notamment de savoir si le cinéma devient politique en créant des lignes de fuite ou de devenir par des actes de parole qui s'identifient à la création-fabrication même du film, ou par la mise en scène d'actes qui dépassent l'opposition de la pensée et de l'action, par exemple par une démonstration à coups de fusils de la résistance au nazisme ? *La liste Schindler* de Spielberg serait également conforme aux vœux de Arendt, car elle reproduit l'impartialité d'un Homère chantant les grandes actions des Grecs mais aussi des Troyens.

¹⁴ Benjamin (Walter), *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, dans *Oeuvres*, Paris, Gallimard, coll. Folio-essais, 2000, t. III, p. 298-313.