

Comment faire des choses avec des images ? Depuis et après les études sur cinéma deleuzien

How to do things with images? From and after Deleuzean Cinema Studies

Belén Ciancio¹

Résumé

Si les mots agissent en tant qu'énoncés performatifs, que font les images sur la mémoire, les subjectivités et les corps ? La question de la performativité des images est présente depuis quelque temps dans la pensée et l'esthétique philosophique contemporaine. Bien que Gilles Deleuze n'emploie pas spécifiquement ce concept, il montre dans *L'Image-mouvement* et *L'Image-temps* certaines dimensions performatives propres aux images. Ce travail présente quelques modulations de cette problématique, ainsi que d'autres concepts proches tels que la performance, le *performatique* et le performatif (Diana Taylor), et les distingue d'autres grandes théories de la performativité (Judith Butler, Paul B. Preciado), qui ont des implications sur les régimes contemporains de l'image et de l'audiovisuel. Nous visons, à long terme, à penser la spécificité de la performativité des images dans une généalogie qui inclut leurs impacts et affects ambivalents depuis les processus de colonisation, de genre, jusqu'à la transmission de la mémoire, où le *après* prend d'autres sens.

Mots-clés : Performativité, Deleuze, Mémoire, Genre, Cinéma, Images

Abstract

If words act as performative utterances, what do images do to memory, subjectivities, and bodies? The question of the performativity of images has gained visibility recently in contemporary philosophical thought and aesthetics. Although Gilles Deleuze does not explicitly employ this concept, his works *The Movement-Image* and *The Time-Image*

¹ Belén Ciancio : Chercheuse (CONICET) et essayiste audiovisuelle. Docteure de l'Université Autonome de Madrid, a publié plusieurs essais et articles sur cinéma, philosophie et genre, ainsi que les livres : *Estudios sobre cine : (Pos)memoria, cuerpo, género, Imágenes paganas : otras memorias, otros géneros*.

point to certain performative dimensions specific to images. This paper explores several modulations of this problematic, alongside related notions such as performance, the *performatic*, and the performative (Diana Taylor), and distinguishes them from other major theories of performativity (Judith Butler, Paul B. Preciado), which bear significant implications for contemporary regimes of the image and the audiovisual. In the long term, this inquiry aims to address the specificity of image performativity within a genealogy that considers their ambivalent impacts and affects—from colonial and gendered processes to the transmission of memory—where *after* takes on other meanings.

Keywords: Performativity, Deleuze, Memory, Gender, Cinema, Images

Un plan de la question

« Performativité » n'est pas un concept énoncé, tel quel, dans les études sur cinéma deleuzien. Il n'a pas non plus été beaucoup exploré sous ce nom, jusqu'à récemment, en ce qui concerne les images. Au cours des dernières années, omniprésent, il a été abordé à partir d'une de ses variations : le théâtre et la performance, non pas tant comme événement artistique mais comme philosophie chez Deleuze.² Il a également été travaillé à partir du cinéma, avec des modalités telles que le documentaire performatif³, depuis certaines lectures situées des concepts deleuziens et en relation avec la performativité de l'émergence d'un champ, les études sur cinéma en Argentine et dans d'autres pays latino-américains.⁴ Au-delà de Deleuze, c'est un concept exploré à partir d'images aussi différentes les unes des autres (du moins dans la culture occidentale contemporaine), que les pornographiques analysées par la philosophe Nancy Bauer⁵ ou les religieuses de

² Laura Cull (ed.), *Deleuze and Performance*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2009, 288 p.

³ Bill Nichols, *Introduction to Documentary*, Bloomington, Indiana University Press, 2001, 223 p. Stella Bruzzi, *New Documentary: A Critical Introduction*, London, Routledge, 2000, 199 p.

⁴ Belén Ciancio, *Estudios sobre cine. (Pos)Memoria, cuerpo, género*, Buenos Aires, Biblos, 2021, 398 p.

⁵ Nancy Bauer, *How to do things with pornography?* Cambridge, Harvard University Press, 2015, 232 p.

l'Égypte ancienne et du catholicisme étudiées par des historiens comme Jean Wirth⁶ ou Jan Assmann⁷.

(Fig. 1)



Fig. 1, José López de los Ríos, *El Infierno*, huile sur toile, ca. 1664. Photo: Carlos Rúa Landa, Taller Nacional de Restauración de Bolivia, Ministerio de Culturas y Turismo.

Depuis la sociologie de l'image, Silvia Rivera Cusicanqui⁸, bien qu'elle utilise davantage le concept de « performance » que celui de « performativité », a montré la dimension et les effets performatifs des images (également dialectiques) visuelle et orales du monde andin. Dans ce contexte, comme dans d'autres territoires indigènes, les images et les couleurs, comme l'a montré Gabriela Siracusano⁹, présentent un pouvoir

⁶ Jean Wirth, « Performativité de l'image ? », dans Gil Bartholeyns, Alain Dierkens et Thomas Golsenne (dirs.), *La performance des images*, Bruxelles, Éd. de l'Université de Bruxelles, 2012, p. 125-35.

⁷ Jan Assmann, « El poder de las imágenes. De la performatividad de las imágenes en el Antiguo Egipto », in Emmanuel Alloa (ed), *Pensar la imagen II: Antropologías de lo visual*, Santiago, Metales Pesado, 2015, p. 157-182.

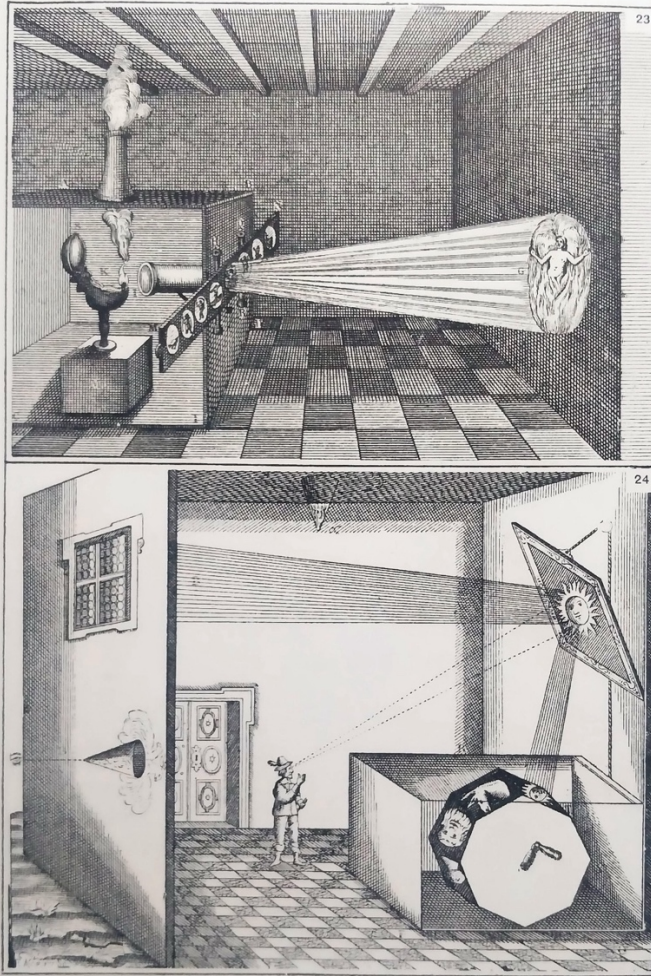
⁸ Silvia Rivera Cusicanqui, *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2018, 176 p.

⁹ Gabriela Siracusano, *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas. Siglos XVI-XVIII*, Buenos Aires, FCE, 2005, 366 p.

symbolique lié aux processus de colonisation, comme les peintures didactiques (*postrimerías*) de José López de Los Ríos des fins dernières dans le monde andin. Effet que l'on pourrait également retrouver dans les premières images précinématographiques, telles que celles de la lanterne magique d'Athanasius Kircher.¹⁰

(Fig. 2)

¹⁰ Athanasius Kircher ne le mentionne pas ainsi dans l'*Ars Magna Lucis et Umbrae* (1671), mais dans le livre *Historia y filosofía del cine* (1947) de Teo de León Margaritt, pseudonyme de Tomasso Timoteo Milani, l'auteur cite l'œuvre et une gravure de l'*Ars Magna*, et évoque l'image « d'une pécheresse dans les flammes du purgatoire », projetée par la lanterne magique, « pour impressionner les Indiens avec les gloires du paradis et les peines de l'enfer ! » (De León Margaritt [Milani], *Historia y filosofía del cine*, Buenos Aires, Impulso, 1947, p. 482, traduction personnelle). Là où il n'y avait pas « d'expression idiomatique commune », les prêtres se seraient servis d'images comme celle-ci, à laquelle, en outre, De León Margaritt attribue un genre (féminin) et une valeur punitive. L'image présente également une ressemblance frappante avec les gravures de bûchers de sorcières que l'on trouve, par exemple, dans le livre de Silvia Federici, *Caliban and the witch : Women, the body and primitive accumulation*. New York, Autonomedia, 2004, 288 p. (Sur cette question, voir : B. Ciancio, *Estudios sobre cine*, op cit.).



23) Disposición de la linterna mágica de Kircher; 24) la curiosa máquina catóptrica de Kircher, para que un hombre se vea en un espejo con cabeza de asno, de buey, de ciervo, de pato y de otros semejantes animales. (Del ARS MAGNA LUCIS ET UMBRÆ).

Páginas: 53, 55, 56 y 482

Fig. 2, Teo de León Margaritt, *Historia y filosofía del cine*, 1947, planche avec des reproductions de gravures de l’Ars Magna. (23) Disposition de la lanterne de Kircher ; (24) La curieuse machine catoptrique de Kircher, permettant à un homme de se voir dans un miroir avec une tête d’âne, de bœuf, de cerf, de canard et d’autres animaux semblables (tiré del’*Ars Magna Lucis et Umbrae*) (traduction personnelle)

(Fig. 3)

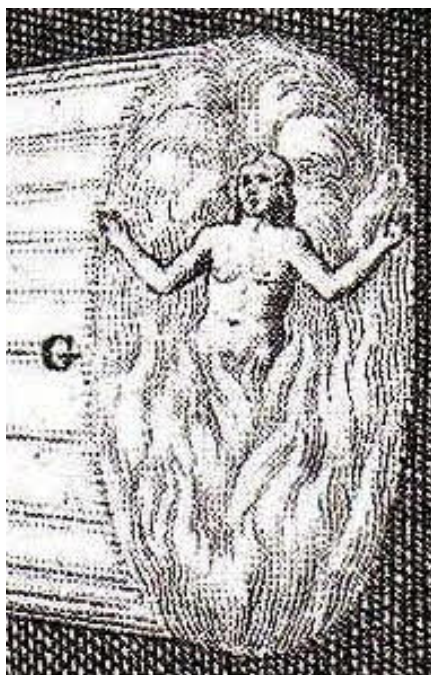


Fig. 3, Teo de León Margaritt, *Historia y filosofía del cine*, 1947. Détail de la planche précédente.

(Fig. 4)



Fig. 4, Anonyme, Gravure du XVI^e siècle. Trois femmes brûlées vives sur le marché de Guernesey, Angleterre. Tiré de *Caliban and the witch* de Silvia Federici.

Le problème de la performativité a été présent, au sens large, dans les images d'archives de la culture latino-américaine contemporaine, de la « raison algorithmique » et, bien que ce soit un terme de moins en moins évident, dans ce qu'on appelle « art », incluant également des images cinématographiques, comme dans les essais d'Alejandra

Castillo¹¹ et d'Andrea Soto Calderón¹². Bien que ces travaux n'abordent pas en profondeur la spécificité de la performativité des images, ni en quoi elle se différencie de celle du langage verbal, ils ne distinguent pas non plus entre les différents types d'images : cinématographiques, photographiques, picturales, techniques ou numériques.

Certaines modulations de cette problématique se sont exprimées comme des « indices performatifs », à partir d'un autre concept qui s'est installé il y a quelques années, celui de la postmémoire¹³, en rapport avec les transmissions intergénérationnelles de mémoire et, plus spécifiquement, avec la photographie. Dans l'œuvre de Paul B. Preciado¹⁴, devenu cinéaste avec : *Orlando, ma biographie politique* (2023), le concept de performativité a trouvé, au-delà du genre et des images, certaines de ses expressions les plus extensives à partir de dispositifs audiovisuels de « l'ère pharmacopornographique » et de la « dysphoria mundi ». Dans d'autres travaux¹⁵, j'ai proposé quelques notes pour une généalogie et une archéologie (*les images, les mots et les corps...*) de la performativité des images en reprenant certaines des variations deleuziennes, butlériennes et l'impact de l'arrivée des premiers dispositifs précinématographiques en Amérique, comme les lanternes magiques mentionnées précédemment, dans les processus de colonisation, essayant ainsi une lecture expérimentale des archives.

Aborder ici cette dimension des images depuis et après les études sur le cinéma deleuzien, bien que le concept de performativité ou les références de la pragmatique (principalement John L. Austin) ne soient pas mentionnés dans ces livres¹⁶, se justifie non seulement dans une des dimensions performatives ontologiques inhérentes au concept d'image bergsonien comme action et réaction que Deleuze reprend¹⁷. Il continue

¹¹ Alejandra Castillo, *Adicta imagen*, Buenos Aires, La Cebra, 2020, 176 p.

¹² Andrea Soto Calderón, (2020) *La performatividad de las imágenes*, Santiago, Metales Pesados, 2020, 144 p.

¹³ Marianne Hirsch, *The Generation of postmemory: writing and visual culture after the Holocaust*, New York, Columbia University Press, 2012, 320 p.

¹⁴ Paul B. Preciado, *Dysphoria mundi*, Barcelona, Anagrama, 2022, 560 p.

¹⁵ Belén Ciancio (dir.), *Imágenes paganas. Otras memorias, otros géneros*, Buenos Aires, Imago Mundi, 2021, 189 p.

¹⁶ Dans ses cours, Deleuze mentionne à peine John Langshaw Austin (en relation avec Émile Benveniste) et les premiers actes de parole du sonore, sans se référer spécifiquement aux images.

¹⁷ « [...] Qu'est-ce que c'est qu'une image? attendons. Pour le moment ce que nous appelons image dès lors est : "tout ce qui agit et réagit". Tout ce qui agit et réagit sur quoi que ce soit, est image » Gilles Deleuze, *Sur le cinéma : Classifications des signes et du temps*. Cours Vincennes - St Denis. Cours du 23/11/1982. URL: <https://www.webdeleuze.com/textes/320Deleuze>. L'autre dimension bergsonienne du concept d'image est celle qui concerne une existence à mi-chemin entre « la chose » (réalisme) et la représentation (idéalisme).

également une recherche sur les effets performatifs des images cinématographiques (certaines déjà fossiles au sens benjaminien, par la prééminence numérique) et audiovisuelles, pas seulement dans le contexte du « cinéma du tiers-monde » et du « cinéma des femmes » comme lignes de fuite et devenirs à l'intérieur de la division des études de Deleuze. Si les dimensions opératoires de l'image-mouvement et du cinéma classique ont à voir avec différentes variations de l'automatisme, dans l'image-temps et le cinéma moderne, l'effet performatif de l'image est, à partir d'un autre corps cinématographique et moderne¹⁸, la production de mémoire et d'un certain type de croyance.

Dans les élaborations de la postmémoire -et les réceptions critiques de ce concept réécrit comme (post)mémoire- qui se sont produites ensuite, avec la « globalisation du modèle de l'Holocauste » (terme problématique), la performativité et la performance (aux sens artistique) des images concernent les deuils et les transmissions générationnelles. Ce serait une des continuités et des ruptures de *l'après* qui était déjà dans les études sur cinéma deleuzien (après Guernica, Auschwitz, Hiroshima, la guerre d'Algérie...) et que nous essayons de penser également dans le contexte des études sur cinéma en Argentine et en Amérique latine (y a-t-il un *après* [dictatures, génocides]) ? y a-t-il un pendant ?). Aujourd'hui, *l'après Deleuze* (penser après Deleuze et ses concepts) et la question des images se déplacent vers les intelligences artificielles, les algorithmes, les applications et les réseaux sociaux qui ont augmenté avec la pandémie un néolibéralisme dysphorique du régime pharmacopornographique, un a priori audiovisuel performatif, mais aussi de nouveaux agencements ou assemblages machinique.

Comment faire des images ?

Ce texte est un *work in progress*, un travail en cours comme on dit au cinéma, et non une analyse de quelque type d'images que ce soit. Non seulement parce que la question (pas une affirmation comme dans le titre du livre John L. Austin : *How to do things with images*) ne peut être complètement répondue ici. Peut-être aussi parce qu'elle montre, dans un autre sens, un « ne pas savoir » exactement comment se produit cette performativité lorsqu'il s'agit d'images (il n'y a pas non plus de consensus quant à la

¹⁸ Gilles Deleuze, *L'Image-temps. Cinéma 2*, Paris, Minuit, 1985, 378 p.

performativité du langage). Du moins pas dans un sens généralisable, comme le prétendent la plupart des dispositifs épistémologiques occidentaux, ni complètement anticipable, car cette performativité dépend de différents contextes. Probablement en raison de l'impossibilité et parfois du désir de ne pas assimiler complètement une image non seulement à l'ordre discursif, du logocentrisme et du représentationnel, mais aussi à l'ordre de l'audiovisuel et de ses sémiotiques. Ce même « ne pas savoir » n'obture pas l'existence interstitielle, voire haptique de l'image, permettant de l'aborder au-delà de son objectivation en un produit audiovisuel (fixé dans une dualité sensorielle vision/ouïe), à la fois dehors et à l'intérieur d'un champ spécifique, et sans recourir toujours à une analogie avec le langage ou la langue.¹⁹

Actuellement, il existe une possibilité quasi infinie de produire des images ou des signes audiovisuels. Beaucoup plus qu'au moment où Deleuze disait, en suivant Rossellini et Godard, que « le monde fait du cinéma », est devenu cinéma, et nous sommes devant des situations optiques et sonores pures, « comme devant une vitrine qui nous montre une série de choses abominables ou excitantes ».²⁰ En même temps, il y a une obsolescence programmée des dispositifs d'enregistrement et de préservation, ce qui complique la survie des images, leur sortie en salles de cinéma ou sur les plateformes vidéo. Dans « l'a priori audiovisuel »²¹ dans lequel nous vivons, une des conditions de production et d'existence sociale de l'ère pharmacopornographique (une autre mutation de « l'image-pensée »), les possibilités d'enregistrement semblent infinies. Il n'en va pas de même pour celles du montage, de la postproduction, de la circulation, de la distribution. Bien que les dispositifs d'enregistrement et de reproduction se multiplient, ils ne garantissent pas de

¹⁹ Ce travail est ainsi lié à certains des thèmes que nous élaborons dans le cadre d'un projet plus vaste et d'un livre à venir : « Comment faire des choses avec des images et des mots ? Modulations de la performativité et des archives entre théories, pratiques artistiques, activisme et (post)mémoires ».

²⁰ Dans le « monde-cinéma », pour Deleuze, il n'y avait déjà plus de corps actant ni d'action, car il y avait rupture du schéma sensori-moteur ; un autre corps-temps apparaissait (voyant, fatigué, épuisé, névrosé), mais c'était seulement à partir de ce corps qu'il devenait possible de croire de nouveau et d'agir dans le monde. La foi en cet autre cinéma (différent de l'état du monde, du sensorium), et non seulement en tant qu'art ou industrie, était telle que Deleuze en vient à dire : « Est-ce que n'appartient pas aux cinémas de cinéastes... de mener la critique de cinéma que fait le monde, et à travers cette critique, de restaurer un rapport de l'homme et du monde, c'est-à-dire, de nous donner une raison de croire au monde ? » Gilles Deleuze, *Sur le cinéma : l'image-pensée. Cours Vincennes - St Denis. Cours du 13/11/1984.* URL : <https://www.webdeleuze.com/textes/358>.

²¹ Belén Ciancio, « A priori audiovisuel y paisajes de la diferencia. Archivos, cuerpos, giros », *Socio/criticism* [En ligne], XXXVIII-1, 2024, mis en ligne le 13 avril 2024, consulté le 26 mai 2025. URL : <http://interfas.univ-tlse2.fr/sociocriticism/3674>.

faire de la vie précaire (et de l'obsolescence programmée) de certaines images une œuvre audiovisuelle ou cinématographique, ni leur survie face au temps. Alors, la question peut également se poser : Comment faire des images cinématographiques (fiction, documentaires, essais filmiques ou audiovisuelles) aujourd'hui ? Comment résister, entre ces personnages conceptuels : « l'État réalisateur » et ses mécanismes bureaucratiques centralisés et le « Marché » producteur et sa liquidation continue, si l'art est, selon les termes deleuziens, résistance ? En même temps, comment ne pas augmenter le martyrologe qu'était l'histoire du cinéma selon Deleuze ?

Performance, performatif et performativité

Depuis l'affirmation par la pragmatique du fait que les mots agissent comme performatifs, nous nous demandons ce que font les images dans/avec le réel et avec les corps. Sans ignorer que « le réel » est un terme et un concept avec différents sens, par exemple, dans la psychanalyse lacanienne, dans la philosophie hégélienne ou dans le documentaire, et que le concept d'image a été souvent, dans la culture contemporaine, exilé de l'imagination et fixé dans celui de l'audiovisuel. Quels savoirs, donc, genres (représentations), mémoires, souvenirs, oublis ou autres effets (affectifs, perceptifs) produisent les images et comment ? Le concept de performativité, dans divers contextes, de la pragmatique en relation avec le langage, le genre, la dramaturgie, ou plus largement, depuis le « tournant performatif », n'a pas seulement été l'objet de réflexions, comme celles de Judith Butler qui a reconnu son insaisissabilité, mais il est aussi utilisé pour nommer des pratiques et produire des subjectivités. À l'instar du concept de genre auquel il est lié, il dépend de différents contextes sociaux, culturels (agendas et agencements) et linguistiques, avec les anglicismes qu'il entraîne.

Dans la prolifération de la performativité en tant que dispositif et non seulement comme concept, il est parfois difficile de différencier comme l'a souligné Diana Taylor, en tenant compte d'une distinction en espagnol : « le *performatique*²² » (ma traduction du

²² « En Amérique latine, où le terme ne trouve pas d'équivalent satisfaisant ni en espagnol ni en portugais, *performance* a généralement désigné l'art de la performance. Traduit simplement, mais néanmoins de manière ambiguë, par *el performance* ou *la performance* — un travestissement linguistique qui invite les anglophones à réfléchir sur le sexe/genre de la performance —, le mot commence à être utilisé de façon plus large pour parler de drames sociaux et de pratiques incarnées. On parle désormais assez couramment de *lo performático* pour désigner ce qui relève de la performance au sens le plus large (...) Performance inclut, sans toutefois s'y réduire, chacun des termes suivants, souvent utilisés pour la remplacer : *teatralidad*, *espectáculo*, *acción*,

« *lo performático* ») du « le performatif, bien que les deux soient connectés, ils n'ont pas le même sens et usage. Le premier se réfère souvent à l'art et aux études de performances (émergées entre les années 70 et 80 aux États-Unis), comprenant cela comme une pratique esthétique englobant la théâtralité, les *happenings*, les installations, le *body art*, le « théâtre post-dramatique », les transmissions corporalisantes, jusqu'à l'activisme politique. Actuellement capitalisée comme « énergie *performatique* » non seulement par la « *alt right* » (« droite alternative ») américaine, comme le souligne Preciado (2022), mais aussi par les dispositifs « libertaires » et leur prolifération d'images d'intelligence artificielle pendant la campagne électorale de 2023 en Argentine.

Dans un autre cadre (les études globales sur Deleuze), les concepts de « performance » et de « performativité » ont surtout été abordés en relation avec les études de performance, le théâtre ou la dimension dramatique de la philosophie.²³ Cela inclut l'interprétation deleuzienne d'Antonin Artaud (le concept de corps sans organes), les « superpositions » avec Carmelo Bene, l'idée d'un théâtre sans représentation (tirée de *Différence et Répétition*, 1968) et une histoire de la philosophie en termes théâtraux. Cela inclut également des personnages conceptuels, la méthode de dramatisation, la critique du langage comme purement informatif et la recherche d'une langue mineure comme activité performative plutôt qu'informatif ou communicative. Dans le travail avec Félix Guattari (*L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, 1972 ; *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, 1980) en affirmant l'inconscient comme une usine, non un théâtre (en termes de la tragédie freudienne).

Diana Taylor²⁴ proposait de récupérer une différence qui se manifestait en espagnol pour distinguer, dans le cadre d'un ou une²⁵ performance, le *performatique*

representación.» (Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham, Duke University Press, 2003, p. 12-13, traduction personnelle)

²³ Laura Cull (ed.), *Deleuze and Performance*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2009, 288 p.

²⁴ D. Taylor, *The Archive and the Repertoire*, op. cit.

²⁵ À partir de ce qu'elle appelle un *cross-dressing* (binaire) qui se produisait en espagnol, Taylor invitait les anglophones à réfléchir aux questions de genre à partir de cette différence linguistique : *la performance* ou *el performance*. Par ailleurs, Preciado et Javier Sáez proposent une autre position en distinguant le performatif du *performatique*, en lien avec la performativité de genre. Ils soulignent qu'il y a eu une appropriation confuse du terme *performativité*, réduite à la *performance* (représentation, mise en scène), comme s'il s'agissait d'un usage théâtral du genre (Javier Sáez et Beatriz Preciado, « Préface » in Judith Butler, *Lenguaje, poder e identidad*, Madrid, Síntesis, 2009, p. 12). Toutefois, dans les premiers textes de Butler, cette distinction n'était pas encore aussi claire.

(visuel, corporel, non discursif, ma traduction personnelle du « *lo performático* ») du le performatif (aspect discursif), dont la généalogie remonte non seulement à Austin et Butler, mais aussi à Jacques Derrida. L'art de la performance, *l'homo performans*, et son étude. D'autre part, le concept prenait sa source dans le surréalisme, le dadaïsme, les avant-gardes, le cabaret, mais aussi parfois de manière ethnocentrique dans la logique de « découverte » à partir de pratiques rituelles de guérison et de possession, de savoirs ancestraux comme ceux du peuple tarahumara repris par Artaud, jusqu'aux différentes disséminations incarnées des mouvements sociaux et des activismes. Jacques Rancière²⁶, quant à lui, traçait une autre généalogie de l'action/performance de l'art, au-delà de la représentation, à partir des réformes du ballet de Jean G. Noverre, du théâtre de Denis Diderot et de l'archéologie de Johann J. Winckelmann, lorsque le corps dansant et l'espace performatif étaient les symboles d'un nouvel ordre social et esthétique en Europe.

Bien que ces aspects ne soient pas totalement dissociables, « performatif » a été utilisé depuis d'autres perspectives plus que pour nommer les effets (aussi bien esthétiques que politiques) de la « performance », pour désigner les relations politiques et les dimensions performatives entre langage (actes de parole), subjectivations genrées et racialisées, normatives et lois. Ainsi, un des livres les plus importants de Butler²⁷ a de nouveau été mis en avant pour aborder les discours de haine (leurs mutations politiques situées et la performativité réactionnaire des dispositifs des réseaux) et les formes de langage injurieux liées au genre et au racisme. Si quelque chose pouvait être conclu de ce livre, qui n'analyse pas des images mais essentiellement des discours (y compris sur des images, comme celles de la pornographie), des cas juridiques, des législations et des effets d'énoncés (dans le rap ou ailleurs), c'est que la force performative du discours — et le pouvoir des mots, qui ne sont pas purement descriptifs — dépendent de différents contextes, de rapports de pouvoir (des tribunaux qui exercent cette force, par exemple), d'itérations et de citations, et qu'ils sont ouverts à des possibilités de subversions, d'inversions, de réappropriations ou de résinifications. Comme le terme « queer », qui, réapproprié avec fierté, semblait cesser d'être une insulte et un échec plus de vingt ans après pour finalement s'institutionnaliser, jusqu'à l'émergence du dispositif injurieux de

²⁶ Jacques Rancière, « *Doing or Not Doing: Politics, Aesthetics, Performance* » in Anneka Eschvan Kan, Philipp Schulte et Stephan Packard (eds.), *Thinking – Resisting – Reading the Political*, Berlin, Diaphanes, 2013, p. 101-120.

²⁷ Judith Butler, *Excitable Speech: A Politics of the Performative*, London, Routledge, 2021, 200 p.

l'« idéologie de genre ». Lorsque, comme le souligne Butler²⁸ récemment, « genre » est passé à être un fantasme. D'une case de formes binaires (qui se sont transformées) ou d'un sujet de spécialistes dans le milieu académique, de dissidents, d'activistes, avec différents sens (y compris un inévitable « post genre ») et des critiques (depuis les féminismes africains, islamiques et latino-américains, bien que Butler ne les mentionne pas), « genre » est devenu un spectre diabolique et univoque qui traverse tout conflit social et politique. Une sorte de monolithe menaçant pour l'Église catholique et pour l'humanité tout entière.

Au-delà de la discussion de Butler²⁹ le siècle dernier avec Catherine MacKinnon, concernant la substitution dans le champ visuel de la pornographie, par une série d'impératifs linguistiques (une supplantation de la représentation visuelle par un performatif illocutoire efficace) en ce qui concerne les images, du moins avec ce nom spécifique, l'effet performatif a été moins exploré. Les images tendent souvent à se situer du côté de le « *performatique* » (aussi de l'autopoïétique³⁰, l'autogénératif, le créatif ou artistique). Bien que parfois cette même opération implique non seulement un certain ethnocentrisme comme le signalait Taylor³¹: prendre des « matières premières » d'autres cultures pour faire fonctionner le dispositif et l'étude académique des performances. Cette même « esthétisation » oublie, à un moment donné, que des images aujourd'hui exposées dans les musées avaient, dans le contexte de leur production, des fonctions sociales quotidiennes, normatives, rituelles et religieuses, comme on peut le voir dans le film *Dahomey* (2004) de Mati Diop. Même une sorte de déploiement d'effets divins éternisants, comme les images du *Livre d'Amduat* selon les égyptologues comme

²⁸ Judith Butler, *Who's Afraid of Gender?* Farrar, Straus and Giroux, New York, 2024, 320 p.

²⁹ J. Butler, *Excitable Speech*, op. cit.

³⁰ Les réflexions de Pier Paolo Pasolini (*Cine de poesia contra cine de prosa*, Barcelona, Anagrama, 1971), dont Deleuze reprend plusieurs idées, ont montré non seulement un cinéma poétique, mais aussi poïétique, en tant qu'il produit ses propres signes (il n'existait pas de dictionnaire d'images pour le cinéaste, contrairement à l'écrivain qui travaille avec un dictionnaire de mots). Ce serait là un autre sens de la performativité ou du faire, ou encore de la poïesis des images : non pas, dans ce cas, faire des choses avec des images, ni que les images fassent faire des choses, mais bien faire, créer, inventer, produire des images cinématographiques : la langue du réel. Cette relation entre poïesis et performativité est présente chez Rancière, chez Deleuze, et, avec des sens différents, chez des autrices qui ont repris cette idée de poïesis, Andrea Soto Calderón, et d'autopoïesis également, à partir de la raison algorithmique, Alejandra Castillo. Elles travaillent cependant à partir d'un concept élargi de l'image, non spécifiquement cinématographique.

³¹ D. Taylor, *The Archive and the Repertoire*, op. cit.

Assmann³², des « actes d'images » d'une force performative considérable. D'une certaine manière, la différenciation entre *logos*, *aisthesis* et *poiesis* qui caractérise la distinction entre « *performatique* » et performatif répond toujours au logocentrisme que « *le performatique* » tente de surmonter, mais qui est inhérent aux dispositifs culturels de reproduction du capitalisme et à la pulvérisation de l'aura, en termes benjaminien.

En revenant à Deleuze, « performativité » n'est pas un concept explicitement mentionné dans ses études de cinéma. Bien que nous puissions encore nous perdre un peu plus dans la traduction en version anglaise, où le verbe « *to perform* » semble désigner les performances ou les actions des personnages. Il semblerait ainsi que, en dehors de ces textes deleuziens traduits, en anglais tout ce qui est lié au « faire » ou à l'action a une dimension « performative ».

De là aussi les traits par moments intraduisibles du terme « performance »³³. Parfois en espagnol (¿en français aussi ?), il apparaît comme « théâtralité », « spectacle » ou comme « performance » ou « rendement » (comme celui auquel fait allusion un complexe vitaminique), « action » (dans le cas de Rancière) ou même, pour ajouter à la confusion, performance se traduit également par « représentation » de « *performers* », pour désigner ainsi les personnes qui exécutent une œuvre. Au-delà de ces annotations qui ne prétendent pas compliquer le sens d'un concept mutant, utilisé parfois de manière contradictoire, mais plutôt mettre en évidence des traces, des frontières linguistiques, des généalogies, des devenirs, les concepts d'image-mouvement et d'image-temps (cinéma classique et cinéma moderne), inventés par Deleuze à partir d'Henri Bergson, ont des dimensions et des effets *performatiques* et performatifs spécifiques. Performativité qui varie avec *l'après* qui divise non seulement l'histoire occidentale européenne mais aussi ces régimes et cette classification d'images. Bien que ni le concept lié aux actes de parole ni Austin ne soient trop présents dans les livres de cinéma. Contrairement à Charles S. Peirce (sur qui repose en partie la classification deleuzienne) et aux linguistes comme Louis T. Hjelmslev, Gustave Guillaume (le concept de psychomécanique, et la matérialité bergsonienne de l'énonçable), la théorie de l'énonciation d'Émile Benveniste et la

³² Jan Assmann, « *El poder de las imágenes* », op. cit.

³³ Taylor distingue *théâtralité*, *spectacle*, *action*, de la « performance ». Elle envisage certains termes autochtones comme *Ollin*, qui signifie mouvement, parmi de nombreux autres événements, en nahuatl, mais elle finit par ne pas l'utiliser, car cela impliquerait un acte désirant qui occulte les relations de domination. D. Taylor, *The Archive and the Repertoire*, op. cit.

sémiologie de Christian Metz, dont Deleuze se distance. En relation avec les images, la performativité n'a pas non plus été trop abordée sous ce nom jusqu'à récemment. Évidemment, aujourd'hui, c'est un concept (un dispositif de la technoscience aussi, comme chez Preciado) omniprésent, bien au-delà de la pragmatique d'où il émerge, du contexte anglo-saxon et de ses champs d'étude caractéristiques (études culturelles, visuelles, de/sur la mémoire, le genre, le cinéma, le champ spécifique : études de performance). Il s'est propagé dans l'esthétique philosophique et les études d'images contemporaines, françaises ou allemandes, plus liées généalogiquement à un concept comme celui de la représentation.

Des auteurs comme Rancière³⁴ ont repris certaines de ces questions en les adaptant au « partage du sensible » et au concept mentionné précédemment qui côtoie et déborde celui de performativité : « représentation ». La définition de l'esthétique ne se limite pas ici à l'art ou à la beauté, c'est pourquoi a été reprise dans les descriptions de dispositifs performatifs comme celui de « l'esthétique pétrosexoraciale »³⁵. Rancière a été auparavant impliqué dans le débat sur la (im)possibilité de la représentation et de l'irreprésentable en relation avec le documentaire *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985), sorti à peu près à la même époque que la publication des livres sur le cinéma³⁶. Mais, en plus de la critique qu'il a faite aux livres de Deleuze³⁷, dans un bref essai intitulé *Doing or Not Doing Politics, Aesthetics, Performance* (2013), il a réexaminé le problème situé au cœur du concept d'action (catégorie de partition du sensible), en prenant la « performance » (au

³⁴ J. Rancière, « Doing or Not Doing », op. cit.

³⁵ P. Preciado, *Dysphoria mundi*, op. cit.

³⁶ *Shoah* n'est pas mentionné dans les études sur le cinéma ; en 1977, Lanzmann et Deleuze ont eu un désaccord important à propos du film accusé d'antisémitisme : *L'Ombre des anges* (Rainer W. Fassbinder et Daniel Schmid, 1976).

³⁷ L'opposition, selon Rancière (Ou s'agit-il d'une crise ? Il n'y a pas d'opposition au sens logique ou ontologique), entre image-mouvement et image-temps serait fictive, non évidente. Chez Alfred Hitchcock, le fait que le personnage ne puisse pas bouger n'impliquait pas que la caméra ne le puisse pas non plus. Deleuze produirait aussi une allégorisation du cinéma « interstitiel » de Robert Bresson. Toujours en quête d'une prétendue restauration du cerveau humain comme centre du monde. Il est évident qu'il existe certaines traces d'humanisme dans le concept d'intervalle bergsonien, mais le concept de cerveau chez Deleuze est topologique et pas toujours humain. Il semble que ce qui dérange le plus Rancière, selon ses propres termes, c'est qu'une classification des signes soit coupée en deux par un événement historique supposément extérieur. On peut remettre en question un certain eurocentrisme dans cette partition ; de nombreux événements ne sont pas pris en compte (le cinéma du tiers-monde a connu un autre devenir après la Révolution cubaine et les dictatures), mais prétendre à des concepts anhistoriques revient à les momifier. De plus, pour Deleuze, à travers l'expressionnisme ou Hans-Jürgen Syberberg, Hitler est aussi un élément intérieur au cinéma. Cf. Rancière, Jacques, *La fable cinématographique. Réflexions sur la fiction au cinéma*, Paris, Seuil, 2001, 256 p.

sens d'action) et non plus la « représentation » (un passage qui caractérise l'art moderne) comme outil d'une généalogie pour percevoir et conceptualiser les relations entre art, esthétique et politique comme « activation ». Il s'agissait alors, non pas tant de l'art de la performance que de la « performance de l'art »³⁸ : des opérations spécifiques, une distribution d'activités sociales et une énergie collective. La question n'était pas les effets qu'une performance peut produire dans la pratique politique, mais le sens même de « l'action » (un mode de faire qui exprime des manières d'être, des mouvements et un régime de signification dans lequel on peut s'identifier), dans le contexte d'une communauté (idéalement, d'émancipation ou d'égalité), réalisée par les positions et mouvements des corps et par leur mode de visibilité. Par conséquent, la politisation de l'art n'avait pas tant à voir avec l'activité politico-policrière (ou avec la distinction actif/passif, artisanal, mécanique/libre) qu'avec le partage du sensible.

Comme chez Deleuze, bien qu'ils ne disent pas la même chose, chez Rancière cela a à voir avec une sensorimotricité, avec des gestes, des actions d'images, des espaces et des corps, et il l'encadrait dans deux contextes dissemblables : la tragédie dans la Poétique et la Politique aristotélicienne, et l'art révolutionnaire russe. Si, dans le premier cas, l'art devait rendre le corps du citoyen libre plus libre, à partir d'une distribution hiérarchique du sensible, le distinguant de l'artisan ou du mécanicien, dans le second cas, il construirait un espace et un sensorium corporel égalitaire qui aurait aboli la hiérarchie. La manière dont Rancière décrit cette nouvelle performance n'est pas seulement le film mais l'ensemble : le corps non organique de la danseuse, l'hélice/œil de la caméra, la machine, la spatialité, dans les affiches des frères Stenberg pour *L'Homme à la caméra* (Dziga Vertov, 1929). Le film n'était pas la représentation d'une action, mais une action ou performance. Il n'était pas destiné à provoquer terreur et pitié tragiques, mais à donner forme à un nouveau sens de l'action et de la communauté, les affiches n'annonçaient pas le film : elles construisaient le nouveau sensorium auquel il appartenait. Les spectateurs de Vertov (accusé de formalisme) se reconnaissaient à l'écran en riant du spectacle frénétique de leurs activités quotidiennes, jouant avec l'idée que ces activités sont la réalisation du communisme. Au-delà de l'analyse originale et minutieuse qu'il fait des affiches et du documentaire, Rancière tente d'une certaine manière (transcendante) de sauvegarder vers la fin de l'essai toute l'autonomie de « l'art des ombres ». Ainsi, il le

³⁸ J. Rancière, « *Doing or Not Doing* », op. cit.

libère d'une accusation qu'il appelle platonicienne : des spectateurs soumis par une machine qui leur fait voir des ombres, et d'un autre côté, « [...] l'idée que les grands défilés totalitaires ont été la mise en œuvre de l'utopie esthétique. Mais l'art des ombres est bien plus l'art qui divise le glorieux corps du peuple de l'intérieur »³⁹ (traduction personnelle), comme cela se passe dans le film de Vertov.

(Fig.5 y 6)



Fig. 5 et 6, Dziga Vertov, *L'Homme à la caméra*. Affiches de film, 1929. Vladimir et Georgii Stenberg

Évidemment, « le cinéma » avec ses dispositifs de mise en scène, son industrie culturelle, jusqu'à la technoscience numérique et les plateformes de vidéos, depuis *Matrix* (Lana Wachowski et Lilly Wachowski, 1999) comme allégorie de la caverne inversée, a cessé d'être un art des ombres depuis longtemps et la position de Rancière est différente de celle de Deleuze (qui suit Serge Daney, Paul Virilio, Siegfried Kracauer), sans être pour autant platonicienne. Bien qu'il consacre plusieurs pages à l'originalité de la dialectique de la matière et du montage de Vertov (image-perception, intervalle du mouvement et œil machinique) et admire le cinéma révolutionnaire, Deleuze affirmera que le lien entre les masses et le cinéma comme langage universel se brise et les idées des pionniers et de l'avant-garde soviétique apparaissent naïves. Suivant Daney, il y a une

³⁹ J. Rancière, « *Doing or Not Doing* », op. cit., p. 118.

rupture dans l'histoire du cinéma, et cela n'a pas à voir avec l'émergence du cinéma sonore, mais avec la guerre et la mise en scène de l'État. Deleuze croit en des cinéastes (Jean L. Godard, Alain Resnais, Roberto Rossellini, Agnès Varda, Chantal Akerman...et intensément en Glauber Rocha, bien qu'il ne mentionne pas sa dernière production) et en la critique de cinéma depuis une position critique du monde-cinéma-guerre, comme l'ont eu non seulement certaines avant-gardes européennes, mais aussi d'autres latino-américaines et féministes (du Tiers Cinéma, du groupe de Cali, ou les créatrices de l'anticinéma). Comme le lien précédent mentionné s'est rompu (il n'y a plus de peuple dans le cinéma européen, comme dans le cinéma de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet), le lien avec le monde-cinéma s'est également rompu. Le chapitre 8 de *L'Image-Temps* commence par l'un des « cris philosophiques », « comme le cri des poissons » (recouverts de discours) qui enveloppent l'image de la pensée : « Donnez-moi un corps ! » (tiré du « poisson » Søren Kierkegaard), inversant ainsi le platonisme qui voulait le nier. Les variations du cinéma politique européen et nord-américain où le peuple manque trouvaient, presque utopiquement, un devenir dans le cinéma du tiers monde, dans une multiplicité de peuples (pas le *ein Volk, ein Reich, ein Führer* [un peuple, un empire, un leader] du nazisme) et dans le « cinéma des femmes », comme une ligne de fuite aux dispositifs fascistes, nazis, capitalistes et hystérisant⁴⁰. Dispositifs qui ont affecté le devenir-peuple du cinéma.

Performativité des images dans les études sur cinéma deleuziennes.

Dans les études sur le cinéma deleuzienne lues comme une philosophie de la mémoire (et de l'oubli) et du corps à travers le cinéma, c'est là que Deleuze présente d'autres dimensions spécifiques de la performativité des images. Au-delà du concept de jeu ou de performance, liés au théâtre ou au drame. Ces livres ne sont pas seulement une

⁴⁰ Certains des effets les plus violents de la performativité des images, bien que Didi-Huberman emploie un langage métaphorique et issu de l'histoire de l'art, se révèlent dans son immense travail sur l'iconographie de la Salpêtrière. Il s'agit d'un déploiement d'images et de leur force performative en tant que technologies de genre, à travers différentes techniques et dispositifs visuels, des effets hystérisants que certaines actrices reprendront plus tard dans leurs performances. Bien entendu, Didi-Huberman n'emploie pas ces concepts, ni ne nomme ce processus « performativité », « performance » ou « représentation du genre ». Mais ces dispositifs seraient à l'origine de cette mutation du corps que Deleuze va postuler — même s'il ne l'énonce pas ainsi — : le corps-temps, le corps de l'hystérie, est un corps immobilisé par les dispositifs qui le produisent, par les mécanismes visuels de l'époque. Cf. Didi-Huberman, Georges, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 1982, 303 p.

philosophie du cinéma, ou de la rencontre entre cinéma et philosophie : Deleuze se posait également la question qu'il signera plus tard avec Guattari : qu'est-ce que la philosophie ? La performativité des énoncés, ou plutôt des énonçables et des signes cinématographiques, est présente à différentes échelles et dimensions. Tout d'abord, à petite échelle, l'image-mouvement et l'image-temps produisent une autre « image de la pensée », non pas avec des concepts, mais avec des films. Les images de la pensée peuvent être standardisées, ainsi que les images cinématographiques, comme le cliché. Selon Deleuze⁴¹, le cinéma d'après-guerre se distingue de l'image de la pensée des pionniers du cinéma (Sergei Eisenstein, Dziga Vertov, Abel Gance, Jean Epstein) où la performativité des images se produisait à différents points de vue : une nouvelle pensée sans équivalents dans d'autres arts (qualitatif), les masses devenaient sujet de pensée (quantitatif), le cinéma était une langue universelle (relationnel), le cinéma forçait à la pensée (modal). En d'autres termes, en élargissant l'échelle, dans ses études, Deleuze soutenait que les images picturales sont immobiles, l'esprit doit créer le mouvement, et les images chorégraphiques ou dramatiques restaient liées à une entité en mouvement, ou à un mobile (le corps). Mais dans le cinéma classique, l'auto-mouvement de l'image cinématographique réalisait son potentiel : « produire un impact sur la pensée, communiquer des vibrations au cortex, toucher directement le système nerveux et cérébral »⁴². Cela impliquait non seulement une série d'effets performatifs ambivalents et pas seulement physiques dans un monde d'images en mouvement, mais aussi des effets subjectifs (image-mouvement comme une conjonction d'intériorité et d'extériorité ; image-temps comme une membrane de mémoire). Cela a également des effets corporels et politiques avec la figure de l'« automate spirituel » et ses différents sens. Mais ces idées autour de l'automatisme depuis l'avant-garde soviétique (Eisenstein et Vertov), jusqu'à Gance et Epstein, mutent. L'automate se déplace de la « psychomécanique spirituelle » (le choc ambitieux qui stimulerait le penseur, automate subjectif et collectif pour un mouvement automatique : l'art des « masses ») aux automates expressionnistes (*Le Cabinet du docteur Caligari*, R. Wiene, 1920), à Hitler puis aux automates computationnels, entre autres. La relation entre cinéma, peuple et masses a été affectée par des mécanismes de pouvoir dans le cinéma européen et nord-américain, ainsi que par des majorités qui ont opté (et désiré) pour le nazisme, le fascisme ou le capitalisme avec

⁴¹ Gilles Deleuze, *Sur le cinéma : l'image-pensée*. Cours Vincennes - St Denis. Cours du 30/10/1984. URL : <https://www.webdeleuze.com/textes/356>.

⁴² G. Deleuze, *L'Image-temps*, op. cit. p. 203.

l'émergence d'une nation qui est devenue un empire. Selon Deleuze, ce que l'on pourrait avoir vu à ce moment-là dans le cinéma était « des personnages en carton-pâte et des révolutionnaires en papier »⁴³. Cependant, dans le cinéma du tiers monde, avec ses minorités et identités en crise, une différence, un devenir et une ligne de fuite se produisaient dans la partition image-mouvement et image-temps et leurs classifications, ainsi que dans le concept de cinéma politique. Une ligne de fuite similaire - dans la fabulation, dans le *gestus* -, à ce que Deleuze appelait un « cinéma de femmes », avec Agnès Varda, Chantal Akerman et Michèle Rosier.

Ces affirmations deleuziennes autour du mineur, du cinéma du tiers monde, du concept de peuple et de minorités, l'absence de frontière, ici, entre le public et le privé (affirmation similaire au slogan féministe : « le personnel est politique ») ont reçu diverses réponses critiques en Argentine, et dans d'autres pays latino-américains, lorsque les études sur le cinéma se consolidaient comme champ autonome. De la même manière que quelques années auparavant, le concept de tiers monde avait été révisé par les études subalternes et presque au même moment que la publication des livres de Deleuze, Teresa De Lauretis faisait une critique du concept de devenir-femme. Selon cette auteure, suivant Rosi Braidotti, on niait l'histoire de l'oppression et de la résistance politiques des femmes et la contribution épistémologique du féminisme à la redéfinition de la subjectivité et de la socialité. À travers le concept de devenir-femme, Deleuze et d'autres voyaient dans les femmes le dépôt privilégié du « futur de l'humanité » (dans le devenir-peuple tiers-mondiste, il y a aussi une certaine temporalité future). Cela supposait l'ancienne habitude mentale de penser le masculin comme synonyme d'universel et de traduire les femmes en métaphore (De Lauretis, 1987)⁴⁴. De plus, depuis des cinématographies comme celle d'Akerman et la critique de cinéma féministe, de Lauretis proposait un « cinéma de femmes » et le concept de « technologies de genre », réinventé à partir de la performativité de Butler, basé sur l'idée que le genre, en tant qu'idéologie, fonctionne comme une représentation.

Nous aborderons prochainement dans des autres recherches, différentes dimensions performatives des types d'images que Deleuze classe. Mais, pour conclure ce travail en

⁴³ G. Deleuze, *L'Image-temps*, op. cit. p. 286.

⁴⁴ Teresa de Lauretis, *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1987, 168 p.

cours, nous pouvons affirmer que si les dimensions et effets performatifs de l'image-mouvement ont principalement à voir avec l'autopoïèse du mouvement (création d'une nouvelle image de la pensée à partir d'une « psychomécanique »⁴⁵ : les différentes formes, concepts et personnages de l'automatisme), dans l'image-temps, la performativité de l'image réside dans la production de mémoire. Mémoire qui n'est pas seulement une subjectivation, mais une mémoire-monde. À une échelle moindre qui aborde d'autres modulations au-delà de celles deleuziennes, nous avons mis en évidence la performativité des images au moins dans quatre contextes non isolés les uns des autres :

1. a) Dans la rencontre entre cinéma et philosophie : la production d'une nouvelle image de la pensée (Deleuze). b) Depuis un champ spécifique de recherche (les études sur/de cinéma) : le « documentaire performatif » un concept utilisé par spécialistes comme Bill Nichols ou Stella Bruzzi. c) Depuis la performativité de certaines images précinématographiques dans des contextes où il n'y a pas ou n'a pas eu de langue ou d'idiome commun. Par exemple, l'utilisation de lanternes magiques et les peintures didactiques (*postrimerías*) des fins dernières dans le monde andin, dans les processus de colonisation. d) En un sens plus large, depuis la performativité du cinéma pour produire de nouveaux champs de recherche dans le contexte de la technoscience (développé en 4).
2. Dans la production de la mémoire à travers les images : de l'image-temps (la mémoire comme membrane à double devenir) jusqu'au concept de (post)mémoires (ou mémoire critique comme l'histoire critique nietzschéenne) largement répondu et réécrit pour nommer une série de documentaires et de récits : *Los rubios* (Albertina Carri, 2003) ou *M* (Nicolás Prividera, 2007), entre beaucoup d'autres. Ces réalisations de (post)mémoires ou entre-mémoires, furent d'abord des formes oppositionnelles et anti-hégémoniques, fonctionnèrent comme des actes performatifs, *performatiques*, affectifs et affectants, de la mémoire. Les images firent des deuils impossibles du corps disparu, au-delà de la mémoire personnelle, puis ont été assimilées aux politiques publiques.
3. Dans le contexte des études de genre et féminismes : depuis De Lauretis, bien que cette auteure n'utilise pas le concept de performativité, mais plutôt celui de représentation. Dans les différentes modulations entre performativité, images et

⁴⁵ G. Deleuze, *L'Image-temps*, op. cit. p. 342.

genre. Aussi dans le contexte du champ spécifique, le dispositif « genre » comme échelle d'images de femmes, de dissidences ou de minorités depuis les mouvements sociaux et aussi depuis la dé-performativité des représentations, stéréotypes binaires et clichés de genre. Dans ce contexte (études sur/de cinéma), comme dans d'autres, le performatif et le *performatique* se confondent parfois, une partie du travail a également consisté à différencier ces concepts.

4. Enfin, la performativité des images a été explorée dans la performativité même de la technoscience, depuis ce que Preciado appelait le régime « pharmacopornographique » ou « dysphoria mundi ». En corrélation avec cette description d'un état du monde de Preciado, nous décrivons un « a priori audiovisuel » comme condition non seulement de sémiotiques et de connaissance, mais aussi de sociabilité et d'affect, intensifié avec la pandémie lorsque les cinémas, comme d'autres espaces publics, sont restés vides et que de nombreux films, déjà hors du courant dominant, ne sont pas sortis ni vus, tandis que l'utilisation d'applications et de dispositifs audiovisuels augmentait. Le sens de « a priori » est considéré ici en corrélation et mutation de « l'a priori historique » foucauldien.

Pour conclure provisoirement, nous pouvons dire qu'interroger aujourd'hui la performativité des images et ses effets sur « l'image de la pensée » n'implique pas seulement les dimensions de la psychomécanique depuis l'automate spirituel, ses mutations et crises. Cela ne se réfère pas uniquement à remettre en question la position sur le devenir ou non des minorités, portant en elles « toute la mémoire du monde »⁴⁶, un fardeau très lourd. Cela implique l'autopoïèse de la raison algorithmique, l'apparition de l'intelligence artificielle et la contribution philosophique, féministe, trans du tiers monde, dissidente. Ce sont, dans la nécropolitique qui ravage les corps et les peuples (comme le peuple palestinien), des tentatives, des forces « forcées » visant à penser la performativité et les images à partir du corps comme une somathèque vivante qui cri non plus un corps pour récupérer la croyance (comme le philosophe dans une autre image de la pensée⁴⁷), mais le droit d'apparaître et de vivre.

⁴⁶ G. Deleuze, *L'Image-temps*, op. cit. p. 288.

⁴⁷ G. Deleuze, *L'Image-temps*, op. cit. p. 246.

