

Foucault e o cinema contemporâneo*

Andréa França

Na topologia que Gilles Deleuze formulou para dar conta do pensamento de Michel Foucault podemos distinguir três dimensões diferentes: a do saber, a do poder e a da subjetivação.¹ A cada uma corresponde uma das seguintes questões: que podemos saber, ou que podemos ver e dizer em tais regimes de luz e de linguagem? Que poderes é preciso enfrentar – poderes que vêm se alojar e potencializar aquilo que se diz e se está autorizado a dizer, e quais são nossas possibilidades de resistência em cada época? E, ainda, quais são nossos modos de existência, nossas modalidades de sujeito na relação com o outro, nossos processos de subjetivação?

Foucault não faz uma história dos sujeitos, afirma Deleuze, mas das condições sob as quais se dão os processos de constituição de sujeito, um sujeito que é produzido como imagem na alteridade do social, quer dizer, a constituição de si mesmo passa pela alteridade, e o sujeito é produto desse processo de subjetivação. Neste sentido, Foucault não é somente um historiador. Para ele, a história é mais do que uma comprovação daquilo que aconteceu. Segundo Deleuze, a história para Foucault “não diz o que somos, mas aquilo de que estamos em vias de diferir, não estabelece nossa identidade, mas a dissipa em proveito do outro que somos”.² Por isso mesmo, a palavra *sujeito*, em Foucault, não é usada como sinônimo de identidade ou indivíduo. Nada aqui tem caráter de unidade, nem de interioridade. Exatamente porque não há um sujeito prévio, a subjetividade deve ser produzida como processo, como estética da existência. Constituir novos modos de existência pode se dar até mesmo dentro de uma perspectiva absolutamente casual (uma paixão, um ritual, uma brisa, um filme, uma crise econômica...), desde que esse acaso crie uma necessidade, isto é, uma produção de em-si.

Ao trabalhar com a idéia de *epistème*, Foucault vai explorar as condições históricas de possibilidade, o que é possível “dizer” e “ver” em determinada época. Cada época histórica diz tudo o que pode dizer em função de suas condições de enunciado, assim como vê e faz ver tudo o que pode em função de seus campos de visibilidade. Não existe o segredo, embora nada seja imediatamente visível, nem diretamente legível. O saber constitui, portanto, os limites do que pode ser visto e do que pode ser dito em cada época.

Se o saber é constituído por uma combinação do ver e do falar, é preciso ressaltar, porém, que um ponto fundamental para o Foucault de Deleuze, é que as duas formas do saber nunca se confundem. Os enunciados jamais nos fazem ver alguma coisa, assim como as visibilidades jamais tornam algo legível. Foucault ilumina esse hiato, esse entre-lugar, essa fronteira onde, segundo o enunciado caro a Maurice Blanchot, *falar, não é ver*.³ Nesse entre-lugar não há nenhuma garantia transcendente – seja Deus, o Homem, a Lei, a Natureza, a Comunicação – mas é nele que o pensamento se torna possível e pensável.

O estudo de Foucault sobre Magritte, *Isto não é um cachimbo*,⁴ sustenta a idéia de que o enunciado nunca conterà o visível, assim como o visível nunca conterà o enunciado. Há uma dissociação contínua entre figura e discurso: ao mesmo tempo que é inevitável relacionar o discurso com o desenho, é impossível definir uma relação de causalidade ou continuidade entre ambos. Em Magritte, o sujeito se inscreve na arte através de um discurso em que se confrontam a apresentação por semelhança e a representação afirmativa no enunciado, expondo de forma original a ruptura entre imagem e enunciado. Para Foucault, Magritte é um alegre convite para constituição de um sujeito diferente de fala e de olhar, um sujeito que desliza no entre-lugar produzido em nossa cultura entre figura e discurso. O quadro de Magritte, segundo Foucault, diz o que não se pode mostrar e mostra o que não se pode dizer. Como se a arte aqui elevasse o verbo à potência do indizível, e a imagem, à força da invisibilidade. Assim, a imagem que representa é mais do que real. Segundo Foucault, “Magritte redistribui no espaço o texto e a imagem; cada um retoma seu lugar”.⁵ Ao enfatizar essa heterogeneidade entre o ver e o falar, Foucault perturba o modelo da correspondência ou representação: afinal, o que representa o quê, quando os enunciados não dizem as coisas ao mesmo tempo que as coisas só existem na linguagem?

Esse hiato entre falar e ver é, segundo a leitura de Foucault, a afirmação do simulacro e a negação da semelhança; é a afirmação de que, se entre os dois não há correspondência, existe necessariamente entrelaçamentos, incisões, guerras, disjunções. E o que os simulacros nos permitem pensar, o que pode um pensamento do simulacro? De saída, não há nele a anulação de uma idéia pela outra (contradição lógica) e nem uma síntese a posteriori pela dialética. O que existe são metamorfoses. Os simulacros fundam metamorfoses. Trata-se de uma ins-

tância lúdica que nada afirma ou representa, mas opera por deslizamentos e transformações.

Essa fronteira irreduzível entre o *falar* e o *ver* é muito importante para Deleuze. E será no cinema moderno que ele vai buscar os exemplos mais contundentes dessa disjunção. Ainda em *Foucault*, o autor mostra que no filme *India Song*, de Marguerite Duras, “as vozes evocam ou desencantam um antigo baile que nunca será mostrado, enquanto que a imagem visual mostra um outro baile, mudo, sem que *flashback* algum possa fazer uma junção visível, e voz-off alguma uma junção sonora”.⁶ É interessante destacar que *Foucault* foi lançado apenas um ano após *A imagem-tempo*, o segundo livro de Deleuze dedicado ao cinema.⁷ Aqui, o autor mostra como, no cinema moderno, som e imagem se encontram dissociados, constituindo uma relação a partir de uma não-relação. Esse cinema do simulacro é o cinema entendido como potência do falso, imagem que torna indiscernível a verdade e o falso, fazendo do falso uma grande vontade de potência, uma força criadora.

Este cinema moderno, portanto, inventa a imagem-tempo que assegura uma metamorfose incessante de uma situação dada e onde a ação de personagens decididas é substituída por um movimento de mundo flutuante e ambíguo. Pensemos no *Ano passado em Marienbad*, filme de Alain Resnais, de 1961. Aqui, a forma de representação do cinema clássico é posta em xeque, pois tanto os personagens quanto suas ações são indeterminados, arruinando a possibilidade de representação, uma vez que o filme se dá como uma figura mutante, figura que se modifica à medida que se revela. Quem é afinal o personagem X que tenta demonstrar a existência de um encontro com a mulher Y, no ano passado em *Marienbad*: um louco, um sedutor, um sonhador, um mentiroso?

O personagem X é como o Deus grego do mar, Proteu, cujas formas são indeterminadas, incertas.⁸ Um dia a filha de Proteu resolve questioná-lo sobre sua verdadeira identidade. A cada questão da filha, Proteu responde com uma nova aparência, uma nova imagem. Ora ele é fogo, ora água, ora animal. Dotado do poder de tomar todas as aparências que assim desejar, as respostas de Proteu à ninfa são sempre locais e nunca definitivas ou globais. Como Kane, personagem do filme de Orson Welles, Proteu não se deixa reduzir a uma identidade única, de modo que se mostra se escondendo e se esconde se mostrando.

Tal é o paradoxo desses filmes: cada imagem e cada fala ou, cada figura e cada enunciado, mostra e esconde ao mesmo tempo. Cada um deles se constrói e se destrói ao mesmo tempo, como se o cinema moderno quisesse erigir um curto-circuito entre imagem e fala, entre figura e enunciado, entre ver e dizer. A rigor, *Marienbad*, *Cidadão Kane*, *Deserto vermelho*, de Michelangelo Antonioni, para citar alguns filmes, rompem com toda a base da lógica ocidental que, desde Aristóteles, se faz sobre o princípio da não-contradição. *Marienbad* afirma a exis-

tência e a inexistência do encontro ao mesmo tempo; *Cidadão Kane* mostra a coexistência suspeita das imagens de Kane evocadas por aqueles que conviveram com ele; em *Deserto vermelho*, o que vemos é um mundo lacunar, abismal, como se o sonho ou a alucinação, que é o que existe de mais subjetivo, tocasse a materialidade das coisas (a fábrica, os terrenos baldios), que é o que existe de mais objetivo. Há, nesse filme de Antonioni, uma realidade tornada alucinatória.

Nas imagens do cinema moderno, encontramos forças que põem em xeque as noções de verdade, totalidade, ordenamento. Ao contrário da imagem-movimento do cinema clássico, onde o espectador reconhece no filme situações, comportamentos, a representação de um estado de coisas, na imagem do cinema moderno, o mundo perde sua identidade, entra em crise e se torna falsificante, múltiplo. Mas, podemos nos perguntar, entra em crise, mas crise do quê? Foi Deleuze quem insistiu sobre esse abismo que surgia no cinema, esse entre-lugar cujo aparecimento coincide com uma certa conjuntura que interveio na própria história do cinema e no mundo com a Segunda Guerra Mundial. Crise da crença em um mundo coerente e ordenado, crise da crença de que uma ação pudesse efetivamente mudar uma situação de mundo. É toda uma realidade dispersiva que surge, onde a relação dos personagens com o que lhes acontece é de indiferença ou mesmo estranhamento.

Essa disjunção entre ver e fazer – *porque ver já não é ver para fazer, mas para ver* – essa disjunção não só nos libera da ação, mas também nos libera desses modelos de reconhecimento com os quais classificamos o mundo na sua forma pragmática. É na perspectiva de Deleuze que sobressai o caráter afirmativo e valorativo do interesse de Foucault pelo hiato entre imagem e discurso em seu aspecto estético-político: esse hiato é a resistência às imagens já constituídas, preconcebidas, programadas; esse hiato é o modo de escapar às formas de assujeitamento em busca da vida criativa, evidenciando a importância, para nossa atualidade, do pensamento e do fazer artista. Ao enfatizar a importância dessa disjunção no fazer cinematográfico, Deleuze pôde afirmar que “Foucault encontra-se singularmente próximo do cinema contemporâneo”.⁹

É que Foucault nos permite pensar a arte como processo de subjetivação num campo de diferenças onde se desdobram as questões: *o que podemos conhecer, o que devemos fazer, e finalmente, quem somos nós?* E a arte passa a ser por excelência a experiência de espaço em que esse sujeito se inscreve, a experiência de tempo em que ele vai à deriva. Talvez hoje seja a arte – mais do que a política ou a ciência – o domínio fundamental para entender os processos de subjetivação em curso na sociedade contemporânea. Como enfatiza Rogerio Luz, “a obra é aquilo que o sujeito experimenta da obra, porque ela o produz – e na base desse processo encontram-se não a erudição ou a ciência estética, mas a experiência que o indivíduo compartilha potencialmente com os outros.”¹⁰ E o cinema, mais

especificamente, fornece um espaço e tempo onde se constituem novas modalidades de sujeito. “Mais que representação fiel ou não da realidade (...), o filme oferece ao espectador um campo de experiências e só ganha existência se efetivar um sujeito para esse campo”.¹¹

Diante disso, seria preciso atentar para a preponderância de fatores subjetivos não somente no cinema e, mais amplamente, no campo do audiovisual, mas na lógica capitalista atual, no modo como os circuitos de comunicação e de informação operam “no coração da subjetividade”.¹² Segundo Peter Pal Pelbart, essa “produção maquínica de subjetividade”, amplamente imagética e estetizante, pode abrir para o bom – quando estimula a invenção de novos universos de referência, de criação – ou para o ruim – quando acolhe a mass-mediaticização embrutecedora do mundo.

Hoje, as formas de mostrar e de dizer estão envoltas num excesso de estímulo, de informação, de comunicação imediata. São filmes, jornais, televisão, publicidade, videoclipe, imagens do mundo inteiro que estão aí para informar, explicar, integrar tudo e todos numa espécie de consensualismo. Para Jean Baudrillard, trata-se de um seqüestro, uma telemorfose de que toda a sociedade é vítima e, podemos acrescentar, cúmplice ao mesmo tempo.¹³ Diante desse quadro, qual a maneira mais eficaz de pensar esse processo no qual a arte encontra-se hoje envolvida e que afeta a própria definição de arte, o que pensamos e pretendemos quando falamos de arte, quando a produzimos, veiculamos e consumimos? Qual seria a forma mais eficaz de “pensar de outra forma” a arte como modo de saber, força política e experiência de sujeito, se o próprio Foucault tratou de abalar o solo das nossas certezas nesse campo (ao perder a esperança de que a revolução da linguagem na literatura pudesse agir sobre o curso dos acontecimentos)? Como falar de imagens e analisá-las num mundo que é constituído e mediado por imagens de todos os tipos? Que discontinuidades podemos descobrir? Quais são as forças emergentes no nosso presente?

O contexto atual exige que coloquemos o presente sob a forma da multiplicidade, de modo que possamos pensar essas outras imagens do tempo que o cinema apreende e produz, essas outras imagens do tempo que a tecnologia libera e que nossas formas de amar, sonhar e imaginar criam incessantemente. Imagens que estão longe do presente redutor e homogêneo que a mediatização do mundo quer nos fazer crer. Nossos desejos, necessidades, fantasias são como nunca roteirizados, imersos num mundo de imagens pré-concebidas que atingem uma saturação inédita, constituindo nossos imaginários, nossas relações com o outro, nossos gostos, nossos conhecimentos, nossas opiniões. Porém como destaca Jean-Louis Comolli, no rastro do livro de Guy Debord,¹⁴ se a sociedade do espetáculo triunfa, uma parcela mais frágil e obscura desse espetáculo vai minando a outra e essa parcela cabe à arte, “é ela que pode representar a opacida-

de do mundo, sua radical alteridade, o que escapa à ficção que está à nossa volta e invade nosso dia a dia”.¹⁵

É a partir dessa perspectiva que pode ser interessante pensar o modo como certos cinemas têm trabalhado com imagens de nomadismo, de indivíduos refugiados, exilados, migrantes, sobreviventes. Trata-se das mesmas imagens que circulam todos os dias pelos meios de comunicação de massa. Imagens que querem mostrar um mundo onde há civilizações e culturas muito distintas entre si, num certo sentido incompatíveis; essa repetição massiva acaba por produzir uma realidade esquemática, mero decalque de um mundo globalizado muito mais complexo e múltiplo.¹⁶

No entanto, alguns filmes recentes têm mostrado a que ponto a cultura em si mesmo, e qualquer uma delas, já é uma mistura, uma hibridação de elementos díspares, uma negociação entre fronteiras. *Sobre café e cigarros*, de Jim Jarmusch (2003), é um bom exemplo dessa hipótese. O que são aquelas imagens de bares, cafés e lanchonetes americanas sem os negros, os italianos, os judeus? Poderíamos mencionar vários filmes com essa temática, como *Passaporte húngaro* (Sandra Kogut, 2002), *O abraço partido* (Daniel Burman, 2004), *Uma amizade sem fronteiras* (François Dupeyron, 2003), *Diários de motocicleta* (Walter Salles, 2004), *Terra de ninguém* (Danis Tanovic, 2001). A desterritorialização brutal dos últimos anos faz com que as pessoas inventem, também através do cinema e das imagens, novas terras, novas nações, novos povos ali onde eles ainda nem sequer existem.

É todo um pensamento cinematográfico que deseja ser um “apesar de tudo” diante da barbárie, uma dissidência para com as imagens do mundo, uma espécie de “entre”. E cabe ao cinema se rebelar contra as leituras belicistas e culturalistas que a mídia fabrica, quando ela naturaliza hostilidades, ao invés de historicizar os conflitos; quando ela não os coloca em perspectiva em função das arbitrariedades políticas das grandes potências, da violência de suas invasões, dos efeitos de seu descaso econômico. Filmes como esses vão elaborar todo um discurso a respeito das novas formas de viver, de pensar, das novas modalidades de trabalho, de vínculo social, de modo a sinalizar para novos mapas de pertencimento e de afiliação translocais.

É um cinema que, ao fabricar passagens entre o que é consenso, o que é comum, devolve ao mundo sua complexidade e prolonga o que foi o “espírito moderno” do cinema, sua modernidade. É, aliás, neste sentido que Youssef Ishaghpour, no seu livro sobre o cinema de Abbas Kiarostami,¹⁷ pode afirmar que os filmes do iraniano estão para além da modernidade cinematográfica, à medida que formulariam um movimento de retirada da história, uma ignorância intocada pelos horrores modernos, de modo a nos permitir descobrir um “paraíso adâmico”, um lugar onde o cinema encontraria o seu sentido primeiro, nos devolvendo, enfim, as coisas. De fato, Kiarostami tem uma incrível capacidade

formal de dizer, universalmente, uma situação específica, no Irã. Isso não significa que ele crie narrativas que se pretendem objetivas, reveladoras, com imagens de significado simples, seja mundano seja transcendente: a força do seu cinema é inventar operações poéticas complexas para dizer um real múltiplo, um real que não pode ser reduzido. Reduzir significaria enfraquecê-lo, despotencializá-lo.

Um filme como o bósnio *Terra de ninguém* (Prêmio de Roteiro no Festival de Cannes, 2001), já citado, mostra como o conflito maior não é entre civilizações, não é entre um passado arcaico e um futuro democrático, mas sim o conflito no interior do capitalismo internacional, onde etnias foram colocadas como rivais para partilhar as migalhas do mercado mundial. Portanto, o desafio maior é pensar todo o tema das hibridações, das fronteiras, das itinerâncias, em suma, das culturas e sua capacidade de formular pertencimento. E o cinema contemporâneo pode nos fornecer uma imagem dissidente, intervalar, como nas páginas de Kafka, quando ele escreve sobre a Muralha da China. Aqui, uma ironia fina vai retirando toda a solenidade e consistência do Império, à medida que o escritor tcheco mostra suas rachaduras, seus desajustes.

Tais rachaduras, um certo cinema contemporâneo tem dado a ver quando enfatiza as discontinuidades no interior do nosso presente, as fissuras do Estado-nação, do mundo globalizado, do humanismo universalista, das classes sociais, das identidades, das culturas. São filmes que querem fugir dos riscos das narrativas de caráter totalizante, global, planificador. Como se eles dissessem: é necessário *acreditar e desacreditar dessas totalidades*, pois o esmagamento do diverso, feito pelo pensamento que reduz as palavras e as coisas ao unidimensional, esquece que a totalidade vive de misturas, desarranjos e separações, que a totalidade é como um rio que arrasta objetos que variam sua distância entre si.

Passaporte húngaro (2002, co-produção franco-brasileira), filme da brasileira radicada na França, Sandra Kogut, vai retomar todo o tema das fronteiras, dos deslocamentos sociais (in)voluntários, do exílio. A busca da diretora pelo passaporte húngaro implica lidar com a memória *íntima* dos seus avós e que é ao mesmo tempo memória *coletiva*, pois evoca a perseguição aos judeus, às vítimas do Holocausto.

Tudo indica que foi a partir de gravações de conversas com a avó que a cineasta decidiu fazer seu filme. A avó, uma austríaca que se tornou húngara com o casamento e que foi obrigada a abandonar a Hungria com o marido, em 1937, vindo para o Brasil, narra como foi sua experiência de exilada e sobrevivente. O filme registra esses momentos íntimos, ao mesmo tempo em que nos convida também para uma viagem pelo mundo, pública e política (França, Brasil, Hungria, Israel).

Passaporte húngaro não quer apenas registrar a busca da cineasta por suas raízes, pela identidade perdida ou investigar suas origens. No seu desenvolvimento, o documentário incorpora uma gama de outras vozes, línguas e personagens, produzindo um diálogo constante entre o dentro e o fora, o íntimo e o social, o privado e o coletivo. O que interessa é o processo que envolve a busca pelo passaporte. Importa pouco, no final das contas, a aquisição do documento. O que interessa são as histórias contadas pela avó, o casal de húngaros, os funcionários da embaixada, as viagens de trem, as descobertas feitas ao acaso. Um filme como esse, nos coloca a questão: o que é um sujeito hoje, senão aquele que se forma nos entrelugares, nas fronteiras, na itinerância, na mistura, no processo de ir e vir.

Meus avôs são cada um de um país diferente e sempre tive a vontade de recuperar um pouco disso. Um dia pensei: “vou ver se posso ser húngara.” Claro que o filme é uma construção e eu estava ali como personagem, mas não sabia o que ia acontecer: eu podia conseguir o passaporte em duas semanas ou nunca. O que era importante era a experiência, o processo. Comecei pensando: o que for oficial, coisas de consulado, vou com uma equipe. O que for pessoal, coisas de família, vou sozinha. Mas isso durou pouco. Rapidamente percebi que para você conseguir ter uma relação com alguém não dá pra chegar lá com três ou mais pessoas.¹⁸

Sem dúvida, o que Kogut documenta é a sua *relação com o outro*; e, ao documentar o fato que estava lá e como, o filme insiste na necessidade de reinventar as fronteiras, apostando na mistura como forma de produção da realidade por vir, de um outro imaginário possível. As imagens nostálgicas de trilhos de trem e de estações ferroviárias vazias, tão recorrentes ao longo do documentário, são a imagem dos intervalos, imagem do entrelugar. Talvez seja essa imagem que nos falte: o imaginário das misturas que integram nossas culturas.

Acredito que esse cinema, cada um com seu estilo e sua marca, propõe uma imagem necessária do mundo, da realidade, do que está aí. Não se trata de fazer oposição a um estado de coisas midiático, ser negativo ou simplesmente antagônico. Esse cinema quer perguntar que novas relações estão se criando nessa fluidez crescente, nessa dissolução das fronteiras e na criação de outras, mais sutis, porém não menos brutais; esse cinema quer mostrar e dizer esse mundo.

Andréa França
Professora da PUC-Rio
e-mail: afranca@visualnet.com.br

Notas

* Este texto foi originalmente apresentado sob a forma de comunicação no evento “Foucault hoje?”, realizado de 23 a 26 de novembro de 2004, na Faculdade de Educação, da Universidade Federal Fluminense (UFF).

1. Em *Foucault*, Lisboa: Vega, s/d.

2. Deleuze, Gilles. “A vida como obra de arte”. In: *Conversações*. Rio de Janeiro: editora 34, 1992, p. 119.

3. Blanchot, Maurice. *A conversa infinita – A palavra plural*. São Paulo: Escuta, 2001.

4. Escrito por Foucault, em 1973. Editado pela Paz e Terra (2ª edição) em 1988.

5. Op. cit., p. 27.

6. Em *Foucault*, p. 94.

7. Deleuze, G. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990. Seu primeiro livro dedicado ao cinema é *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

8. Remeto ao estudo de André Parente sobre cinema moderno, em *Ensaio sobre o cinema do simulacro*, Rio de Janeiro: Pazulin, 1998.

9. Em *Foucault*, p. 94.

10. Luz, Rogerio. *Filme e subjetividade*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2002, p. 135.

11. Idem, p. 133.

12. Pelbart, Peter P. *A vertigem por um fio – Políticas da subjetividade contemporânea*. São Paulo: Iluminuras, 2000, p. 41. A expressão “no coração da subjetividade” é, como assinala o autor, de Felix Guattari.

13. Baudrillard, Jean. *Télémorphose*. Paris: Sens & Tonka, 2001.

14. *A sociedade do espetáculo*, Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

15. Comolli, Jean-Louis. *Voir et Pouvoir – L'innocence perdue: cinema, télévision, fiction, documentaire*. Éditions Verdier, 2004, p. 517.

16. Dentro dessa temática, ver estudo anterior, *Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo*. Rio de Janeiro: Faperj e Ed. 7 Letras, 2003.

17. Ishaghpour, Youssef. *Le réel, face et pile – Le cinema d'Abbas Kiarostami*. Tours: Farrago, 2000.

18. Em depoimento feito para a página na Internet de *Um passaporte húngaro* (<http://www.republicapureza.com.br/passaporte>).

Resumo

O artigo se inscreve no campo de reflexão das relações entre cinema e filosofia e tem como objetivo pensar a cultura como mistura, como hibridação de elementos diversos, a partir de alguns filmes do cinema contemporâneo. A análise se inicia com algumas questões do pensamento foucaultiano referidas por Deleuze para constituir um lugar de passagem entre as imagens veiculadas pelos meios de comunicação em massa e a necessidade de fazer-se imagem a partir dessa diferença.

Palavras-chave

Filosofia, cinema moderno, cinema contemporâneo, hibridismo, desterritorialização.

Résumé

L'article s'inscrit dans le champ de la réflexion des rapports entre le cinéma et la philosophie, et il a comme objectif de penser la culture comme mélange, comme hybridisme des éléments divers, à partir de quelques films du cinéma contemporain. L'analyse commence par des questions de la pensée de Foucault rapportées par Deleuze pour constituer un passage entre les images véhiculées par les moyens de communication en masse et la nécessité de faire une image à partir de cette différence.

Mots-clés

Philosophie, cinéma moderne, cinéma contemporain, hybridisme, déracinement.