

Gilles Deleuze

Sur le cinéma: une classification des signes et du temps

12ème séance, 1 mars 1983 (Cours 33)

Transcription : [La voix de Deleuze](#), Meropi Morfouli (1ère partie), Anna Mrozek (2ème partie) et Meropi Morfouli (3ème partie) ; révisions supplémentaires à la transcription et l'horodatage, Charles J. Stivale

Partie 1

... Mais, je signale, s'il y en a qui viennent maintenant en cours de... je leur dis très sincèrement, c'est trop tard, hein ? Vous ne pouvez plus maintenant prendre un cours de route au point où l'on est. Alors, autant je suis toujours heureux d'accueillir des auditeurs nouveaux, autant c'est trop tard maintenant, je crois, pour eux, parce qu'on sent qu'il y a plus de monde que... Bon, enfin. Et puis je pense à votre bien-être avant tout. [*Rires*]

Alors, eh ben, voyons, on continue cette histoire où on était la dernière fois, de quelque chose à la fois de très, très connu dans le cinéma, [1 :00] qui semble avoir marqué une grande époque et puis avoir été relativement abandonné, en tout cas, qui appartient au grand nom d'Eisenstein. Et c'était, et pourquoi, pourquoi on avait besoin de parler de cela, je le rappellerai tout à l'heure. Mais c'était ce qu'Eisenstein appelait les attractions, les « images d'attraction », ou puisque c'était directement lié à ce problème le « montage d'attraction », certaines images survenaient posant des problèmes de montage et issues du montage, certaines images survenaient et se présentaient comme des « attractions ». Et je disais, quand on regarde bien les textes d'Eisenstein, c'est déjà important de voir que « attraction », [2 :00] ça a deux sens, pour lui. C'est bien des attractions au sens « cirque », « un numéro ». Tout d'un coup, il place une image qui constitue, dans une séquence, un véritable numéro, une attraction. Mais c'est aussi, il me semble lorsqu'il parle d'un « calcul attractionnel », c'est aussi une attraction au sens de force newtonienne, c'est-à-dire, cette fois, une force d'attraction entre images. Donc, c'était juste pour dire, le problème est quand même plus compliqué qu'en apparence. Ce n'est pas simplement flanquer des attractions. Mais c'est quoi alors ? Eh ben, je disais, essayons de [3 :00] comprendre, parce que les textes à la lettre me paraissent presque, ils me semblent, pour mon compte, presque incompréhensibles, les textes. [*Sur le montage d'attraction, voir L'Image-Mouvement, pp. 55-57, 247-249*]

Je disais finalement, en quoi ça consiste, ces attractions ? Et je proposais une réduction à deux grands types d'images puisque, je vous rappelle, ce qui nous intéresse depuis le début, c'est cette poursuite d'une classification des images et des signes correspondants. D'une part, ce sont des représentations théâtrales. Tiens, mais alors de manière accessoire, ça pourra peut-être nous aider à comprendre le problème des rapports cinéma-théâtre, du moins d'un point de vue restreint, très particulier, à savoir de quelle manière et quand est-ce que le cinéma a besoin de reprendre des images de type [4 :00] théâtral, et de constituer lui-même des représentations théâtrales, ou scénographies ? Donc je dis, d'une part, ce sont des représentations théâtrales, mais d'autre part, ce sont aussi des représentations sculpturales, ou plastiques. [*Pause*]

Et la dernière fois, on terminait là-dessus, je disais : ah bon, mais ça, ça me rappelle quelque chose, ça me rappelle quelque chose en philosophie. Ça me rappelle un très beau texte de Kant. Ça ne voulait pas dire qu'Eisenstein avait lu Kant, encore que je suppose qu'il l'avait lu, mais ce n'est pas Kant qui l'a inspiré, mais ça ne fait rien si nous, ça peut nous inspirer pour mieux comprendre. Et ce texte de Kant, je ne le reprends pas -- j'avais essayé de le commenter [5 :00] presque littéralement -- je reprends l'esprit. Il consiste à nous dire : il y a un certain rapport entre trois termes que moi, Kant, je précise là, ce « moi, Kant » -- parce que nous, on ne va pas parler comme ça -- mais que moi, Kant, j'appellerai « symbolisme ». Je précise ça puisque, pour nous, le symbole, c'est tout à fait autre chose, mais ça n'importe pas, aucune importance. Ou ce que Kant, pour son compte, appelle un rapport symbolique engage bien trois termes.

Alors que vous vous rappelez, il oppose le symbole au « schème ». Le rapport schématique ne met en jeu que deux termes. Le rapport symbolique engage trois termes. Exemple : l'État [6 :00] despotique, l'exemple que donne Kant -- je le tourne juste maintenant que je l'ai commenté la dernière fois le plus fidèlement que je pouvais, j'y introduit une espèce de..., je le tourne un peu pour les besoins de notre cause aujourd'hui, mais je reste fidèle à la lettre du texte [Pause] -- l'État despotique, mettons que ce soit une « Idée », l'Idée d'État, l'Idée d'État despotique. Comment est-ce qu'il va se traduire ? Je veux dire, quel est son objet dans l'expérience ? Son objet dans l'expérience, supposons que ce soit [Pause] une organisation, [7 :00] une organisation. Comment on l'appellerait ? Une organisation mécanique du travail, bon, une dure, une dure et mécanique organisation du travail. J'ai deux termes : l'État despotique, l'objet qu'il manifeste dans l'expérience -- je ne dis pas que ça soit le seul objet -- un des objets qu'il manifeste dans l'expérience, c'est cette organisation mécanique du travail.

Troisième terme introduit par Kant : le moulin à bras. Imaginez, tiens, parce que c'est des images qu'on a vues au cinéma, ça, imaginez [8 :00] une meule que des hommes font tourner. Parfois c'est des ânes qui la font tourner ; dans une espèce d'organisation quasi esclavagiste, bon, voilà que les hommes font tourner la meule. Oui, c'est très simple, tout ça, quoi. J'ai trois termes : l'État despotique en tant qu'Idée, l'objet qui le présente dans l'expérience, le travail mécanique esclavagisé des hommes, et puis le moulin à bras. Qu'est-ce que c'est, le moulin à bras, là ? Qu'est-ce qu'il vient faire ? [Pause] [9 :00] Il s'agit, il sera dit par Kant, « symbole » de l'État despotique. [Pause] C'est-à-dire, deux termes étant donnés -- État despotique, travail mécanique esclavagisé -- deux termes étant donnés, un troisième terme s'introduit qui va se substituer à l'un des deux pour « réfléchir » l'autre. Bon. [Pause]

Alors on peut se dire, [10 :00] une fois que Kant nous a donné un exemple aussi strict, nous cherchons un autre exemple voisin. État despotique, oui, ce n'est pas seulement... il a d'autres objets, un objet qui présente l'État despotique, ça peut-être une fusillade sur des manifestants. J'ai deux termes, dont l'un est la présentation directe de l'autre. La fusillade sur les manifestants va présenter directement l'État despotique sous un de ses aspects. J'introduis un troisième terme. [Pause] Ce sera [11 :00] un abattoir. Tout le monde a reconnu une scène célèbre de, une séquence célèbre d'Eisenstein, et le cas précisément, d'un exemple incontestable de montage d'attraction. [Il s'agit de "La Grève" (1925)] Dans sa séquence, des fusillades de manifestants, Eisenstein introduit des images d'abattoir. Je dirais, c'est exactement la même chose.

L'attraction consiste en quoi ? En un troisième terme qui se substitue à l'un des deux autres pour entrer dans un rapport de réflexion avec l'autre. L'abattoir sera, en termes kantien, [12 :00] le « symbole » de l'État tsariste. Dans notre langage à nous, encore une fois, puisqu'on se réserve le mot « symbole » pour autre chose, nous disons que c'est une « figure ». C'est une figure. Certaines images sont donc des figures.

Qu'est-ce qui nous intéresse particulièrement là-dedans ? Est-ce que vous ne voyez pas poindre quelque chose ? Nous sommes dans le cadre de l'image-action. On a vu que la loi de l'image-action -- et là, on évoquait un autre philosophe qui était Peirce -- l'image, la loi de l'image-action, c'est le duel, c'est le duo, c'est la dualité. C'est le « deux », situation-action, ou inversement action-situation, [13 :00] et que le duel était toujours présent dans ce qu'on appelait les images-action et qu'il était présent à mille niveaux. [*Deleuze semble se déplacer vers le tableau*] Mais là, c'est très curieux. Dans le cadre de l'image-action -- je vais essayer de m'expliquer mieux là-dessus -- dans le cadre de l'image d'action, on voit la naissance et l'introduction d'un tiers, d'un troisième. C'est comme si l'image-action avec les attractions d'Eisenstein tendaient à se dépasser vers un nouveau type d'image.

Bon, alors, là on sent bien la transition des images-action, régie par la loi du duel à un autre type d'image, régie par la loi du tiers. [14 :00] Ici c'est sous la forme de figures qu'un tiers s'introduit pour la première fois dans l'image. Alors, qu'est-ce que ça veut dire ? Pourquoi on en était à l'image-action ? Je reprends les exemples que j'ai donné la dernière fois [*Pause*] dans le cas d'Eisenstein. Dans l'image-action normalement vous avez quelle situation ? Vous vous rappelez ? Ce que nous avons appelé image-action petit un, ou grande forme, image-action petit un ou grande forme, c'est une situation qui est donnée, qui est donnée dans un ensemble d'images, et qui va susciter une action. [*Deleuze écrit au tableau*] [15 :00] C'est ça la première forme de l'image-action, image-action petit un, ou, qu'on a appelée pour des raisons sur lesquels je ne reviens pas, qu'on a appelée : la grande forme. Et puis, à ce moment-là, de mon point de vue de la théorie des signes, la grande situation-là déterminant l'action, suscitant l'action, on l'appelait un « synsigne », et l'action qui était toujours un duel, on l'a appelée un « binôme ».

Dans l'autre cas, on avait image-action petit deux, ou petite forme. Dans la petite forme au contraire, on allait de l'action à la situation. On avait donc une action en fonction [16 :00] de laquelle se dévoilait un aspect ou un élément de la situation. C'était le chemin inverse. On allait de l'action à la situation sous la forme : l'action va dévoiler un aspect de la situation. Une action à l'aveugle va dévoiler une situation obscure. Là on avait d'autres signes, [*Deleuze écrit au tableau*] puisque l'action en tant qu'elle dévoilait la situation, on l'appelait un « indice », et la situation en tant qu'elle était enveloppée dans l'action, en tant qu'elle était développée par l'action, on l'appelait -- [*Pause ; Deleuze semble avoir quelque difficulté au tableau*] ... je n'ai plus mon tableau -- ... un « vecteur ». [*Rires*] Bon, [17 :00] alors, bon, ça allait jusqu'à là.

Que-ce qui se passe dans le cas de montage d'attraction ? Je prends, premier exemple : représentation théâtrale, et je me dis : tiens, c'est évident. La représentation théâtrale, elle s'insère, elle va s'insérer dans ce cas, dans la grande forme. [*Pause*] On va tout suite comprendre. Soit l'exemple que je citais la dernière fois dans "Ivan le Terrible". Ivan est dans un état tel que, encore une fois, qu'il a décidé vraiment de régler ses comptes, y compris [18 :00] avec sa propre famille, non plus avec les boyards, mais avec sa propre famille. Et donc la

situation a changé. Et il va donner un grand, une espèce de grand dîner, une espèce de grand dîner où il invite, où il invite celui qui, celui qui, bon gré mal gré, brigue le trône, brigue de le remplacer. Normalement... et on sait que le projet de divorce qu'il a décidé, c'est : assassiner son prétendant. On a une situation, là on a un schéma situation-action. La situation, ça va être le grand dîner, et à la fin du grand dîner, [19 :00] on sait que le prétendant sera assassiné. On va de la situation à l'action.

Voilà qu'Eisenstein introduit, à la faveur du dîner, une espèce de représentation théâtrale pleinement justifiée puisque c'est censé être le spectacle qu'Ivan offre à ses invités, représentation théâtrale, pour ceux qui ont un souvenir de ces images dont je parle, représentation théâtrale magnifique à dominante rouge, puisque c'est de la couleur Eisenstein, à grande dominante rouge où des clowns grimaçants font des bonds prodigieux, etc. Bien. Et on a le sentiment d'une scène infernale avec tous ces rouges, tous ces... Précédemment il avait eu sur le même mode théâtral une scène [20 :00] d'angélisme. Il calcule, il calcule très bien ses effets, c'est du calcul attractionnel. Il flanque une grande scène théâtrale, grande scène théâtrale du type infernal dont je ne peux pas dire qu'elle mime l'assassinat à venir, mais elle est dans un rapport – là, il faudrait étudier de près les images -- elle est dans un rapport de préfiguration avec ce qui va se passer, à savoir le meurtre qui va suivre. [*Pause ; Deleuze écrit au tableau*] Au lieu d'une image-action simple, de type dualisme, duel, S-A, de la situation à l'action, [21 :00] je vais de la situation à une grande représentation théâtrale qui remplit la situation, donc représentation qui se présente elle-même comme fictive. C'est des clowns, de terribles clowns rouges qui dansent et qui bondissent.

Donc la situation s'enchaîne directement sur une attraction, une représentation théâtrale. Cette représentation théâtrale préfigure ce qui normalement aurait été l'action directement en relation avec la situation. Vous voyez, on fait ce détour. Au lieu d'avoir S-A, on a S-A' qui préfigure A, le meurtre. En d'autres termes, la représentation [22 :00] théâtrale, c'est l'indice à l'action à venir. Au lieu d'un enchaînement situation-action, on a un enchaînement situation-représentation théâtrale d'une action, action à venir. [*Pause*] Bon, soyez patients.

Dans l'autre cas, je dis l'autre cas, ça me paraît le cas des représentations sculpturales ou plastiques, qu'est-ce qu'on va avoir ? Normalement, du [23 :00] point de vue de l'image-action, on devrait avoir une action qui dévoile une situation. Là, au contraire... Je reprends l'exemple que j'ai donné, la fameuse, la fameuse, la fameuse écrémeuse, dans "La Ligne générale". L'écrémeuse est en action, et elle dévoile une situation. Elle est en action au sens qu'on attend ce qui va en sortir, et elle dévoile une situation générale du village, situation générale qui est quoi ? « Bon dieu, est-ce que ça va marcher ? Est-ce que l'écrémeuse va marcher et changer par-là même toute la situation du village ? » [*Pause*] [24 :00] Donc ça, si on en reste là, c'est simplement le schéma de l'image-action A-S, de A à S. Mais il ne procède pas comme ça, c'est-à-dire que l'image de la première goutte de lait et du jet de lait dans l'écrémeuse, par l'écrémeuse, va être relayé, je disais, par des représentations plastiques, cette fois-ci non pas des représentations théâtrales, des représentations plastiques. Dans certains cas, qui n'est pas le cas de "La Ligne générale", ce sont -- et c'est un procédé très souvent chez, qui apparaît très souvent chez Eisenstein -- ce sont des sculptures. Mais si je disais : représentation sculpturale ou plastique, c'était pour indiquer qu'il peut y avoir d'autres représentations que [25 :00] simplement sculpturales.

Et en effet, dans le cas de "La Ligne générale", c'est quoi qui va prendre le relais ? Des jets d'eau et puis mieux encore, des lancers de feu. Cette fois-ci, j'ai quoi ? A, l'action, [*Deleuze tape le tableau*] la mise en action de l'écrémeuse, n'est plus reliée directement à la situation. Là aussi, donc, tout comme je mettais les pointillés-là, [*Deleuze écrit au tableau*] ici je mets des pointillés pour indiquer qu'elle ne va être reliée à la situation qu'indirectement. Et, [*Pause*] [26 :00] elle est reliée à des attractions -- les jets d'eau, les jets de feu -- qui forment une grande situation S' et qui, à la limite, forment une situation tellement grande qu'elles convoquent, qu'elles convoquent l'univers entier. Et cette grande situation, cette grande situation fictive, cette grande représentation plastique va cette fois englober [*Deleuze tape le tableau*] la situation réelle S, le village, la situation du village. [*Pause*] [27 :00]

Eisenstein s'est toujours tenu, -- il se méfiait, il fallait qu'il se méfie -- il s'est toujours tenu, il s'est imposé une grande discipline au niveau de son... il sentait que, dans son histoire des images-attraction, ça ne serait pas forcément aimé des chefs du cinéma soviétique, alors il se méfiait. La seule fois où il s'est déchaîné, c'est évidemment dans "Que Viva Mexico" [1932] où là, se trouvant à l'étranger, il va intégrer tellement, et puis le sujet s'y prêtant, tout s'y prêtant, la conception du film s'y prêtant, il va faire quelque chose de fantastique à cet égard, le très grand, il me semble, le chef d'œuvre, le chef d'œuvre [28 :00] de ce qu'il a inventé, le film qu'on peut appeler « film d'attraction », où le thème étant la mort, ou un des thèmes étant la mort, comme thème obsédant du Mexique, l'idée de la mort, -- là je retrouve un vocabulaire presque kantien -- l'idée de la mort ne va pas cesser d'être représentée tantôt par des grandes représentations théâtrales qui sont parfaitement justifiées puisque c'est la grande fête des morts à Mexico, tantôt par des représentations plastiques, les sculptures qui sont non moins justifiées [29 :00] puisqu'il les trouve au Mexique, pas toutes, les crucifixions, et qui va culminer avec l'image plastique, sculpturale plastique du taureau crucifié, l'image plastique du taureau crucifié qui, elle, est à la fois, qui renvoie, qui fait un clin d'œil à la représentation théâtrale, puisqu'il y a la corrida, de "Que Viva Mexico", et qui vaut elle-même comme représentation sculpturale plastique.

Bon, tout ça, vous voyez à quoi je veux en venir. C'est exactement... enfin, si vous reprenez, c'est, si... je mettrais, si vous voulez, État despotique, État tsariste, fusillade... [*Deleuze écrit au tableau, puis se corrige*] Non, pardon ! [30 :00] État tsariste, fusillade, abattoir. Vous avez cette circulation triadique qui va définir « la figure ». Et en ce sens ne m'intéresse absolument pas de savoir quelles sont les rapports entre le cinéma et le langage, problème empoisonné. Je peux déjà conclure : quoi qu'il en soit des rapports entre le cinéma et le langage, il y a des figures proprement cinématographiques, c'est-à-dire il y a des images cinématographiques qu'il faudra appeler « figures ». Et ce qui m'importait, si vous vous rappelez notre thème de la dernière fois, c'était de montrer que les images qu'on appelle figures, ou qu'on doit appeler figures, sont des images qui, dans l'image-action, assurent le passage et la conversion perpétuelle d'une forme à l'autre, [31 :00] c'est-à-dire de la grande forme à la petite forme, du premier cas d'image-action au second cas d'image-action. Je pense donc que ces exemples confirment, si bien que la figure sera toujours le procédé d'une transformation des formes.

Alors, je me dis, bon, ça... pour se risquer à ça, ben, d'une certaine manière, il fallait être Eisenstein, d'accord. Mais enfin cette histoire du montage d'attraction, encore une fois, moi, elle me fascine, parce que c'est drôle. Je ne comprends pas les textes d'Eisenstein, alors on n'a pas le temps d'aller voir de près... Je ne les comprends pas bien. À la limite, si j'osais, je dirais ben,

c'est qu'il parle très mal de son truc. Ce n'est pas ce qu'il dit ça... Et puis, en même temps, je veux dire, on n'a pas le droit de dire [32 :00] ça, et puis alors là-dessus, les commentateurs, j'ai bien lu les commentateurs, enfin j'en ai lu sur le montage d'attraction. Là ça ne me paraît pas bien ce qu'ils disent non plus. Alors moi, bon, je me sens un peu perdu, et je me dis, ben oui, mais ce n'est pas grave tout ça, ce n'est pas grave, pas grave parce que ce qui m'intéresse, c'est : est-ce que, en effet, j'ai justifié l'idée que les figures soient un type d'image particulier ? Et est-ce que c'est limité à Eisenstein ? Et je me dis, non. Si on cherchait bien, est-ce qu'on ne trouverait pas un peu chez beaucoup de grands auteurs de cinéma des figures, au besoin pas forcément les mêmes que chez Eisenstein ? Alors ça, ça va nous relancer notre problème.

Mais il y a un truc qui m'a frappé, moi, comme... qui a frappé sûrement tout le monde, dans le cinéma dit de la Nouvelle Vague. [33 :00] C'était ces drôles d'épisodes qui se présentaient, c'était surtout, surtout chez Truffaut et surtout chez Godard. J'ai le sentiment que Truffaut a assez vite abandonné la méthode, je crois ; enfin je n'en suis pas sûr là. Godard, lui, il l'a toujours gardée. Je fais allusion à ces passages qui semblent couper le courant d'une action même incertaine et qui ont fait la joie de tous ceux qui aiment ce cinéma. Dans "Tirez sur le pianiste" [1960], qui me paraît un des plus beaux Truffaut, il y a un moment qui me frappe beaucoup. Ça co... au début, ça commence, vous vous rappelez, par un homme qui court manifestement poursuivi par deux autres. Il court, il court de toutes ses forces, [34 :00] et puis il se cogne contre un type, c'est la nuit, il se cogne contre un type qui a un bouquet de fleurs. Et là brusque changement, il se met à marcher avec le type qui porte son bouquet de fleurs -- on entend très mal le son, exprès -- et moi, ce que j'en ai retenu vaguement, c'est que le type-là, il se lance dans un discours où il porte les fleurs à sa femme parce qu'il s'est disputé avec sa femme, et que ce n'est pas facile tout ça, qu'il va faire la réconciliation, mais qu'il n'est pas sûr, est-ce qu'elle va bien prendre les fleurs, est-ce qu'elle ne va pas les prendre, tout ça. Aucun rapport. Donc ça vient comme ça, en apparence, ça vient comme ça. Et puis voilà que le poursuivi, qui tout à l'heure était tellement soucieux d'aller vite pour semer ces poursuivants, se met exactement à marcher du même pas et discute le coup. Il dit : ah, oui, les femmes c'est compliqué, tout ça. Oui, [35 :00] ah les fleurs, oh, parfois elles trouvent ça bien, mais parfois, ça va. On comprend à peine tout ce qu'ils se disent tout, on comprend qu'il est question d'une histoire de ce genre... Et puis ils se quittent, et sans transition, l'autre se remet à courir comme un fou.

Je me dis, c'est bizarre ça, mais je me dis au point où nous en sommes, est-ce que ce ne serait pas -- bien sûr, sous une tout autre forme, je ne prétends pas le réduire, on va voir -- est-ce que ce ne serait pas une espèce de « montage d'attraction » ? Bon, mais alors sous quelle forme, sous quelle autre forme ? Tout ça, mais est-ce que ça ne va pas avec ce dont on parle en ce moment ? Et puis chez Godard, ça éclate, ça éclate et avec des procédés très précis, très célèbres, très variés, très, très variés ; tout comme chez Eisenstein, c'est extrêmement varié, tout ça. [36 :00] Ça faisait l'objet d'une espèce de sens intuitif, de sens du rythme, mais il y a une rythmicité dans l'introduction ces images, énorme, immense, quoi.

Mais chez Godard, ça donne quoi ? Eh ben, du sérieux au bouffon, ça donne, il me semble, trois, là -- je n'ai pas bien réfléchi, je cite au fur et à mesure -- ça donne les fameuses interviews, les fameuses interviews improvisées ou plus ou moins guidées. L'interview de [Jean-Pierre] Melville, dans -- je ne sais plus -- dans, [*Un étudiant lui donne le titre*] dans "À bout de souffle"

[1959], l'interview de Brice Parain dans je ne sais plus quoi...

Claire Parnet : Dans "Vivre sa vie" [1962] et de [Francis] Jeanson dans "La Chinoise" [1967].

Deleuze : ...dans "Vivre sa Vie" et de Jeanson dans "La Chinoise". Bon ça, ces interviews, bon, tout le monde les connaît, se rappelle, enfin. [37 :00] A l'autre pôle, la plus comique, plus, il y a le fameux passage de Godard. Je me souviens immédiatement de deux dans "Pierrot le fou" [1965], le passage de la reine du Liban, je suis la reine du Liban. ... Eh ?

Claire Parnet : Elle est princesse.

Deleuze : C'est quoi ?

Claire Parnet : Elle est princesse, elle. [*Il s'agit de Aïcha Abadie*]

Deleuze : Eh, ben, elle est reine du Liban, ex-reine du Liban, oui, oui, oui, l'ex-reine du Liban, peut-être, c'est enfin, peu importe. Et puis le grand numéro [Raymond] Devos. Là aussi, je me dis à plus forte raison, ce numéro Devos, « est-ce que vous m'aimez ? » [*C'est le refrain que Devos répète dans la scène avec Belmondo*] Est-ce que c'est comme ça ? C'est, on peut dire, c'est les deux, c'est une attraction, c'est typiquement là une attraction. Devos, il fait des attractions. Mais aussi on ne peut pas dire que ça n'ait pas de rapport avec le film. C'est-à-dire Devos, il fait une [38 :00] attraction, mais Godard, il fait un calcul attractionnel. C'est-à-dire que cette séquence sera dans un certain rapport avec l'ensemble du film et avec certaines images précises du film.

Troisième méthode Godard : la manière dont les personnages se mettent eux-mêmes en scène ou en théâtre. [*Pause*] Bon. Par exemple dans "2 ou 3 choses que je sais d'elle", il y a la vendeuse de chaussures. Elle s'arrête tout d'un coup, elle fait face à l'écran, et elle dit quelque chose comme : [39 :00] « Je me suis levée à huit heures et demie du matin, j'ai les yeux, j'ai les yeux verts. ». Bon, une autre fera un discours un peu plus long, mais ça revient au même. Qu'est-ce que c'est ça aussi ? C'est des attractions. Vous me direz, ce n'est pourtant pas un numéro à la Devos ; non, ce n'est pas, ça peut l'avoir pourtant une intensité telle.

Je dis, dans ces histoires qu'on pourra considérer plus tard, sentez, c'est que manifestement, on est, avec les exemples que je tire de Godard, on est dans un tout autre type d'image que ce qu'on a vu jusqu'à maintenant. Donc on ne peut guère le développer. Mais on peut dire quand on découvrira, et si l'on arrive à découvrir de nouveaux types d'images, est-ce qu'on ne verra pas que le montage des attractions, les attractions telles qu'Eisenstein les a inventées, ont une longue histoire, [40 :00] et se poursuivent sous d'autres formes dans ces autres types d'images ?

Bon, laissons cela de côté. Je dis juste pour le moment, j'appelle « figure » au sens strict, des images qui, dans le cadre de l'image-action, assurent une transformation d'une forme à l'autre ou s'introduisent, ou s'introduisent, indirectement entre la situation et l'action, l'action et la situation, et permettent de convertir dès lors une forme situation-action en une autre forme action-situation et inversement. C'est pour ça que j'avais des raisons, pour ma joie à moi, de faire une nouvelle colonne sous le nom de « figure ». Mais alors, pour être bien sûr de nous et

puis autant en profiter [41 :00] pour, pour savoir quelque chose, pour renouveler des... [*Deleuze soupire*] autant, autant affermir, autant affermir cette idée, et puis comme ça on aura, on en aura fini avec ce point.

J'ai dit, pas question de considérer les rapports cinéma-langage parce que c'est une question tellement douteuse, tellement, bon... que ce n'est pas la peine de reprendre un truc comme ça. Mais, mais, mais, ça n'empêche pas qu'on peut se servir de ce qu'on peut. Or, « figure », c'est bien un terme classique au sens de « figure de rhétorique », ou au sens plus précisément de « figure de [42 :00] discours ». Alors, moi, je voudrais purement, formellement, voir si..., purement formellement -- c'est-à-dire indépendamment de tout arrière-fond sur une étude comparative image de cinéma-langage -- purement, formellement, je voudrais un peu considérer les grandes figures dites « figures de discours » pour voir si ça peut nous confirmer dans notre analyse de ces images spéciales qu'on se propose d'appeler « figures ».

Je prends le livre, que j'espère que, dont j'espère que certains de vous le connaissent, le livre classique de [Pierre] Fontanier, F-O-N-T-A-N-I-E-R, auteur du début du 19^{ième} siècle, qui a fait la grande [43 :00] synthèse des figures du discours, et son livre, ou plutôt ses deux livres réunis, ont été republiés en livre de poche chez Flammarion par Gérard Genette [1977]. Et les *Figures du discours*, c'est un livre, oh, c'est compliqué parce que toutes ces histoires de, de figures de rhétorique, c'est, ce n'est pas rien, hein? Mais, alors, bon ben, là certains..., je vais vous apprendre quelque chose pour autant que je peux. Voilà.

Il me semble, à lire le livre que Fontanier -- je fais cette parenthèse, vous allez voir pourquoi, on va avoir besoin, nous. Mais pendant cinq minutes, je considère ce livre pour lui-même -- Fontanier essaie de faire une synthèse telle qu'il divise finalement les figures du discours, c'est-à-dire les figures où interviennent des mots, [44 :00] pas des images, les figures où interviennent les mots, eh ben, les figures du discours, il en distingue quatre sortes. Alors s'il a raison -- mais c'est évident qu'il a raison, c'est la meilleure classification qu'on ait faite. La preuve, c'est qu'on va en avoir besoin [*Rires*] -- c'est que, première figure, première sorte de figure, il les appelle des « tropes ». Il les appelle des tropes proprement dit, trope, T-R-O-P-E, c'est le mot ordinaire pour désigner... on dit, métaphore est un trope. Les tropes proprement dit, c'est quoi ? [45 :00] C'est très simple, très rigoureux. C'est lorsqu'un mot, *un* mot -- ça peut être plusieurs, mais ce n'est pas ça qui compte, vous allez voir pourquoi, ce qui compte c'est que ça peut n'être qu'un mot -- un seul mot pris dans un sens figuré [*Pause*] remplace un autre mot dans son sens littéral. Vous voyez ? C'est facile. Un seul mot pris dans un sens figuré remplace un autre mot pris dans son sens littéral. Je ne suis pas le livre parce que j'en tire ce dont j'ai besoin. Alors là uniquement pour, [46 :00] on ne sait pas, ça peut servir à certains d'entre vous, et je précise juste dans certains cas. Vous trouvez là dans cette première catégorie de figure, vous trouvez les trois fameuses figures dont on parle toujours : les métaphores, les métonymies, et les synecdoques, synecdoques, S-Y-N-E-C-D-O-Q-U-E-S, synecdoques. Oui, parce que j'en ai assez d'écrire au tableau, alors j'épelle. [*Interruption de l'enregistrement*] [46 :45]

...entre les deux mots, le mot substitué et les mots auquel on substitue, c'est un rapport de ressemblance, [47 :00] vous avez une métaphore. [*Pause*] Je vois une femme admirablement belle se lever, ou je la vois le matin, et je dis « Ciel, c'est l'aurore qui se lève ». [*Rires*] Voilà, c'est une métaphore ; ce n'est pas la meilleure. [*Rires*] Vous savez, les figures de discours, ce

n'est jamais très fameux, hein ?

Ah, alors, une métonymie, c'est quoi ? Quoi ?

Une étudiante : Une métonymie ? [*Elle voudrait une précision sur le mot*]

Deleuze : Ah, j'épelle, comme, comme au téléphone : M comme Maurice, [*Rires*] [48 :00] E-T-O-N comme Nicole, Y comme Yvonne, M comme Marcel, I-E-S, métonymies. Une métonymie, en très gros -- je simplifie parce que sinon, ça nous prendrait des heures -- c'est lorsque le mot figuré, c'est-à-dire le mot pris dans son sens figuré, se substitue au mot littéral sous un rapport, je dirais, de causalité, non plus de ressemblance comme dans la métaphore, sous un rapport de causalité au sens le plus large que vous voulez.

Exemple, tiré de Fontanier : « Je dis d'un écrivain... » [*Deleuze rigole*] [49 :00] -- c'est vrai qu'il y a les gens qui parlent comme ça -- « Je dis d'un écrivain, c'est une excellente plume ». [*Rires, Deleuze rigole*] Comprenez, j'ai fait une métonymie. [*Deleuze rigole de nouveau*] Vous ne le saviez pas, mais j'ai fait une métonymie car j'ai désigné quelque chose par, ou quelqu'un par le moyen. J'ai substitué le moyen à la personne. En disant « c'est une excellente plume », je voulais dire « c'est un excellent écrivain », la plume n'étant que son moyen. J'ai substitué le mot « plume » au mot « écrivain », j'ai pris le mot « plume » en un sens « figuré », et j'ai fait une métonymie du moyen, d'accord ?

Alors on pourrait faire des, des [50 :00] jeux comme ça, je vous dirais : donnez-moi un exemple de la métonymie de la cause ? Mais, moi-même, il faut que je regarde mes papiers, tellement je ne suis pas... Bon. [*Pause*] Je dis à mon fils -- n'y voyez rien de personnel -- je dis à mon fils « Oh, mon fils, tu seras » -- ou à ma fille --, « oh ma fille, tu seras ma perte » [*Rires*], « Oh, ma fille tu seras ma perte ». J'espère que beaucoup d'entre vous ne l'ont pas entendue, cette phrase. Là aussi, je fais une métonymie. Car je veux dire « tu seras la cause de ma perte ». [*Pause*] « Oh, toi mon chagrin », « Oh, toi mon chagrin », « Oh, toi ma joie », oui [51 :00] bon, nous changeons, [*Rires*] « Oh, toi ma joie », ça veut dire, tu es la cause, tu es la cause perpétuelle et renouvelée de ma joie. Je fais une métonymie. Bon, vous voyez.

Synecdoque, [*Deleuze rigole*] c'est encore autre chose. Cette fois-ci, c'est lorsque la substitution du mot figuré se fait sous un rapport qui n'est plus de ressemblance comme la métaphore, qui n'est plus de causalité comme la métonymie, mais qui est de partie à tout, là aussi, au sens le plus général d'un parti à tout, au sens le plus général que vous voulez. Je dis, par exemple, « il y a cent têtes dans cette salle ». La tête [52 :00] qui n'est qu'une partie de vous-même, désigne la personne entière. C'est une synecdoque, synecdocque. D'accord ? Ça peut être très large. « Vois mon fer, je vais t'en transpercer » -- bien entendu, j'ai une épée -- « vois mon fer, je vais t'en transpercer ». Eh ben, c'est une synecdoque. La partie matérielle de l'épée, la matière de l'épée est donnée pour l'épée tout entière. Hein ? [*Pause très longue*] [53 :00]

Voilà ça, c'est les tropes, vous voyez. Tropes, première manière, tropes proprement dit : un seul mot pris dans un sens figuré, remplace sous un rapport énonçable, un mot dans son sens littéral. Mais ce qui est intéressant chez... ça, c'était très connu, très connu avant Fontanier. Et Fontanier, il dit, il y a une deuxième catégorie qu'on va appeler : « les tropes improprement dits », les

tropes impropres -- je voudrais que vous compreniez qu'on n'a pas quitté notre sujet ; on y est en plein là -- les tropes impropres. Et il dit, la différence c'est ceci : c'est que cette [54 :00] fois-ci, il y a figuratif. La substitution se fait par mots pris dans leurs sens figurés. Vous voyez, c'est ce qu'il y a en commun entre la première et la deuxième catégorie ; dans les deux cas, la substitution d'un mot à l'autre, constitutif de la figure, se fait par des mots pris dans un sens figuré. Mais dans la première catégorie, c'était un seul mot, pris dans un sens figuré ; « Tu vois mon fer », c'est « Tu vois mon épée », fer-épée, un seul mot. Dans la seconde catégorie, les tropes impropres, Fontanier nous dit : là, c'est très différent parce qu'ils apportent là l'instance qui se substitue, l'instance qui se substitue, l'instance substitutive, ce n'est plus un mot. [55 :00] Le figuratif, ce n'est plus un mot, c'est un ensemble de mots ou une proposition. [Pause]

Et il analyse -- il en analyse beaucoup -- il analyse trois cas, moi, qui m'intéressent beaucoup, vous verrez, je n'ai pas le temps de..., et qu'il l'appelle, il est très subtil : personnification, allégorie, subjectivation. Voilà trois procédés, trois cas de ces tropes impropres. [Pause] Bien sûr, ils peuvent impliquer des tropes propres, [56 :00] mais vous allez voir que ça se distingue. Je donne un exemple de personnification parce que je ne vais pas commenter, je vais indiquer juste qu'il y a plusieurs figures, un exemple de personnification. Je vous dis par exemple « Écoutez la justice, écoutez la voix de la justice », [Pause] « Écoutez la justice ». Bon, là vous voyez bien que le substitutif, c'est nécessairement une proposition. « Écoutez la justice ». La figure est formée par verbe plus mot, il n'y a ni métaphore, il n'y a pas de trope [57 :00] d'un seul mot. Il faut prendre l'ensemble « Écoutez la justice » pour qu'il y ait figure. C'est donc un cas très différent.

Dans les cas de subjectivations qui sont du même type, il propose « Vos bras combattent pour la liberté », Fontanier propose l'exemple « Vos bras combattent pour la liberté ». Vous remarquerez que dans ce cas-là, c'est un exemple complexe car il y a un trope propre, « vos bras », qui est une métonymie. Mais s'y ajoute un trope impropre, « Vos bras combattent pour la liberté », ou là, une seconde figure qui est [58 :00] constituée par la proposition. Vous voyez qu'il y a donc une grande différence entre les deux.

Il ne s'en tient pas là, et il ajoute : troisième catégorie de figures, des figures où, cette fois-ci, il y a bien substitution. Il y a bien substitution d'un mot à un autre, mais les deux mots sont pris dans leur sens littéral. -- Je vous dis tout ça parce que ce n'est pas clair dans le livre. Je veux dire, il ne donne pas..., c'est dans des chapitres très différents qu'il donne ces définitions. Je trouve que c'est un livre compliqué, de composition compliquée, c'est donc pour ceux que ce genre de sujets intéresse ; c'est dans le but de vous aider que je parle si clairement, mais le livre est [59 :00] très touffu. C'est très beau d'ailleurs, c'est un très beau livre. -- Bon, vous voyez la différence là, énorme. Il y a substitution dans les deux cas précédents ; il y avait nécessairement des termes intervenants dans un sens figuré. Là plus du tout. Il y a figure bien que les termes considérés soient pris dans leur sens littéral.

Et qu'est-ce qu'il donne comme exemple ? Alors, il donne des exemples évidemment qui, nous, ne vont nous servir qu'à moitié ; c'est là où on va avoir besoin de faire un coup de force, mais juste. Il donne un exemple, par exemple, l'inversion, il dit. L'inversion, c'est une figure ; elle est relative à une langue. Ce qui est inversion dans une langue peut très bien ne pas être une inversion dans une autre langue. Par exemple, je dis « belle, belle est cette journée », « belle est

cette journée », vous voyez, [60 :00] j'ai inversé. J'ai mis l'attribut à la place du sujet et le sujet à la place de l'attribut. J'ai fait une inversion. Il y a des langues où c'est, au contraire, la tournure normale, alors l'inversion serait autre chose, par exemple, le latin, l'allemand. Vous voyez.

Ou bien il dit, la répétition. Là aussi, il y a donc beaucoup de... la répétition, non, dans « Belle est cette journée », il n'y a aucun mot qui soit pris dans un sens figuré. Tout va bien, donc. Il y a bien figure du discours, mais les mots sont conservés dans leur sens littéral, simplement ils subissent certaines transformations, certains déplacements, une transformation par inversion ou bien, il dit, une répétition, [61 :00] bon, ou bien une synonymie, quand vous donnez des synonymes. [Pause] Ou bien, par exemple, je dis « J'ai vu de mes propres yeux », « J'ai vu de mes propres yeux », donc un sens figuré, il y a une figure du discours. Les pléonasmes en sont, etc., mais qu'ils peuvent obtenir, et qu'ils peuvent produire dans le discours des effets particulièrement recherchés. [Pause] Bon, voilà un troisième type de figures. Ce sont des figures où les mots, donc, subissent [62 :00] des substitutions dans leur sens littéral. Je substitue le sujet à l'attribut, l'attribut au sujet. Vous voyez ? Troisième type de figures.

Et enfin, quatrième type de figures, qu'il appelle des figures de pensée. Ça, ça va nous intéresser beaucoup évidemment pour notre travail, les figures de pensée. Et les figures de pensée, c'est quoi ? Eh ben, c'est, cette fois-ci, des figures qui opèrent bien des substitutions dans le discours et qui produisent dans le discours des effets, mais qui se font comme, dit-il, comme -- alors c'est complexe, mais on voit très bien ce qu'il veut dire -- comme indépendamment des mots et des propositions. [63 :00] C'est-à-dire, les mots et les propositions pourraient être tout autre, la figure subsisterait. Dans les trois autres cas, les figures sont liées à l'emploi des mots déterminés, soit pris dans un sens figuré, soit pris dans leur sens littéral. Dans ce quatrième cas, ce n'est pas ça. La figure opère indépendamment des mots, ça ne veut pas dire sans mot, mais ça veut dire que les mots et les propositions peuvent être quelconques et que la figure subsiste indépendamment de la détermination des mots et des propositions dans lesquelles elle agit.

À quoi fait-il allusion ? Supposez que dans un discours, ça arrive tout le [64 :00] temps, je me fasse une objection à moi-même. Tiens ! C'est une figure de discours, ça. Moi, ça m'arrive tout le temps. Enfin, prévenir une objection, hein ? On a tellement peur d'une objection, il vaut mieux la prévenir qu'attendre qu'elle arrive. [Rires] « Ah ! Mais vous allez me dire... », sous-entendu, et je répondrais, etc. Je me fais une figure de discours, là. Ça peut être à partir de n'importe quelle proposition et en fonction de n'importe quel mot que je peux faire cette figure de discours. Ou bien il invente un terme qui est intéressant : « une sustentation », une sustentation, c'est lorsque je laisse traîner ma phrase [65 :00] et éclate tout d'un coup. Alors on se dit, mais où il veut en venir ? Éclate tout d'un coup un mot-choc. Tout ça les rhéteurs, les rhéteurs connaissent bien ça, il cite un bel exemple dans « Cinna » de Corneille... [Interruption de l'enregistrement] [1:05:21]

Partie 2

« Tu t'en souviens, Cinna ? »... « Tu t'en souviens, Cinna, tant d'heure et tant de gloire ne peuvent pas sitôt sortir de ta mémoire. Mais ce qu'on ne pourrait jamais s'imaginer, Cinna, tu t'en souviens... » [Acte V, sc. 1, l. 1473-75] Qu'est-ce qu'il en train de dire à Cinna là ? Il a l'air plutôt gentil, il fait appel à la mémoire. Je recommence : « Tu t'en souviens Cinna, tant d'heure

et tant de gloire ne peuvent pas sitôt sortir de ta mémoire ; [66 :00] mais ce qu'on ne pourrait jamais s'imaginer, Cinna, tu t'en souviens... et veux m'assassiner. » Cinna ne s'y attend pas à ça, [Rires] il blêmit ; c'est une sustentation, lâcher le mot choc au moment où on n's'y attend pas. Ça peut se faire dans une proposition quelconque, avec des mots quelconques. Bien.

Voilà les quatre figures distinguées par Fontanier. Je crois que c'est une très, très bonne classification. Alors je dis, moi, dans quel cas on est ? On est dans un cas très précis ; on ne s'occupe pas de mots, on s'occupe d'images. On ne s'intéresse pas aux rapports éventuels entre des images et des mots. Alors je reprends : je fais la liste des figures telle que je peux la faire d'après nos analyses précédentes. [67 :00]

J'ai dit d'une première sorte de figures que c'était des représentations sculpturales ou plastiques qui s'introduisent entre une action et une situation. [Pause] Exemple que j'avais donné d'"Octobre", les contre-révolutionnaires invoquent la religion, Eisenstein, il fait suivre une image, une série d'images où il y a des fétiches, des bouddhas, des dieux hindous, voilà. [Pause] [68 :00] Ou bien l'exemple : les jets d'eau et les jets de feu qui viennent s'introduire après le jet de lait. Je dis, voilà typiquement des figures qui correspondent, en termes d'images, qui correspondent au premier type. [Pause] Ce sont vraiment des « tropes » proprement dit.

Vous remarquerez, en effet, que généralement, il y a une série d'images, mais chaque image vaut pour elle-même, et il peut n'y en avoir qu'une, par exemple, toujours dans [69 :00] "Octobre", le buste de Napoléon, qui survient lorsque Kerensky, et qui indique que Kerensky se prend pour Napoléon. Là, il n'y a qu'une image. Parfois il y en a trois, les trois lions de "Potemkine" [1925], les trois célèbres lions de "Potemkine". Ils font généralement métaphores, ce n'est pas exclu que ce soit d'autres figures. C'est des figures de premier type. Ce sont, et ça correspond à ce que j'appelais, les représentations sculpturales et plastiques. Donc pour moi, dans ma classification des images, la première espèce de figure, ce sera les représentations sculpturales et [70 :00] plastiques qui correspondent, si vous voulez, à la première catégorie de Fontanier.

Deuxième catégorie, ce qui m'intéresse énormément : la représentation théâtrale, qui ne peut tenir dans une seule image, ni même dans une série d'images indépendantes, elle implique, sauf cas extraordinaire, elle implique une séquence. Je dis : sauf cas extraordinaire parce que si elle n'impliquait pas de séquence, elle impliquerait ce qu'on appellerait un plan-séquence, même extraordinairement contracté. Dans Godard, par exemple, il y a ça, mais peu importe, hein, restons aux cas les plus simples. [71 :00] Elle implique une séquence ; elle se développe dans une séquence et, en effet, la représentation théâtrale doit être adéquate à l'ensemble de la situation. Je dirais que c'est une figure qui correspond à la seconde catégorie, et voyez la liste que Fontanier donnait lui-même de la seconde catégorie : allégorie, etc. Je dirais donc que ma seconde catégorie de figures, c'est les représentations « théâtrales » qui se glissent ou surgissent et qui forment une séquence dans la succession des images cinématographiques. Je ne prétends pas par-là épuiser les rapports théâtre-cinéma, [72 :00] ça va trop de soi.

Bon, et puis là, pour le moment on est bloqué. Mais je me dis alors, quand même, Fontanier nous pousse, est-ce qu'il n'y pas un autre type de figures ? Il y a quelque chose dès le début du cinéma qui a énormément joué, et qui a sa source dans le burlesque, c'est les phénomènes d'inversion. [Pause] Les phénomènes d'inversion, bon, sous la forme la plus évidente, la plus grossière, le

travesti homme-femme, l'homme habillé [73 :00] en femme. Je me dis, c'est curieux ça parce que c'est des figures. Pourquoi pas, après tout ? Vous voyez que je prends « inversion » en un sens beaucoup plus poussé que Fontanier. Moi, je parle d'inversion réelle ; il ne s'agit pas de mettre dans une proposition le sujet à la place de l'attribut et l'attribut à la place du sujet. Il s'agit de faire une inversion entre deux images dont aucune n'est prise en un sens figuré. Mes deux images précédentes, les figures plastiques et théâtrales, étaient prises en un sens figuratif, elles étaient prises en un sens figuré.

Là, dans les inversions dont je parle, l'image est littérale ; un homme déguisé en femme, bon, alors ça court dans tout le cinéma, ces choses-là, [74 :00] et puis homme-femme, c'est l'inversion qui nous vient immédiatement à l'esprit parce que c'est celle qui nous satisfait le plus ou qui nous fait le plus rire, au choix, mais il y en a plein, plein d'inversions. À croire que peut-être que contrairement au langage, le cinéma a des mécanismes d'inversion qui mordent sur le réel lui-même, et pas sur l'ordre des mots. Des mécanismes d'inversion très puissants, qu'est-ce que ça pourrait être, et encore une fois, où l'image est prise littéralement ? Et je dis : c'est partout dans le cinéma. Mais tout comme on cherchait un auteur pour les figures précédentes, un auteur qui répond à son génie, Eisenstein, ce serait bien pour nous si on avait vaguement, même vaguement l'idée d'un auteur [75 :00] qui a porté, au cinéma, les figures d'inversion le plus loin, le plus loin qu'on l'ait fait, qui c'est-à-dire... dont ce soit le problème ou un des problèmes, un type qui soit hanté par ça. Et là encore, on ne se hâtera pas de donner des interprétations du type homosexualité ou pas homosexualité, etc. ; ce n'est pas, ce n'est pas tellement notre problème. C'est un problème d'image, notre problème.

Ben, il me semble bien en voir un, mais qui n'a rien à voir avec Eisenstein. C'est un autre domaine, un nouveau de type de figure. C'est [Howard] Hawks, c'est Hawks. Si vous prenez le thème commun de toute l'œuvre de Hawks – Hawks, il s'en fout du genre, ça fait partie de ces hommes de cinéma prêts à tout, un western, une comédie, à la rigueur un film historique, bon, il fait tout, il faut croire que sa signature est ailleurs -- La signature de Hawks, [76 :00] vous la reconnaissez à quoi ? On la reconnaît à des mécanismes d'inversion qui constituent autant de figures, mais de figures littérales cette fois-ci. Il faut toujours que dans le scénario, il y a toujours un moment où l'homme est surpris en tant qu'il a été forcé de mettre un vêtement de femme, et il est en rapport avec une femme virilisée à l'extrême, inversion homme-femme, constant chez Hawks.

Mais comme c'est un grand auteur, il ne s'en contente pas, c'est trop facile ça. Là où ça devient plus intéressant, c'est quand les inversions sont moins, sont moins attendues. Alors, il y a une autre inversion célèbre chez Hawks : vieillard-enfant ou adulte-enfant. [77 :00] Ça a trouvé son expression la plus, je ne sais pas, à votre choix, la plus belle ou la plus frappante -- en tout cas, la plus frappante, non ? -- dans "Les hommes préfèrent les blondes" [1953] où il y a l'enfant-monstre qui a huit ans, et qui parle et se tient et se comporte comme un homme de quarante, et qui fait avec Marilyn Monroe un numéro pas croyable, pour ceux qui se rappellent le film, et puis le vieillard qui lui se comporte comme un enfant. Et il y a la grande scène qui oppose le vieillard à Marilyn Monroe montée sur les épaules du gamin et répondant avec la voix du gamin, mais étant elle-même une géante du coup -- enfin une très, très belle scène -- où se joue [78 :00] toute l'inversion qui est une véritable figure et où se joue l'inversion entre l'enfant monstrueux et le vieillard gâteux. Ça Hawks, il aime beaucoup ça. Et il fait des inversions encore plus

malignes ; je crois qu'il y a un thème perpétuel, une inversion amour-argent chez lui qui est très curieuse. L'inversion, vu que c'est du cinéma sonore, parlant, l'inversion, elle intervient aussi chez Hawks, il me semble, au niveau de langage noble-argot, où tout d'un coup la jeune fille d'excellente famille se met à parler l'argot, curieuse inversion du langage haut et du langage bas.

Et puis, la plus célèbre des inversions de Hawks, celle alors qui apparaît avant tout dans ses westerns, c'est quoi ? C'est une inversion, on l'a souvent dit, donc tant mieux, [79 :00] c'est l'inversion du dehors et du dedans, et ça, ça fait partie d'un espace très spécial. Et là j'y tiens beaucoup parce que si j'avais à commenter Hawks, mais on n'a pas le temps, c'est grâce à cette conception de l'espace et ces inversions du dehors et du dedans, que Hawks pour son compte passe d'une forme d'action à l'autre forme et de l'autre forme à la première, et ne cesse de transformer la forme. Qu'est-ce que ça veut dire, une inversion du dedans et du dehors ? Ça veut dire, c'est sa, il me semble, c'est sa grande différence avec la structure de Ford : au lieu qu'il y ait un englobant, un grand dehors qui englobe le foyer, de telle manière que le foyer soit le refuge et que de l'englobant on attende soit les secours, [80 :00] soit les menaces, un grand cercle, Hawks fait subir à l'espace une très, très curieuse transformation, une transformation topologique, je dirais presque.

Et le dehors et le dedans ne sont plus tels que le dehors englobe le dedans, dans les conditions que je viens de dire, à la Ford, mais le dehors et le dedans sont l'un à côté de l'autre. En d'autres termes, ce n'est plus le dehors qui est extérieur au-dedans, c'est le dehors et le dedans qui sont extérieurs l'un à l'autre. Comment il arrive à faire ça parce que c'est très joli quand il arrive à faire ça ? Techniquement, moi je crois qu'il y arrive pour une raison simple, et c'est que sa nature américaine le sert beaucoup : c'est que c'est un pur fonctionnaliste. Il ne retient que des fonctions ; il [81 :00] n'y a pas d'organes chez lui, il n'y a que des fonctions, c'est ça qui va lui permettre les inversions fonctionnelles. Comme les fonctions sont détachées de leur organe, ou de leurs sujets, ou de leurs objets, comme c'est un jeu de pures fonctions, il peut faire des inversions fonctionnelles. Le dehors est à côté du dedans, le dehors et le dedans sont extérieurs l'un à l'autre, et le dedans va prendre la place du dehors, et le dehors va prendre la place du dedans. [Sur le fonctionnalisme de Hawks et sur "Rio Bravo", voir L'Image-Mouvement, pp. 226-230]

Il y a un western de Hawks qui fait mon admiration parce que tout est centré sur un prisonnier dans sa cellule [*Il s'agit sans doute de "Rio Bravo" (1959)*]. Or on ne verra jamais le prisonnier ; j'exagère, on l'aperçoit une fois. Pourquoi il s'en fout de ça, Hawks, pourquoi ? Evidemment il le fait exprès. C'est une très belle image-cinéma, et à ce titre, ça doit se commenter autant qu'une belle page, car il faut le faire, ça. Tout est centré sur ce type dans sa cellule, et on ne le voit pas. [82 :00] Pourquoi ? Parce que la seule chose qui compte, c'est la fonction-prison. Pas besoin de montrer qui ; pas besoin de montrer qui, il y a quelqu'un dedans ; à la limite, ça ne change rien. Les églises de Hawks, c'est des fonctions, les églises ; vous n'y verrez jamais un fidèle. Alors, c'est très curieux : ce jeu fonctionnel, qui est très, très différent alors parce que Ford, lui, les fonctions doivent toujours être accrochées à des organes, à des organismes. Mais c'est cette abstraction fonctionnaliste qui va lui permettre toutes les inversions, parce qu'avec un autre type, vous savez, un autre auteur, il ne suffit pas de se dire : je vais faire des inversions, ça rate si on ne se donne pas les moyens, et les moyens, ce n'est pas évident. [83 :00] Lui, il a su se donner les

moyens parce que je crois que c'était son problème, obtenir des inversions, il n'y a que ça qui l'amusait. Bon, très bien.

Alors, et vous verrez dans beaucoup de Hawks, en effet, que l'inversion du dehors et du dedans se traduit immédiatement sous quelle forme ? Tout ce qui est dangereux et inattendu arrive du dedans ; et du dehors, on l'a dit -- on a souvent analysé cette forme d'espace très curieuse chez Hawks -- et du dehors, c'est l'action prévue, l'action coutumière. Il y a une image que j'aime bien dans "Eldorado" [1966], où il y a le shérif, [Robert] Mitchum, il est parfait dans cette scène, il y a Mitchum qui est très sale, et on le force à prendre un bain, alors il prend son bain là dans son baquet à la western. Et puis à ce moment-là, [84 :00] ça n'arrête plus, tout le monde entre dans la pièce où il prend son bain, pour lui apporter du savon. À la dixième fois, il en a marre, il en a marre, mais c'est très curieux, parce que tout le monde entre dans la pièce où le shérif prend son bain, en revanche la rue est déserte. [Rires] Alors Mitchum dit très bien, il prend son air dégoûté, complètement écœuré, et il dit « ce n'est pas une place publique ! ». Ce n'est pas une place publique, tiens, ce n'est pas une place publique. C'est une platitude, au niveau du dialogue, ça n'est plus une platitude au niveau, je crois, du travail de Hawks. Vous comprenez, ça cesse d'être une platitude lorsque ça vient illustrer, en effet, toute une œuvre qui précisément s'est donné comme but d'invertir les valeurs du dedans et les valeurs du dehors, les valeurs masculines et les valeurs féminines, les valeurs d'amour et les valeurs d'argent, les valeurs [85 :00] de haut langage et les valeurs de bas langage. Et c'est ça, son truc à lui. Je dirais que c'est un troisième type de figures ; appelons-les, faute de mieux : « figures d'inversion ».

Mais il y aurait d'autres cas. Je pense que, par exemple, l'année dernière, on avait analysé chez certains auteurs quelque chose de très important qui était le rôle et l'introduction d'une puissance de la « répétition » dans l'image cinématographique chez des auteurs très différents comme Buñuel ou Robbe-Grillet dont on avait fort peu parlé. Mais là, à cet égard, je ne dis pas que ça se réduirait à ça. [Voir la séance 20 du séminaire sur le Cinéma I, le 25 mai 1982] On pourrait réintroduire ces images de répétition, dans ce troisième type de figure, [86 :00] mais en tout cas, les figures d'inversion, etc., qui sont des mécanismes littéraires de l'image, c'est-à-dire l'image n'est pas prise dans un sens figuré.

Et puis suspense, le quatrième type, qu'en faire ? Qu'en faire ? On n'en a rien à faire, on n'en a rien à faire. Pourquoi ? Ce sont des figures de pensée, ma quatrième catégorie, ce sont des figures de pensée. Puisque ce sont des figures de pensée, on ne pourra les comprendre que bien après. Pourquoi ? Parce que pour le moment, les trois figures que nous retenons sont déjà des figures de pensée, [87 :00] mais à travers des images-action, ou à travers des images-mouvement. Je dirais que les trois premiers types de figures sont déjà des figures de pensée, donc nous y préparent aux figures de pensée, mais ce sont des figures indirectes de pensée. S'il y a, comme nous le pressentons, des figures directes de pensée, elles ne pourront surgir pour nous qu'au niveau de l'analyse d'un autre type d'images. Ma colonne donc des figures, qui vient après les deux colonnes réservées aux images-action, je peux mettre en-haut : figures ou transformations des formes d'actions. [88 :00] J'avais dans le courant une colonne première forme d'action, une colonne deuxième forme d'action ; je fais donc une nouvelle colonne, transformations-figures ou transformations des formes d'action.

Et j'ai trois signes, heureusement, [Pause] trois signes comme d'habitude : deux signes de

composition qui indiquent le passage d'une forme d'action à une autre. Ces deux signes de composition, je les appelle : représentations théâtrales, d'une part ; d'autre part, représentations sculpturales ou [89 :00] plastiques. [Pause] Et puis j'ai un signe génétique puisqu'il opère cette-fois-ci sans aucune, sans aucune valeur figurative de l'image, qu'il opère dans l'image elle-même, dans sa prise, dans son sens, dans son contenu littéral, et ce sont des figures d'inversion, etc. [Pause]

Je remarque que la figure nous a fait faire un progrès fondamental pour nous parce que, d'une part, elle nous permettait de ventiler nos deux formes d'images-action, et de passer de l'un à l'autre. [90 :00] Mais d'autre part, la figure nous introduisait déjà à un nouveau type d'image puisqu'elle nous préparait à l'idée d'une forme d'image comportant fondamentalement un tiers et ne se contentant pas de la loi du duel propre à l'image-action. [Pause] Tout comme l'image-pulsion était une transition de l'image-affection à l'image-action, les figures sont maintenant pour nous une transition de l'image-action, à quoi ? Nous le savons, à la dernière colonne de notre premier temps de classifications : l'image mentale. [Pause] [91 :00]

-- Quelle heure est-il ? [Quelques réponses : 11 :30] Alors c'est parfait ; on a des chances de finir un bout aujourd'hui. -- Alors, l'image mentale, je la continue avant de vous rappeler que nous avons comme fini, en effet, une longue partie de ce tableau classificatoire. L'image mentale, c'est à nouveau, en haut le titre, mais là, je l'ai développée dans le cours du premier semestre, je crois, en tout cas, et je crois, je crois, je crois bien l'avoir développée à propos de [Alfred] Hitchcock. Non, hein ? J'ai parlé longtemps de Hitchcock ? Dites-moi oui ; ça revient au même de toute façon. [Rires] Alors vous vous rappelez ? Vous vous rappelez, hein. Mais, tout d'un coup, je me demande si je l'ai fait, je crois bien, hein ?

Hiddenobu Suzuki : C'est dans l'année dernière. [92 :00]

Deleuze : L'année dernière ? Je n'ai pas parlé de Hitchcock, je n'avais aucune idée sur Hitchcock l'année dernière.

Hiddenobu Suzuki : La fin, tout à fait à la fin de l'année. [Effectivement, voir la séance 21 du séminaire sur le Cinéma I, le 1^{er} juin 1982]

Deleuze : Ah ! Oh ça ne fait rien, on ne va pas, on ne va pas s'appesantir. Voilà, ce n'est pas difficile. Je dis, l'image mentale, c'est quoi ? Au-delà de l'image-action, c'est quoi ? -- On l'a vu, mais si, j'ai fait tout un cours sur les relations, et je n'ai pas parlé de Hitchcock à ce moment-là ? Vous n'écoutez pas ! [Rires] Bon, eh ben, ça change tout évidemment, mais on va quand même aller très vite. Oh, moi, j'aurais juré... Je ne vous ai pas donné les signes de l'image mentale ? [Réponses diverses : Non, non] Mais c'est un grand malheur ! [93 :00] -- Écoutez, voilà. Je dis en gros, l'image mentale, c'est quoi ? En quoi ça porte... La pensée, comprenez, là je voudrais dire choses très, très simples. -- Mets-toi là. -- La pensée, il ne faut pas exagérer, elle était partout dans les toutes images qu'on a vues jusqu'à maintenant... [Interruption de l'enregistrement] [1 :33 :25]

... et vous vous rappelez, on le définissait, là je l'ai fait au moins, une pure conscience immédiate présente dans toute conscience qui, elle, n'est ni immédiate ni donnée -- Non... enfin vous

corrigez de vous-même -- pure conscience immédiate présente dans toute conscience, c'était ça, l'affect. Il y avait donc de la pensée. Dans l'image-pulsion, ça va de soi. Dans l'image-action, il y a plein de pensée ! La compréhension de la situation [94 :00] par le personnage, l'élaboration de l'action, le choix des moyens, etc., ça n'arrête pas de penser. [Pause] Dans les figures, comme on vient de le voir, toutes les figures sont des figures de pensée, même indirectement. Donc première question : pourquoi diable faire une petite case en plus pour l'image mentale, puisque la pensée intervenait déjà partout ? Notre réponse, on l'a quand même, en vertu de ce qu'on avait dit au premier semestre, à savoir qu'il y a quelque chose de très particulier qui est la relation. [95 :00] Pourquoi ? Parce que la relation qui est le plus haut paradoxe de la philosophie, qu'est-ce qu'une relation ?

Eh ben, je peux dire de la relation, elle est objet de pensée. Et la relation est objet de pensée, en quel sens ? En un sens un peu paradoxal, parce qu'elle est objet de pensée précisément parce qu'elle existe en dehors de la pensée. Je ne dirais pas d'un concept qu'il est objet de pensée. Je peux dire maintenant, même de la relation, qu'elle est l'objet de *la* pensée. Un concept, une idée, ce ne sont pas des objets de la pensée à moins que vous leur confériez une existence en dehors de la pensée. [96 :00] Si vous ne leur conférez pas d'existence en dehors de la pensée, un concept, une idée, ce sont des moyens de pensée et pas des objets de pensée. Un objet de pensée ne peut être qu'un quelque chose qui existe hors de la pensée. Une idée est un objet de pensée si vous acceptez ou si vous concédez à l'idée une existence hors de la pensée, bon, ce que Platon faisait, ce que beaucoup de gens ont fait. Ils pensent que les idées ont une existence en dehors de la pensée. Remarquez qu'à ce moment-là, ça veut dire que l'idée est relation, peu importe pourquoi, mais là, ce serait facile de montrer philosophiquement que la relation, c'est l'objet de la pensée parce que c'est l'objet qui existe indépendamment de la pensée.

Mais si elle existe indépendamment [97 :00] de la pensée, pourquoi l'appeler objet de pensée ? Exactement pour les mêmes raisons que vous appelez objet de perception l'objet de la perception. L'objet de perception existe indépendamment de la perception, mais ne peut être saisi que par la perception. J'appelle « objet de pensée » un objet qui existe indépendamment de la pensée mais qui pourtant ne peut être saisi que par la pensée. Qu'est-ce que c'est ? C'est une relation ; seules les relations sont objets de la pensée, seules les relations sont objets de pensée. S'il y a une image mentale, ce sera l'image d'une relation ou de plusieurs relations. Mais vous me direz : mais les relations, elles étaient là tout le temps dans les autres images ? Non, elles n'étaient pas là, ou bien, elles étaient [98 :00] là en tant qu'enveloppées. Bien sûr, il y avait des relations qui surgissaient, par exemple, tel personnage était le frère de tel autre personnage, c'est une relation. Elles étaient complètement enveloppées dans les exigences des images-perception, des images-affection, des images-action. Les relations ne valaient pas par elles-mêmes. [Pause]

J'appelle « image mentale » une image qui prend pour objet la relation en tant qu'elle vaut par elle-même. Est-ce qu'un tel cinéma peut exister ? Vous voyez l'image mentale, ce n'est pas l'image de quelqu'un qui prendrait les airs profonds du penseur parce que filmer ça [99 :00] un penseur, ça peut sûrement se faire, peut-être que c'est ce que Godard essaie de faire dans ses interviews, peut-être qu'il n'a pas bien réussi encore, peut-être que, bon, peu importe. Mais ce n'est pas ça que veut dire, « image mentale ». C'est le plus simple de la pensée, mais c'est compliqué. [Voir la discussion de l'image mentale et ses liens au cinéma dans *L'Image-Mouvement*, pp. 268-277]

Est-ce qu'il y a des images des relations ? Est-ce qu'on peut construire un cinéma où prédomineraient des images de relations ? Alors si on me dit, encore une fois, les relations, elles sont déjà dans l'action, évidemment ! Dans une action, vous avez une fin, des moyens, un agent ; ça implique tout un paquet de relations, ça, relations des moyens à la fin, relation de la fin à l'agent, relation de l'agent aux moyens, il y a plein de relations. [100 :00] Les relations, elles ne valent pas pour elles-mêmes. Elles ne valent pas indépendamment de leurs termes ; elles sont enveloppées dans leurs termes.

Or quand est-ce que la philosophie a découvert la relation et en a fait son objet le plus haut, au point que faire de la philosophie, c'est se demander, qu'est-ce qu'une relation ? – Ce n'est pas vrai, ce que je dis, mais [*mots pas clairs*] [*Rires*] -- Elle en a fait son objet le plus haut à partir du moment où elle a pris conscience que les relations en elles-mêmes étaient extérieures à leurs termes, c'est-à-dire ne dépendaient pas de leurs termes. Si je dis, c'est très simple, si je dis « Pierre est plus grand que Paul », je ne dis pas la même chose que « le ciel est bleu ». Je veux dire, « plus grand que Paul » n'est pas un attribut qui est contenu dans le [101 :00] sujet « Pierre ». [*Pause*] C'est la fameuse distinction entre jugement de relation et jugement d'attribution, cette distinction reposant sur la prise de conscience de ceci : que les relations sont irréductibles à leurs termes. Toute relation est extérieure à ses termes. Pierre ressemble à Paul, ce n'est ni l'attribut de Pierre, ni l'attribut de Paul ; c'est entre les deux. Qu'est-ce qu'un « entre les deux » ? A qui appartient un « entre les deux » ? A personne. Soit. La philosophie dira quel est son fondement à la relation puisque le fondement de la relation ne peut pas être trouvé dans aucun [102 :00] des termes qu'elle unit. Ce mystère est proprement insondable. [*Pause*]

Je dis, l'image mentale, voilà, je viens juste de fonder la nécessité. Mais est-ce qu'elle est possible ? Est-ce que c'est possible de construire une image mentale ? En tout cas, je dirais, il y a des images mentales, et les images de relations, c'est des images mentales. Vous pouvez me dire, il n'y a pas d'image de relations. Je vous dirais, d'accord ; à ce moment-là, il n'y pas d'image mentale. Mais supposons qu'il y ait des images mentales. Alors cherchons ; comme toujours, ce serait quoi ? Voyez, on s'est donné les conditions, on ne peut les confondre avec des actions, ni des affections ; on peut leur assigner un caractère très précis : la relation. [103 :00] Et la relation c'est un truc fascinant, ce n'est pas rien. Encore une fois, c'est un abîme.

Qu'est-ce que cette chose qui vient entre deux choses, les unit, ne se laisse réduire à ni à l'une, ni à l'autre, et peut disparaître comme elle est venue ? Pierre et Paul se ressemblent ; je tourne la tête, et ils ne se ressemblent plus. [*Pause*] Vous vous rendez compte ? M. et Mme Smith sont mariés ; je tourne la tête, ils ne sont plus mariés et ne l'ont jamais été. Vous reconnaissez un film de Hitchcock ? [104 :00] Bon, peu importe. Oui, la relation, l'image mentale, ça va être ça. Il ne s'agit plus de d'affection, de perception, d'action ; il s'agit de relations. Eh ben, je crois que ce qu'il y a chez Hitchcock, c'est qu'il a fait l'objet de tellement de commentaires excellents, tous excellents, qu'on ne sait plus comment se débrouiller, mais ce n'est pas difficile parce que tout est bon. Tout est bon, sauf que ce n'est pas la peine de se... En gros, il y a deux sortes de commentaires : ceux qui y voient un très profond métaphysicien, un platonicien catholique -- c'est dans le très beau livre de [Eric] Rohmer -[Claude] Chabrol [Hitchcock (*Editions universitaires*, 1957)] -- ou bien un psychologue des profondeurs, c'est [Jean] Douchet [Alfred Hitchcock (*Cahiers de l'Herne*, 1967)], et puis il y a ceux qui en ont marre de la métaphysique et qui disent : oh écoutez, faites... lâchez-nous un peu, c'est un amuseur, c'est un prodigieux

[105 :00] amuseur.

Moi, je crois que ni les uns, ni les autres ne pensent à quelque chose : ce quelque chose, c'est que la théorie des relations telle qu'elle s'est constituée de tout temps dans la philosophie et dans la logique, c'est à la fois prodigieusement amusant – c'est-à-dire, ça donne Lewis Carroll -- et c'est en même temps d'une profondeur sans fond. Alors, il n'y a plus à se battre, c'est tout ce que vous voulez, Hitchcock. Même si Hitchcock n'est pas un théoricien des relations, ce n'est pas un philosophe ; je dis que c'est lui qui invente l'image des relations, et par-là il introduit au cinéma une nouvelle image qui nécessairement n'était que préparée par les autres images. Elle existait, elle préexistait chez les autres, ben oui. On a vu déjà chez Eisenstein, ça préexistait, mais l'image directe de la relation, ça c'est le truc, et ce n'est pas étonnant. Il est anglais, [106 :00] la théorie des relations, c'est le truc des Anglais et des Américains, c'est leur affaire. C'est eux qui ont trouvé ça pour embêter les Occidentaux, pour embêter les Français et les Allemands, [Rires] et pour leur montrer qu'ils ne comprenaient rien, les Français et les Allemands. Ils ont sorti, alors, et du coup, ça a fusé partout, ça a animé leur littérature, ça a animé leur logique à partir de [Bertrand] Russell. Il n'y a plus qu'une logique des relations, et ça a animé leur philosophie et leur métaphysique quand ils consentaient à en faire une, de plus en plus rarement, mais enfin, ça ne fait rien. Alors, bon. [Sur la logique de la relation, voir la séance 5, le 14 décembre 1982]

Comprenez, pour eux, les choses c'est des paquets de relations, alors il ne faut pas s'en faire, hein ? Et leurs romanciers, c'est pareil ; les personnages, c'est des paquets de relations. Eux, ils ne voient que des entre-deux, ils ne voient jamais un terme ni un autre. Ils [107 :00] ne voient que des entre-deux et pas du tout relativement aux deux termes ; ils voient les entre-deux pour soi, en soi. Et c'est ça leur affaire ; ils se disent, c'est décrire les relations, notre affaire. Très intéressant, ça. La relation vit pour elle-même, elle vit et elle meurt pour elle-même. C'est une manière de penser qu'on n'a pas nous, ou quand on l'a, on a l'impression que ça ne va plus dans notre tête. Je veux dire, ce qui est la folie d'une nation peut être le bon sens le plus plat d'une autre. Nous, nos idées folles à nous, c'est la platitude anglaise, mais inversement, hein, à charge de revanche.

Mais enfin voilà, avec leurs relations, qu'est-ce qu'ils font ? Eh ben, je voudrais que vous compreniez que c'est un peu comme dans une tapisserie, et c'est ça le truc de Hitchcock : c'est un peu comme dans une tapisserie. Dans une tapisserie, vous avez des montants [108 :00] qui vous permettent de constituer ce qu'on appellera « une chaîne », voyez ? Mettons dans le cas le plus simple, une chaîne verticale qui va d'un montant à un autre, et puis vous avez la trame qui passe dessus, dessous. La trame, c'est le mobile ; la chaîne, c'est l'immobile, et les montants définissent le cadre. Eh ben, Hitchcock, c'est ça, c'est de la tapisserie. Chez lui, l'action, elle existe, l'action, mais tout le monde sait que c'est pour rigoler, l'action chez lui. L'action, elle est réduite à l'état de trame. Elle est réduite à l'état de trame. Ce qui l'intéresse, c'est la chaîne, c'est pour ça qu'il a du cadrage une conception de tapissier. [109 :00] Il va y avoir une chaîne de relations, la trame de l'action passant dessus, dessous, dessus, dessous cette chaîne. [Sur la trame en particulier et l'image mentale chez Hitchcock en général, voir L'Image-Mouvement, pp. 270-277]

Qu'est-ce que c'est la « trame des relations », et comment il va pouvoir montrer une relation ? Quand même, là aussi c'est comme ce que je vous disais sur Hawks : pour être un grand auteur --

et ça ne vaut pas seulement pour le cinéma, mais pour tout il me semble ce que je dis -- pour être un grand auteur, il faut avoir une envie qui vient d'on ne sait pas où, d'une part, et d'autre part, il faut travailler, travailler, travailler pour avoir les moyens d'incarner cette envie qui vient d'on ne sait pas où. Il faut avoir une idée à qui on n'a pas de comptes à demander, et construire les moyens de cette idée. Alors, je disais tout à l'heure dans le cas Hawks, bon, lui, ce qui l'intéresse, [110 :00] c'est ça, c'est les inversions. Et si je dis que ça cache chez lui une homosexualité latente, je ne vois pas ce que j'ai apporté, surtout que ce n'est pas évident. Il ne s'agit pas de demander des comptes. Il s'agit de dire, à la rigueur, ah bon ben, cette idée-là, moi, elle ne m'intéresse pas, elle intéresse Hawks ; à ce moment-là, ce n'est pas un de vos auteurs. Bon. Là-dessus, quand on a une idée comme ça -- et chacun de vous doit être comme ça dans son travail, vous avez ce qu'on appelle des thèmes, c'est vos thèmes à vous -- il ne faut pas trop vous demander pourquoi vous avez ce thème plutôt qu'un autre, parce que vous perdez du temps. Ce qui compte, c'est le temps que vous allez mettre à construire vos moyens par rapport à ce thème.

Je suppose que Hitchcock, ce soit un type qui, même sans s'en rendre compte, ait toujours été fasciné, même à l'école, ce qu'il a retenu, ou dans ses lectures, peut-être qu'il a retenu avant tout que les [111 :00] relations, c'était de drôles de choses. Et ça l'a amusé ; il s'est dit comme c'est rigolo, une relation. Si vous ne vous dites pas de quelque chose, d'un phénomène, comme c'est bizarre, comme c'est rigolo, vous ne trouverez jamais vos sujets de travaux. Lui, Hitchcock, il se dit : c'est très, très curieux, une relation, et surtout il ne faut pas confondre la relation avec quelque chose qui ne serait pas une relation.

Prenons un exemple, alors, un exemple classique : quelqu'un est près d'un cadavre, il tient dans la main le couteau ensanglanté. Alors il tient le couteau ensanglanté, de deux choses l'une : ou bien parce que c'est lui l'assassin, ou bien parce que [112 :00] c'est un pauvre type qui passait par là, qui a retiré le couteau et qui va se trouver dans une situation très, très fâcheuse. Dans le second cas, s'il va se retrouver dans une situation très, très fâcheuse, c'est pour une raison simple : c'est parce qu'il va être pris pour le coupable. Est-ce que j'ai une relation, là ? Réponse évidente, non, aucune relation, ou du moins, état ordinaire, c'est des relations enveloppées dans l'action, aucune relation pour elle-même.

Je dirais simplement : un innocent est pris pour coupable. Un innocent est pris pour le coupable. Pourquoi que ce n'est pas une relation ? On a notre critère. Ça, on l'avait vu ; on a notre critère très ferme. C'est parce que dans [113 :00] « un innocent est pris pour le coupable », vous avez à la rigueur 2 fois 2. 2 fois 2 n'a jamais constitué une relation. Attendons pour voir ; vous savez déjà ce qui constitue une relation. Mais 2 fois 2 ne constitue par une relation. Vous avez 1 fois 2 qui est l'assassin et le couteau ; vous avez une autre fois deux : l'innocent et le couteau ; vous avez 2 fois 2 sous une forme simplement un peu bizarre, parce qu'il y a un terme qui intervient dans les deux paires. En d'autres termes, vous avez 2 fois 2 ; vous êtes en plein dans l'image-action, dont le duel, dont la forme binaire, était la forme même. [114 :00] Vous avez simplement deux relations binaires. Vous avez deux relations binaires, celle de l'assassin et du couteau, celle de l'innocent et du couteau. Comprenez, vous n'avez rien, pas de relation. « Un innocent est pris pour le coupable » n'implique aucune relation pour elle-même. *[Pause]*

En revanche, voici une proposition bizarre, mais pourquoi est-elle bizarre ? Sinon parce qu'elle a pour but de nous faire comprendre la bizarrerie d'une relation : « un coupable fait un crime *pour*

un innocent », [Pause] un coupable [115 :00] fait un crime pour un innocent, entre parenthèses, qui, dès lors, cesse d'être innocent, qu'il le veuille ou pas. Vous reconnaissez une proposition de Hitchcock. Chez Hitchcock, vous n'avez pas des innocents qui sont pris pour des coupables ; vous avez tout autre chose. Vous avez des crimes qu'un coupable fait pour un innocent qui, dès lors, cesse d'être innocent. Je dirais, c'est exactement comme ça que, pour son compte, ça peut être à ce niveau-là, que Hitchcock essaie de nous faire comprendre la spécificité d'une relation. Il va y avoir alors une relation entre l'innocent et le coupable, [116 :00] relation terrible, terrifiante, [Pause] telle que la relation va pouvoir développer sa vie indépendante et entraîner les deux personnages jusqu'au bout, sans doute jusqu'à ce qu'il appelle lui-même « vertige ». [Pause]

Je dirais si j'essayais de résumer très vite l'image d'Hitchcock, que l'action n'est plus qu'une chaîne... une trame, pardon, qui renvoie à la chaîne des relations ; l'image d'Hitchcock, c'est une image qui montre aux [117 :00] spectateurs les relations avant même que les personnages aient pris conscience de ces relations... [Interruption de l'enregistrement] [1 :57 :10]

Partie 3

... Hitchcock élève le cinéma, l'air de rien, comme ça, avec sa manière, son humour à lui. Il fait comme tous les précédents quoi, comme tous les grands auteurs, il invente des types d'images. Mais je crois vraiment qu'avec Hitchcock se fait un dégagement de ce qu'on peut appeler « l'image mentale pure », l'image de relation. L'action, dès lors, est complètement subordonnée au tissu de relations. Je reviens toujours à des métaphores de tapisserie. Il y a un tissu... un film de Hitchcock est constitué par un tissu de relations que le spectateur va découvrir avant les personnages, l'action des personnages étant uniquement la trame qui passe dessus, dessous, etc. Et [118 :00] la relation par excellence pour Hitchcock, ça peut être, en effet, comme disent très bien là, Rohmer et Chabrol, c'est un truc du crime et de la faute.

En effet, pensez que le christianisme, quand on parle du christianisme et du catholicisme de Hitchcock, ça a été la première grande théorie des relations, en effet. Et ce n'est pas par hasard que la logique anglaise a tellement bien connu la logique du Moyen Âge. Et dans la logique du Moyen Âge où il y a déjà alors des théories des relations tout à fait merveilleuses, théories des relations très, très, très belles, extrêmement poussées, les meilleurs exemples qu'ils prennent, sont évidemment théologiques, du type : quelle est la relation du père, du fils et du Saint Esprit ? La théologie, ça a servi à la philosophie, pourquoi ? Parce que précisément, il y a entre la théologie et la logique pure un rapport qui [119 :00] ne se détruira que très tardivement -- je ne sais même pas quand on pourrait assigner la rupture du rapport -- très tardivement, à mon avis, ils continuent jusqu'au 18ème, jusqu'au 17ème siècle, mais je n'en sais rien, je n'ai pas du tout réfléchi à ça, qui est très, très poussée, hein ? Bon.

Et la faute ? Pourquoi c'est la relation ? Pourquoi c'est presque la relation par excellence ? Avec toutes ces histoires du péché originel, d'Adam qui a fait une faute pour nous tous, qui dès lors, avons cessé d'être innocents, peu importe qu'il soit coupable ou innocent, mais coupable ou innocent, c'est un cas, c'est un exemple extraordinaire pour faire comprendre ce jeu de la relation. La relation est indépendante de ces termes. La relation est indépendante de ces termes si bien qu'il n'y a pas du tout des innocents pris pour des coupables. [120 :00] Il y a des coupables qui ont fait l'action, l'action néfaste *pour* des innocents, et c'est un rapport qu'on appellera ou

d'échange, ou de don, ou de rendu.

Chez Hitchcock, on ne commet pas de crime ; on *donne* le crime à quelqu'un, à un innocent, ou bien on *l'échange* contre le crime que l'on exige de l'innocent, ou bien on le *rend* à quelqu'un. Et c'est cette..., Tandis que dans le cinéma d'action, on fait des crimes, et ça suffit, ils ont leurs problèmes à partir de là. Mais chez Hitchcock, pour qui toute action s'encadre dans un système de relations, [121 :00] on ne peut pas faire de crime, on ne peut jamais que le rendre, que le donner : "je te donne mon crime". Célèbre film de Hitchcock, "Le Faux coupable" [1957 ; "The Wrong Man"] : je te donne mon crime. J'échange mon crime : "L'inconnu du Nord Express" [1951 ; "Strangers on a Train"] ; je rends mon crime, là, hélas, je ne sais plus le nom, mais je vous jure qu'il existe « je rends mon crime ». C'est "Sabotage" [1936], c'est celui où un... où le héros a entraîné la mort du petit frère de la femme qu'il a... C'est « Sabotage », c'est d'après un roman de [Joseph] Conrad [*The Secret Agent*]. Donc c'est l'image-relation qui triomphe. [122 :00]

Alors je voudrais, si c'est ça, vous vous rappelez peut-être, parce que ça on l'avait vu, je disais ben philosophiquement, la relation, elle en a deux figures. Il y a deux figures de relations, et je n'en reviens pas là-dessus parce que on l'avait bien analysé. -- Il est midi ou une heure ?

Un étudiant : Midi.

Deleuze : Aaaahhh, mais je vais bientôt finir parce qu'il y en a assez. Il faut que je finisse ça, alors. [*Pause*] Je disais, oui, c'est le dernier effort à faire pour vous, parce que après, ça va aller. Il y a deux sortes de relations et justement il y a un grand, grand philosophe qui s'appelait Hume, Hume, [123 :00] H-U-M-E, 18ème siècle, écossais, [*Rires*] un grand philosophe qui distinguait deux sortes de relations. Et les unes, il les appelait « relations naturelles », et les autres il les appelait « relations philosophiques », et nous pour des raisons de pudeur nous avons préféré les appeler « relations abstraites », et quelle différence y a-t-il ? [*Voir la séance 5, le 14 décembre 1982, où Deleuze parle longuement de Hume*]

Je rappelle très vite la différence : la « relation naturelle », c'est [*Pause*] la règle sous laquelle on passe facilement, aisément, naturellement d'une image donnée [124 :00] à une image qui n'était pas donnée. [*Pause*] Exemple : je vois le portrait de Pierre, je pense à Pierre, je passe d'une image donnée, le portrait à Pierre, en disant : « tiens, où est-il ? », bon. Vous voyez, c'est un mode, c'est un passage aisé. Remarque de Hume tout de suite : ça s'épuise vite, ça s'épuise assez vite. Les relations naturelles, on peut continuer à l'infini en droit. Alors Pierre, je passe de la photo de Pierre à Pierre. Pierre, l'idée de Pierre, me fait penser à la famille de Pierre que j'ai bien connue ; la famille de Pierre m'a fait penser au pays dans lequel je passais mes vacances [125 :00] quand j'étais enfant ; et puis j'arrête, hein ? Je veux dire, et Hume insiste beaucoup dans de très belles pages, la transition aisée qui va d'une idée à une autre dans les relations naturelles, mais qui s'épuise très vite.

La « relation abstraite », c'est autre chose. On appellera « relation abstraite » non plus le passage d'une idée donnée à une idée non-donnée suivant une voie naturelle et aisée, mais sera dite relation abstraite tout motif, toute circonstance -- et ce qui est important, c'est que je ne présume pas « relation » dans ma définition de la relation, ce qui est déjà très difficile --

« relation abstraite » : toute circonstance pour laquelle je juge bon de comparer deux idées, [Pause] [126 :00] même si elles ne sont pas liées par une relation naturelle. [Pause] Et en effet, ça m'arrive tout le temps. Pas tout le temps, ça m'arrive tout le temps dès que je pense. Exemple -- je dis là n'importe quoi, je dis... parce que je n'ai pas d'exemple, je voudrais un exemple plus frappant pour vous, mais enfin, ça ne fait rien, je compare -- tiens, l'idée d'ellipse éveille en moi l'idée de parabole. C'est deux figures géométriques [127 :00] qui vraiment ne se ressemblent pas, ne se ressemblent pas ; il n'y a pas de relation naturelle entre une image d'ellipse et une image de parabole. Il y a une relation philosophique. Pourquoi ? Parce qu'il y a une circonstance pour laquelle je juge bon de les comparer, à savoir : ce sont des sections coniques. Vous comprenez ? Bon, très bien. Ça c'est des « relations abstraites ». Je dis alors bon ben, c'est très simple, vous voyez, vu qu'on est en train de remplir notre [table] ..., là j'ai dû aller très vite. J'ai l'impression d'avoir déjà dit tout ça.

Un étudiant : Oui.

Deleuze : Les relations, j'avais bien dit, hein ?

Étudiant : Oui, oui, oui...

Deleuze: Alors, je reviens à Hitchcock, s'il est vrai que je n'avais pas parlé. C'est tout simple. Je dis là dans ma case, vous voyez ? [Deleuze indique le tableau] Ici [128 :00] je joins ma petite case. Suivant notre principe, ma petite case, elle est divisée comme ceci [Deleuze écrit au tableau] : un titre général, elle vient donc après les transformations, après les deux images-action, après les transformations qu'on a vues, les figures. Là, « image mentale », c'est la Tiercité. Vous vous rappelez, pour ceux... Vous vous rappelez, c'est la Tiercité de Peirce, à savoir la relation, c'est forcément en trois puisqu'elle est extérieure à ces termes, dont on a au moins deux termes et la relation n'est réductible à aucun de deux ni à la totalité de deux. Donc la relation est toujours un tiers. C'est l'image de Tiercité, c'est l'image mentale.

Donc ce qu'on attend de nous, [129 :00] je dis là-dessus comme exemple... Celui qui vraiment me semble avoir introduit l'image mentale au cinéma c'est Hitchcock. Bon, tout comme j'aurais dit les mécanismes d'inversion, c'est ça c'est vraiment un truc de Hawks, mais comme on ferait aussi bien pour la littérature ou la philosophie, si je dis « cogito », qu'est-ce que vous voulez, on peut toujours trouver des précédents au « cogito », il a quand même fallu attendre Descartes pour trouver cette manière de penser et constituer ce concept. Ben oui, c'est comme ça. Eh, ben, il faut donc trois signes pour que ça aille bien. Il faut des signes de composition, « image mentale », et j'ai comme point de repère qu'il y a deux sortes de relations, « relation naturelle », « relation abstraite ».

Eh, ben que-ce qui se passe chez Hitchcock ? Pourquoi est-ce qu'il nous dit tout le temps : vous savez, le suspense [130 :00] est la vraie émotion, elle ne peut venir que d'objets tout à fait ordinaires. Il déteste le truc « films de terreur ». Il ne faut surtout pas que les êtres ou les objets soient extraordinaires. Il le dit très bien à propos des "Oiseaux" [1963 ; "The Birds"]. Tout ratait, si j'avais cherché des oiseaux extraordinaires ; il faut des oiseaux absolument ordinaires, mouettes et corbeaux, sinon tout est foutu, pour lui. Un tenant du cinéma de terreur dirait tout à fait autre chose, mais parce qu'il serait en train d'inventer une tout autre image, un tout autre

type d'image. Et lui, il lui faut de l'ordinaire, pourquoi ? Parce qu'il opère par séries naturelles, et les séries [131 :00] de Hitchcock correspondent exactement à ce que j'appelais « relations naturelles ».

Citons une de ses séries : [*Pause*] vin-cave-dîner, vin-cave-dîner. Vraiment une relation naturelle, hein ? Vous voyez la cave, vous voyez la cave est donnée, vous voyez la porte de la cave, vous pensez à des bouteilles de vin, et vous dites : « ça va être pour le dîner ». Vous avez une série naturelle ou une relation naturelle à trois termes vin-cave-dîner. Bien. Les termes d'une relation naturelle, je les appellerais [132 :00] en tant que signes : des « marques ». [*Deleuze écrit au tableau*] Vin, cave et dîner sont les trois marques constituant une série, constituant une relation naturelle. Et je dirais d'une relation naturelle qu'elle est un enchaînement de marques.

Supposez la situation suivante : quelque chose, un quelque chose = x, fait tout d'un coup sauter un objet ou un terme de la relation naturelle où il était normalement pris, c'est-à-dire quelque chose fait sauter [133 :00] un terme de sa série coutumière. C'est pour ça qu'il faut que les objets soient ordinaires. Si c'est des objets extraordinaires, ce n'est pas étonnant, ils sont déjà hors-séries coutumières. Il a tellement besoin d'objets ordinaires. Évidemment ! Il a besoin de marques tout à fait coutumières, et là-dessus il va faire en sorte qu'un objet sort de sa série coutumière, mais saute vraiment, gicle hors de la série. Je dirais : c'est une « image-relation ». Voilà. Mais encore il fallait trouver ce moyen.

Je suis en train de répondre à la question : Et comment il a fait pour produire des « images-relations », et comment ça va se traduire ? Je donne quelques exemples que tout le monde connaît. [134 :00] Une série de moulins, dans un pays de moulins, c'est coutumier, ça ! C'est des marques. Je regarde. Mieux et littéralement, je saute en l'air. Voilà qu'il y a un moulin dont les ailes tournent en sens contraire du vent. [*Rires*] Que-ce que c'est ça ? Bon, premier exemple : un objet de la série coutumière a giclé hors de sa série. C'est une image-relation très forte. À ce moment-là, vous avez une prise de conscience de ce qu'est la relation naturelle tout à fait intense. Moi, je ne vois pas de type qui ait fabriqué, [135 :00] qui ait procédé comme ça. On pourrait peut-être trouver des exemples isolés, mais c'est nouveau, c'est du cinéma absolument nouveau.

Deuxième exemple : vous êtes dans un dîner, [*Pause*] et il y a des bouteilles, série coutumière où vous dites, « mon hôte a choisi du vin pour moi ». Le valet de chambre entre et montre une espèce de panique en voyant une des bouteilles. Grosses gouttes de sueurs, tout ce que vous voulez, il s'agit de... vous dites : « tiens ! Il n'est pas à sa place cette bouteille, mais comment est-ce qu'une bouteille peut ne pas être à sa place ? Comment est-ce qu'une bouteille de vin peut ne pas être à sa place dans un dîner où l'on boit du vin ? » Il y a de quoi penser : [136 :00] tout le monde a reconnu l'histoire de "Notorious" [1946]. C'est un des espions, mais il fait fonction de valet de chambre...

Claire Parnet [*et d'autres*] : [*Propos mélangés, mais on fait objection à ce que Deleuze dit*]

Deleuze : Il ne sert pas ?

Claire Parnet [*et d'autres*] : [*On corrige Deleuze*]

Deleuze : Ah bon, ah bon. Soit ! Ça ne change rien ! [*Rires*] Bon, il n'est pas valet de chambre. Mais enfin il montre, il montre de l'émotion ! Voilà, là aussi la bouteille est sortie de sa série, de sa série coutumière.

Ça peut être plus compliqué alors ; oui, on se demande : est-ce que ça va sortir ou pas ? Il y a un exemple fameux, un Hitchcock, un des premiers Hitchcock, [*"Blackmail"*, 1929] où il y a un maître-cha... non, je ne sais pas. Quelqu'un entre dans un café qui vend [137 :00] des cigares, ou dans une épicerie, je ne sais pas quoi... qui vend des cigares, et il demande un cigare. Il le lèche, il le regarde, il le moule, il regarde les gens à côté, un jeune couple qui a des raisons de s'intéresser à, qui trouve bizarre ce type, tout ça... il s'approche, il demande du feu, il a un drôle d'air, mais chez les amateurs de cigares, on en a vu pire. [*Rires*] Je veux dire, il y a une relation naturelle, une série naturelle là, constituée par tout le rituel de l'achat d'un cigare. Le choix, l'espèce de tact, le toucher, ce rapport tactile avec le cigare, rapport, je ne sais pas comment on dit, [138 :00] « gustatif » avec le cigare, allumage du cigare, on n'en a pas fini, ça peut être la série naturelle. Ou bien est-ce que ce ne serait pas autre chose ? Est-ce que ce gars-là qui prend tellement ses aises dans la boutique, est-ce qu'il n'est pas en train de déjà indiquer quelque chose, c'est-à-dire qu'il ne fait pas du tout parti d'une série ordinaire, « client exigeant cigare » ? Est-ce que ça ne serait pas autre chose ?

Dernier exemple. Je suis sur mon petit bateau près de la mer, enfin non pas près de la mer, sur la mer... enfin pas loin du rivage, quoi. [*Rires*] Et je regarde vaguement le ciel, et je vois une mouette là à l'horizon. Série coutumière là : mouette, petit bateau, -- là, on n'est pas coutumier, moi, dans le petit bateau -- mais [139 :00] on est comme ça, tout va bien, hein, je me dis, tout va bien. Et à ce moment-là, cette idiote fonce et attaque. Alors là, elle sort de sa série coutumière, jamais une mouette ne ferait ça. Elle sort de sa série spécifique. Bon. Quand l'objet sort de sa série coutumière et dégage ainsi la relation naturelle à l'état pur dans la mesure et en même temps qu'il la dément, puisqu'on a parlé de marques, on parlera de « démarques », [*Deleuze écrit au tableau*] l'objet ou le terme s'est démarqué de la relation naturelle ou de la série coutumière. C'est une démarque qui est un signe aussi. Je dis, les deux signes de composition de l'image mentale sont les marques et les démarques. [140 :00] Et à toutes deux, elles renvoient, [*Pause*] toutes deux, elles renvoient [*Deleuze va au tableau*] à la relation naturelle, à la relation naturelle comme objet de l'image mentale ... [*Interruption de l'enregistrement*] [2 :20 :17]

... à l'état pur. Mais il y a aussi autre chose chez Hitchcock, c'est aussi avec les objets. C'est aussi avec des objets parce que la relation, c'est complexe. Il y a des objets à la lettre qui sont comme polyvalents. [*Pause*] Même, eh bien plus, prenons deux exemples : un objet comme la clé, une clé. [141 :00] Je prends l'exemple d'un film : "Le crime était presque parfait" [1954 ; "Dial M for Murder"] Il y a une clé qui joue un grand rôle. Pourquoi une clé joue-t-elle un grand rôle ? C'est parce qu'une clé qui est retrouvée dans le sac d'une femme qui est censée être coupable d'un crime, dans les conditions que... je... [*mots pas clairs*], une clé qu'on trouve dans le sac d'une femme devrait s'adapter à la serrure de son appartement. Bien plus, si elle avait fait vraiment le crime [*Pause*] -- non ce n'est pas tout à fait ça, je...

Une étudiante : Il y a un échange.

Deleuze : Ouais, s'il y a un échange, oui, c'est complexe, alors que... Enfin, vous voyez ce que je veux dire. [Rires] [142 :00] La clé devrait s'adapter dans la porte. Il se trouve qu'elle ne s'adapte pas, elle saute hors de sa série. Qu'est-ce que c'est que cette clé ? Il n'y a plus relation naturelle. La relation naturelle, c'était celle de cette clé dans le sac de cette femme avec cette serrure. Là, c'est une clé qui vient d'où ? Et alors où est la clé qui s'adapte à la serrure ? Je dirais, ce cas de la clé dans le film "Le crime était presque parfait" [1954 ; "Dial M for Murder"], c'est une démarque. Elle saute hors de sa série.

Passons à une autre clé hitchcockienne. Dans "Notorious" [1946], l'héroïne, dans des conditions très, très, très émouvantes, a pris dans le trousseau de son mari [143 :00] la clé de la cave. Car, en effet, vous vous rappelez la question urgente : si la bouteille de vin a sauté si violemment hors de sa série naturelle, pourquoi toutes les démarques -- ah j'ai oublié une démarque célèbre, mais vous allez la compléter de vous-même : l'avion à sulfater quand il n'y a pas de champ à sulfater dans "La mort aux trousses" [1959 : "North by Northwest"]. C'est une démarque fondamentale de Hitchcock, bon. -- Mais là, donc, qu'est-ce qu'elle a, cette bouteille ? Qu'est-ce qu'elle a de spécial qui fait qu'elle ne s'inscrit pas dans la série naturelle ? La seule réponse possible, c'est qu'il faut aller dans la cave voir un peu et comparer cette bouteille à d'autres, ou ce genre de bouteille puisqu'il a retenu la marque, l'année, où elle l'a retenue. Et ben, voilà alors, la clé, dans "Notorious", [144 :00] la femme s'en empare, elle risque déjà beaucoup. Elle la prend dans le trousseau de son mari qui ne s'en sépare jamais. Elle l'a dans la main, elle l'a dans son petit poing fermé. Bon. Et, elle va la passer à quelqu'un. Ce quelqu'un est à la fois son amoureux et son co-agent, puisqu'elle est agent secrète, et son co-agent. Son mari est à la fois son mari et un dangereux espion allemand. Ouf, ouais. Elle tient à la main la clé, elle va la passer au type, le mari n'est pas loin. Je dis : la clé porte un [145 :00] système de relations cette fois-ci abstraites.

Si je considère l'ensemble des personnages, je peux juger bon de les comparer, en fonction de leur état affectif, en fonction de leur état actif, en fonction de tout à fait autre chose, je suppose. Du point de vue des affections, la clé renvoie, d'un côté, au rapport de cette femme avec le mari, mais elle renvoie aussi au rapport de cette femme comme agent secret avec l'espion qu'est le mari. De l'autre côté, elle renvoie également [146 :00] au rapport avec l'amoureux, tellement que lui, ayant donné la clé, elle sera forcée de l'embrasser pour faire croire au mari qu'ils ont une histoire d'amour plutôt qu'avouer qu'elle lui a confié la clé. Donc il y a un rapport avec l'homme comme amant, il y a un rapport avec l'homme comme co-agent secret, il y a un rapport avec leur commune mission qui est découvrir en quoi la bouteille est étrange.

Je dis que contrairement à la clé du "Le crime était presque parfait", la clé-là se définit comment ? C'est un objet porteur d'une multiplicité de relations abstraites. L'objet lui-même vaut comme un paquet de relations abstraites. [147 :00] Du même type, je dis hâtivement, les menottes qui interviennent si souvent chez Hitchcock et qui relient parfois deux amoureux, sont évidemment des objets porteurs de au moins deux relations abstraites, leur situation d'être poursuivis et arrêtés, parce qu'un crime a été commis, mais aussi leur situation affective d'avant qui les unit. S'il est vrai que la première mouette, qui frappe la pauvre héroïne sur son petit bateau renvoie aux relations naturelles, est une démarque, l'ensemble des mouettes, [148 :00] l'ensemble infini des oiseaux ordinaires, qui vont préparer leur attaque collective, suspendre leur attaque collective, faire l'attaque collective, et enfin laisser une trêve qui ne présage rien de bon, l'ensemble des oiseaux, là n'est pas du tout une démarque, mais c'est l'ensemble des relations

abstraites.

Lesquels vous me direz, toutes espèces réunies cette fois-ci, toutes espèces ordinaires réunies, corbeaux, mouettes, etc., relations abstraites, de quelle nature ? On peut dire n'importe quoi, à commencer par les rapports inverses de l'homme avec la nature ; à un autre égard, les rapports reflétés de l'homme avec l'homme. [149 :00] Dans la très belle scène des « Oiseaux », où il y a le village qui prend à partie une pauvre femme en disant : c'est ta faute, c'est ta faute, c'est-à-dire c'est tellement à ça, l'histoire du juif, que Hitchcock y a évidemment pensé. Alors ça cet autre aspect, c'est quoi ? J'appellerais « symbole », et c'est pour ça que je gardais le mot -- je pouvais me servir avant du mot, puisque là j'en avais besoin pour ça -- j'appellerais « symbole » tout objet ou tout élément porteur de relations abstraites. [Pause] Si bien que les trois signes de l'image mentale, [150 :00] ça serait à ce niveau : marque et démarque comme signes de compositions, et symbole comme signe génétique puisque je crois que ce sous des relations naturelles, mais là, peu importe, sous des relations naturelles, il y a toujours des relations abstraites plus profondes.

Bon, mais alors ? Voyez ce qu'on pourrait dire à l'issue de tout ça. Je vous laisse parce que c'est bien fatigant tout ça. On a quand même, on touche à un bout depuis, je veux dire, on touche à la première étape depuis le début de l'année. Car là, j'en ai plein à ajouter. [Rires] Mais, j'ai fini un grand ensemble. Et ceux que... Et ce que je devrais ajouter maintenant, ça ne devra plus passer par ce tableau ; il faudra un autre tableau. [151 :00] Pourquoi ? Parce que d'une certaine manière, je peux dire, à première vue, est-ce qu'on pouvait aller plus loin que l'image mentale ? Non. Je veux dire, l'image mentale, elle parachève, elle accomplit, elle accomplit réellement le système des images-perceptions, des images-affections, des images-actions. Elle parachève, elle accomplit le système en quel sens ? C'est que sous les actions, derrière les affections, avec les perceptions, [Pause] elle tend un tissu de relations. [152 :00]

L'ensemble des images que nous avons vues depuis le début est comme encadré par l'image-relation ou par l'image mentale. Ça n'empêche pas qu'un film peut être génial et parfait sans faire intervenir des images de relation, ça n'empêche pas. C'est d'un point de vue très théorique qu'on dit, ben s'il y a des images mentales, en effet, elles ne peuvent se présenter que comme l'achèvement de tout quoi ? De tout le cinéma classique. Cinéma classique, cinéma classique, ça veut dire quoi, le cinéma classique ? Au sens qu'on peut donner au contenu de cette notion : on appellerait cinéma classique, dans toute sa grandeur, l'ensemble des images-mouvement [153 :00] tel qu'il s'est présenté à nous [Pause] sous le triple aspect -- je passe sur les aspects secondaires -- : sous le triple aspect des images-perception, des images-affection et des images-action.

Si j'appelle cinéma classique -- c'est bien mon droit -- le cinéma de l'image-mouvement, c'est-à-dire, le système des images-perception, images-affection et images-action, je peux dire que l'image mentale pousse à sa limite, c'est-à-dire qu'elle clôture le système. Si bien que d'une certaine manière, je pourrais dire, ben oui, Hitchcock, c'est la fin du cinéma, c'est la fin du cinéma [154 :00] classique. C'est facile à dire, c'est des formules toujours choquantes un peu parce que ce n'est pas vrai, mais d'une certaine manière, il pousse les trois grands types d'images, ou il pousse l'image-mouvement, jusqu'à un cadre qui est celui de l'image mentale. Il l'encadre de relations, il soumet le mouvement à la relation. Par-là, il découvre l'image mentale,

et il fait de l'image mentale le cadre de toutes les images. En faisant de l'image mentale le cadre de toutes les images, il a apporté comme une espèce de perfection ultime du cinéma classique.

Et ce serait, et ce serait bien comme ça, et c'est pour ça que Hitchcock n'a jamais voulu et n'a jamais prétendu remettre quoi que ce soit en question du cinéma. Il a toujours prétendu s'inscrire dans une espèce de tradition [155 :00] qui était pour lui la grande tradition. Hitchcock, c'est très intéressant, ne se voulait pas révolutionnaire. Il ne l'était pas ; sûrement il ne l'était pas. Il inventait un type d'image prodigieux, c'était..., bon. Il prenait sa place dans cette longue histoire de l'image-mouvement. Et tout se serait passé ainsi si, si, si, si... si il n'y avait pas eu un petit quelque chose, mais qui va faire notre malheur, puisque ça va nous forcer à continuer, à continuer, et puis à recommencer alors qu'on croyait que tout ça s'était fini.

La question est exactement celle-ci : est-ce que dans l'image mentale, [*Pause*] Hitchcock ne pressentait pas très, très confusément, mais indépendamment de Hitchcock, est-ce qu'il n'y avait pas quelque chose qui travaillait déjà, [156 :00] et qui au lieu d'accomplir le système des images précédentes, allait à proprement parler le foutre en l'air, le faire basculer, le crever ? Si bien qu'on se retrouverait devant non pas un accomplissement et un achèvement du cinéma avec l'image mentale, mais on se trouverait devant une mutation, et à la limite presque un re-départ à zéro. Au moment où on croyait en avoir fini, eh ben, ça ne faisait que commencer.

Alors évidemment ce n'est pas la gaieté. Tout ce qu'on sait pour le moment, c'est qu'on a acquis notre classification de l'ensemble de -- il y en a sûrement d'autres -- de l'ensemble des images-mouvement. [157 :00] La prochaine fois, on fera comme ça, si vous le voulez bien, je voudrais que, on fera, pas une récapitulation, on parlera de... J'aimerais là que vous me donniez, maintenant qu'on a une idée d'ensemble, qu'on remette au point certaines choses, et que l'on voit surtout ce que l'on n'a pas vu. À savoir, dans cette histoire des images-mouvements, il y a tout un problème qui est celui du montage. Alors voir ça, bon. Mais parler autour de ce tableau et puis commencer, commencer la tâche qui nous reste à faire, voilà, parce qu'il faudra un tableau, mais autrement organisé, mais aussi long, aussi long que l'autre pour ce qui reste. [*Fin de l'enregistrement*] [2 :37 :52]

Voici la récapitulation du tableau jusqu'à la fin de cette séance :

IMAGE-PERCEPTION (la chose) -- Dicisigne et Reume (signes de composition), Gramme (engramme) (signe de genèse)

IMAGE-AFFECTION (la qualité ou la puissance) -- Icône (Icône de contour, Icône de trait, signes de composition), Qualisigne (Qualisigne de déconnexion, Qualisigne de vacuité, signes de composition)

IMAGE-PULSION (l'énergie) -- Fétiche (signe de composition), Symptôme (signe de genèse)

IMAGE-ACTION (la force ou l'acte) Grande forme (structure S-A-S') -- Synsigne (ou englobant) et Binôme (signes de composition), Empreinte (signe de genèse)

IMAGE-ACTION Petite forme (structure A-S-A') -- Indice (Indice de manque, Indice d'équivocité ou de distance) (signes de composition), Vecteur (ou ligne d'univers) (signe de genèse)

IMAGE A TRANSFORMATION (la réflexion) -- Figure (trois sortes : image scénographique ou plastique, image inversée, image discursive)

IMAGE MENTALE (la relation) -- Marque et Démarque (relation naturelle, signes de composition), Symbole (relation abstraite, signe de genèse)