

**Gilles Deleuze**

**Sur le cinéma: une classification des signes et du temps**

**3ème séance, 30 novembre 1982 (cour 24)**

**Transcription : [La voix de Deleuze](#), Lucie Lembrez (partie 1), Marie Lacire (partie 2) et Sophie Tréguier (partie 3) ; révisions supplémentaires à la transcription et l'horodatage, Charles J. Stivale**

### **Partie 1**

... caractère que nous gardons ou par lesquels nous définissons le plan d'immanence ou plan de matière. C'est la même chose, hein ? On a vu les raisons pour lesquelles moi, ça m'arrangeait de parler d'un plan d'immanence. C'est la même chose ; Bergson, lui, parle d'un plan de la matière.

Alors, toujours dans mon besoin cette année d'avoir des schémas -- aïe aïe aïe, ça, tant que je ne peux pas me lever, je ne peux pas faire mon schéma -- ça alors, on a vu mon plan d'immanence, le voilà. [*Deleuze indique le tableau*] On peut ou on doit, au point où nous en sommes, le définir de trois façons, [1 :00] trois façons strictement équivalentes, puisque finalement, ce autour de quoi nous tournons dans ce plan d'immanence, c'est une série d'égalités : [*Deleuze écrit au tableau*] image = mouvement = matière = lumière. – [*On entend le son de la musique qui s'entend*] Il y a une musique qui ne fait pas partie de l'enregistrement – [*Pause*]

Je dis, nous retenons trois caractères fondamentaux de ce plan d'immanence ou plan de matière. Premier caractère, je dis : c'est l'ensemble infini des images-mouvement [2 :00] en tant qu'elles réagissent les unes sur les autres sur toutes leurs faces et dans toutes leurs parties, voilà. Ce point, je le considère comme épuisé par nos deux séances précédentes.

Deuxième caractère, je dis : ce plan, c'est aussi bien la collection des lignes ou des figures, peu importe, la collection des lignes ou des figures de lumière, [*Pause*] lignes et figures de lumière s'opposant à lignes rigides ou figures géométriques qui n'existent pas encore. [3 :00] Et en effet, on a vu que sur ce plan des images-mouvement, tout ça est très cohérent, rien de solide ne peut être assigné, pas plus que ne peut être assigné une droite et une gauche, un haut et un bas. Bon. Collection des lignes de lumière et des figures de lumière en tant donc que c'est absolument autre chose que ce qui plus tard apparaîtra comme ligne rigide ou figure géométrique ou corps solide et qui revient à ce statut que nous avons vu, que Bergson donne, dans des phrases qui ont l'air d'être des métaphores et qui ne le sont pas du tout puisque c'est autant de clins d'œil à la théorie de la relativité, à savoir l'idée que sur le plan de la matière qui est finalement [4 :00] exclusivement et uniquement lumière, la matière, c'est la lumière. Eh bien, sur ce plan, la lumière ne cesse de diffuser, pas plus que le plan ne connaît de haut de bas, de droite de gauche, de corps solide, la lumière sur ce plan, qui ne cesse de diffuser, c'est-à-dire de se propager en tous sens et toutes directions, ne connaît ni réflexion ni réfraction. C'est-à-dire aucun arrêt d'aucune sorte, elle ne cesse de se propager, elle diffuse.

Ce qui nous permettait au niveau de ce second caractère de répondre à une question importante : comment Bergson ose-t-il appeler « image » quelque chose qui ne se présente à personne, [5 :00] c'est-à-dire qui ne renvoie à aucun œil, à aucune conscience puisque aucun œil n'est là, aucune conscience n'est là ; ou je peux dire aussi bien, il y a autant d'yeux que vous voudrez. Mais l'œil au sens que vous pouvez lui donner n'est qu'une image-mouvement parmi les autres, donc ne jouit strictement d'aucun privilège. Ou bien alors pourquoi parler d'image ? C'est parce que en fait, l'œil est dans les choses. Les images sont lumière. Les images sont lumière, et cette lumière ne cesse de se propager exactement comme l'image est mouvement. Et le mouvement ne cesse de se propager, c'est-à-dire de mouvement reçu, il se transforme immédiatement en mouvement de réaction, de mouvement d'action [6 :00] en mouvement de réaction, système d'action et de réaction.

Je peux dire aussi bien à ce moment-là : si l'œil est dans les choses, là aussi Bergson a un texte extrêmement beau qui est : « si photographie il y a, la photo est déjà prise et tirée dans les choses », « si photographie il y a, la photo est déjà prise et tirée dans les choses ». [Matière et mémoire, *chapitre 1*] En d'autres termes, c'est bien un univers d'images, images pour personne, lumière pour personne. Cette lumière n'a pas besoin de se révéler. Elle ne se révèle pas, dit Bergson très bizarrement, puisqu'elle ne cesse de se propager, de diffuser. Ce qui implique quoi ? Que sans doute, la lumière ne se révélera dans la mesure où elle sera arrêtée par une opacité quelconque. [7 :00] Mais sur ce plan d'immanence, on n'a encore aucune place pour une opacité quelconque. Les choses sont lumineuses ; les choses, par-là même, sont mouvement, sont lignes de lumière, figures de lumière.

En d'autres termes, je peux très bien déjà dire et parler de "perception", mais en quel sens ? Je dirais que les choses sont des perceptions ou les images sont des perceptions. Qui perçoit : personne. Les images elles-mêmes, qu'est-ce qu'elles perçoivent ? Elles perçoivent exactement jusque-là où elles reçoivent le mouvement et jusque-là où elles exécutent, elles réagissent par des mouvements. [8 :00] Un atome, en ce sens, n'est rien qu'un mouvement qui, en tant que tel, est perception de tous les mouvements dont il subit l'influence et de tous les mouvements qu'il exerce comme sa propre influence sur les autres atomes.

Je dirais donc chaque image est perception. Même pas perception de soi-même puisque il n'y a pas, il n'y a pas de choses. Mais chaque image-mouvement est perception de tous les mouvements qui agissent sur elles et de tous les mouvements par lesquels elle agit sur les autres images. En d'autres termes, je dirais de chaque chose qu'elle est une perception totale, je dirais de chaque chose qu'elle est une [9 :00] -- prenons un mot plus technique peut-être qui fait mieux comprendre -- chaque chose est une « préhension ». Chaque chose est une image-mouvement qui en tant que telle « préhende » tous les mouvements qu'elle reçoit et tous les mouvements qu'elle exécute. [Pause] Ça revient à dire que, sur le plan d'immanence, il n'y a que des lignes et des figures de lumière. Voilà le second caractère. [Sur ces points, voir *L'Image-Mouvement*, pp. 93-94]

Donc le premier, c'était le plan d'immanence est l'ensemble infini des images-mouvement en tant qu'elles varient les unes par rapport aux autres. Second caractère, c'est la collection infinie ou le tracé infini des lignes et figures de lumière. [Pause] [10 :00] Troisième caractère, et dès notre première séance à la fin, c'est Anne Querrien qui disait, il ne faut pas exagérer hein, tu n'y

échapperas pas, il faudra bien introduire du temps. Il ne faudra pas simplement introduire du mouvement et de la lumière ; il faudra introduire du temps. Et moi, je disais oui et non. Et puis là-dessus, puisque c'est comme ça qu'on travaille hein, tantôt c'est une intervention, tantôt j'ai une lettre d'Anne Querrien plus détaillée sur la manière dont elle, elle comprenait le truc ; elle aurait pu aussi faire l'intervention oralement, et puis évidemment, je me suis dit, ben évidemment elle a raison.

Et puis ça posait un problème qui m'intéressait un peu quant à la lettre du texte de Bergson parce que même dans ce que je dis là, dans quelle mesure [11 :00] est-ce qu'on est infidèle à Bergson ou est-ce qu'on reste fidèle à Bergson ? Ben, je crois qu'on est très profondément fidèle à Bergson, et cette question qui peut alors intéresser certains d'entre vous, ne pas intéresser du tout d'autres qui s'en foutent de savoir si on est fidèle à Bergson ou pas. Moi, je m'intéresse, ça m'intéresse, mais enfin ça m'intéresse modérément. Mais je crois qu'on est très... Enfin voilà que Anne Querrien, elle surgissait, puis elle disait, bon ben, d'accord, d'accord, on va voir, et ça c'est ce que je n'avais pas fait la dernière fois, mais ça se dégage en effet.

Je crois qu'elle a raison quand elle dit, sur ce plan d'immanence qui est déjà très bizarre -- parce que ce qui compte ce n'est pas le mot « plan » ; on va voir pourquoi le mot « plan » -- et évidemment, il faut du temps. Pourquoi ? Les deux manières dont je l'ai défini, [12 :00] car à moins de concevoir suivant la vieille tradition la lumière comme instantanée, par exemple, selon une tradition encore de type cartésien, on a vu que ce n'était pas le cas, que Bergson, il a dans la tête son règlement de comptes avec la relativité de Einstein. Par règlement de comptes, je n'entends pas un combat ; j'entends une mise au point entre philosophie et physique. Ben, lumière et temps, ça implique, bon -- bien plus d'après le premier caractère -- le plan d'immanence est lui-même un ensemble infini de mouvements. [Pause] En ce sens, [13 :00] il implique le temps comme variable. Je dirais que le plan d'immanence -- on n'a pas le choix -- comporte nécessairement du temps. [Pause] Il comporte nécessairement du temps comme variable des mouvements qui s'opèrent « sur » lui. « Sur », je le mets entre guillemets, mais il faut bien parler comme on peut puisque, en fait, il ne se distingue pas des mouvements qui s'opèrent sur lui.

En d'autres termes, c'est le troisième caractère de mon plan d'immanence : il est bloc d'espace-temps. Il est bloc d'espace-temps. [Sur ces blocs, voir *L'Image-Mouvement*, pp. 87-88] Mais c'est, ça pose là toutes sortes de problèmes parce que [14 :00] voilà que, dans le chapitre 2 de *Matière et mémoire*, on croyait alors avoir tout compris, et on reçoit un grand coup. Car Bergson, dans la première page du chapitre 2 de *Matière et mémoire*, nous dit que le plan de la matière est « une coupe instantanée dans le devenir en général ». Quelle coupe ? Ah ! On ne peut pas empêcher qu'il l'ait dit. C'est une coupe instantanée. Donc il semble lui refuser la dimension du temps. C'est une coupe instantanée du devenir. Du coup, là on est gêné ; [15 :00] on est très gêné. Bon. [Pause]

Il faut consentir à l'idée, on va voir de plus près, alors on cherche, on cherche, on cherche, on se dit comment il a pu dire ça ? Quand même là, ça ne va pas. Comment est-ce qu'il peut en effet -- comprenez le problème -- comment est-ce qu'il peut dire c'est une coupe instantanée alors qu'il vient de nous expliquer que le plan de matière était l'ensemble de tous les mouvements, de toutes les images-mouvement qui varient les unes par rapport aux autres ? Cette variation et cette

mobilité impliquent du temps, alors ce n'est pas une coupe instantanée. De toute évidence, c'est ce qu'il faut appeler, une coupe instantanée, par définition, c'est immobile, et de tout temps. Bergson, dans tous ses autres textes, il relie très précisément instantané et immobile. [16 :00] Quand il parle d'une vue instantanée sur le mouvement, ça veut dire une position immobile.

Donc, il ne peut pas vouloir dire -- pourtant il le dit -- il ne peut pas vouloir dire, c'est une coupe instantanée. En effet, c'est une coupe mobile. Une coupe mobile, c'est une coupe temporelle. C'est une coupe qui comprend du temps. C'est ce qu'on appelait l'année dernière une perspective, non pas spatiale, mais temporelle. Donc le plan d'immanence est une coupe mobile. Dès lors, il implique le temps comme variable du mouvement, donc il ne peut pas être instantané. On n'a pas le choix.

Heureusement dans le chapitre 3, un autre passage [17 :00] nous montre que Bergson est plus prudent, car dans le chapitre 3, il nous dit que le plan de matière est « une coupe transversale de l'universel devenir ». Ça c'est, bon... « une coupe transversale de l'universel devenir ». Il nous dit qu'à ce titre, c'est « le lieu de passage des mouvements reçus et renvoyés ». Mais le lieu de passage des mouvements reçus et renvoyés, ça ne peut avoir qu'un sens, c'est que ça implique le temps, tout comme la lumière, tout comme les lignes de lumière, et les figures de lumière impliquent le temps. Donc ce n'est pas une coupe instantanée, enfin.

Pourquoi il le dit quand même ? Là comprenez parce que c'est... j'insiste beaucoup là-dessus parce que c'est, c'est, c'est une manière de lire les philosophes. Quand on écrit, et puis d'écrire, de lire, ou n'importe quoi [18 :00] d'écrit, quand les gens écrivent, ben ils ont quand même un thème principal qui varie. Supposons -- c'est abstrait ce que je dis -- qu'à chaque page corresponde un thème principal et des thèmes secondaires. Quand je fais quelque chose de, quand je fais de quelque chose mon thème principal, je pourrais aller assez vite sur mes thèmes secondaires. Je ne peux pas dire tout à la fois, donc je serai amené à employer ce qu'on appelle des commodités d'expression. Je serai forcé d'aller vite sur tel point qui n'est pas mon point principal. Si ensuite on me dit, oh mais tu as dit ça et tu es en contradiction, je dirai non, je n'étais pas en contradiction, il s'agissait à ce moment-là d'aller vite. Bon. Et c'est le cas, quand il dit, [19 :00] le plan de matière est une coupe instantanée du devenir, c'est justement dans une page où il ne se soucie plus de ce qu'est le plan de matière, où il se soucie de tout à fait autre chose. Donc on peut consentir à l'idée qu'il va vite. Ce n'est toutefois pas une réponse suffisante. Il va vite, d'accord, mais il dit : "coupe instantanée".

Cherchons un peu plus loin -- Oui pardon, tout à l'heure, hein ? -- eh ben, on va comprendre. En quel sens le plan de matière implique et comporte-t-il nécessairement du temps ? Je viens de le dire : comme il se confond avec les mouvements qui se font sur lui, comme il se confond avec les mouvements qui ne cessent de s'échanger et de se propager sur lui, c'est-à-dire avec cette collection des images-mouvement, [*Pause*] [20 :00] on peut considérer une espèce de mouvement d'ensemble de tout le plan, puisqu'il est l'ensemble infini de toutes les images-mouvement, un ensemble infini, un ensemble infini de mouvements. Ce sont des mouvements de translation, translation impliquant déplacement sur le plan, déplacement dans l'espace.

Or Bergson a une grande idée que là, je ne veux plus commenter parce que je l'avais commenté beaucoup l'année dernière et que donc je rappelle, mais qui va être fondamentale pour nous.

Donc je la prends comme connue ; je la résume pour ceux qui [21 :00] ne sont pas au courant. C'est une idée finalement très claire. Elle consiste à nous dire ceci ; oubliez tout ce qui précède un petit instant. Elle consiste à nous dire, vous comprenez, un mouvement de translation, c'est un changement de position entre – disons, puisqu'on ne peut pas encore employer d'autres mots -- entre images. Par exemple, A vient au point B. A qui était au point A vient au point B. Un mouvement de translation, c'est un déplacement dans l'espace. On a vu que, au niveau où nous sommes du plan d'immanence, les mouvements de translation sont des diffusions, des diffusions, des propagations, en tous sens et toutes directions. Bon, c'est des mouvements de translation.

Bergson a une idée très simple [22 :00] qui est peut-être... qui est comme une espèce, chez lui, d'héritage d'Aristote enfin. C'est que le mouvement de translation dans l'espace n'a pas sa raison en soi-même. C'est ça que je ne vais pas reprendre, toutes les raisons de Bergson, peu importe ; il faut juste que vous compreniez ce point. Un mouvement de translation dans l'espace exprime toujours quelque chose de plus profond et d'une autre nature. Mais qu'est-ce que c'est ? Un mouvement de translation dans l'espace exprime toujours un changement qualitatif, ou ce qu'on peut appeler une altération. [Pause] Altération, c'est un changement qualitatif. [Pause] [23 :00]

Qu'est-ce qui change qualitativement ? La réponse de Bergson est très précise : la seule "chose", entre guillemets, qui puisse changer qualitativement, c'est-à-dire qui ne cesse pas de changer en fonction de sa nature, c'est ce qu'il faudra appeler le Tout. Seul un Tout ou le Tout, peu importe, seul un Tout ou le Tout change et ne cesse de changer, c'est sa nature de changer. [Pause] Traduisons donc : un mouvement de translation dans l'espace exprime un changement dans le Tout. Bon. [Pause] [24 :00] On touche à quelque chose. C'est presque de la terminologie qu'il faut que vous saisissiez bien.

Qu'est-ce que c'est ce Tout ? C'est quelque chose qu'on n'a pas du tout encore rencontré, heureusement on l'a rencontré l'année dernière, mais là on ne l'a pas du tout encore rencontré. Changement qualitatif, tout ça... Mon plan d'immanence, mon plan de matière, il ne comprend que des mouvements de translation dans l'espace. Il ne comprend rien d'autre. Changement qualitatif, qu'est-ce que c'est ? Ce qui ne cesse pas de changer, c'est le devenir. D'accord. Le devenir ne cesse pas de changer. Même pas ce qui devient, il n'y a pas de ce qui devient, il y a le devenir. Le devenir ne cesse pas de changer. C'est [25 :00] sa définition. Le devenir, c'est le changement qualitatif. Le devenir, c'est l'altération. Bon, très bien. Mais on ne sait pas ce que c'est le devenir, hein ?

Voilà que c'est le Tout aussi. Ah bon, le devenir, c'est le Tout, mais on ne sait pas plus ce que c'est que le Tout. Tiens, c'est quand même intéressant pour nous parce que, on voit, on ne comprend rien encore, mais on comprend tant de choses avant d'avoir compris. On comprend au moins qu'il ne faut pas confondre « ensemble » et « Tout ». Le plan d'immanence, c'est l'ensemble infini des image-mouvement ou, si vous préférez, des figures et des lignes de lumière. Bon, ça, d'accord. Mais [26 :00] que ce soit les mouvements de translation, ceux de cet ensemble infini, que ce soit les mouvements de translation, que ce soit les lignes et figures de lumière, elles expriment quelque chose qui est d'une autre nature : des altérations qualitatives et des changements qualitatifs dans un Tout supposé, c'est-à-dire dans un devenir.

Ah bon, alors, si le Tout... Là, j'ai une autre série d'égalités qui n'a rien à voir avec mes égalités de tout à l'heure. Ces égalités que je mets de côté, dont actuellement je ne sais absolument pas que faire, [*Deleuze écrit au tableau*] c'est : Tout = devenir = changement qualitatif ou altération. [*Pause*] [27 :00] Tout ce que nous dit Bergson en plus pour nous guider, et ça nous entraîne sentimentalement, on se dit que, sûrement c'est quelque chose de très important qu'il est en train de nous dire. À savoir, il nous dit que selon lui, les philosophes se sont gravement trompés sur la nature du Tout, et c'est pour ça qu'ils n'ont pas compris ce qu'était le devenir, selon lui, à savoir que le Tout, c'est le contraire d'une totalité fermée, que, une totalité fermée, c'est toujours un ensemble, mais que ce n'est pas un Tout, et que le Tout, c'est quoi ? Eh bien, c'est le contraire de ce qui est fermé, et que le Tout, c'est ouvert.

Et je disais l'année dernière, quand j'essayais de commenter cette thèse de Bergson : eh ben, vous voyez, c'est là, il me semble, le seul point où il y a une coïncidence. Seulement c'est un point [28 :00] fondamental entre Bergson et Heidegger, le seul point de ressemblance entre Bergson et Heidegger. Mais c'est vraiment un point, un point qui est de taille. C'est d'avoir fait une philosophie de l'ouvert avec un grand O. Et la ressemblance va très loin à ce moment-là parce que chez Heidegger, dire que l'être, c'est l'Ouvert, et se réclamer à cet égard de deux grands poètes, Hölderlin et Rilke, tout le thème chez eux de l'Ouvert, dire que l'être, c'est l'Ouvert implique aussi que l'être, ce soit le temps. [29 :00] Et chez Bergson, le Tout, c'est l'Ouvert, et l'Ouvert ou le Tout, c'est le devenir. C'est l'universel devenir. [*Voir la séance 2 de l'année précédente, le 17 novembre 1981*]

Bon, pourquoi je dis ça ? Revenons alors à ce dont nous avons le droit de parler. Tout ça, on n'avait pas le droit d'en parler vraiment. Sauf pour... on n'avait pas le droit encore d'en parler vraiment. On ne sait même pas d'où ça peut venir, ça le Tout, le devenir, tout ça ; on n'a que notre plan. On peut dire, ben, ce n'est pas difficile : s'il est vrai que le mouvement de translation exprime toujours un changement dans un Tout, un changement qualitatif dans un Tout, [30 :00] dans un Tout qui, lui, est Ouvert, ben il va de soi que le plan d'immanence, le plan de la matière sera une coupe mobile de ce Tout ou une coupe mobile de l'universel devenir. Bien plus, si je prends, si je considère un ensemble de mouvements sur le plan d'immanence qui exprime un changement dans un Tout, je dirais bon, c'est une présentation, c'est un bloc. [31 :00] Et si je considère un autre ensemble de mouvements qui exprime un autre changement, je dirais, c'est un autre bloc.

En d'autres termes, mon plan d'immanence n'est pas séparable d'une multiplicité de présentations, dont chacune -- maintenant je peux compléter mon schéma, on fait des progrès tellement considérables que déjà on peut tout lâcher ; on en a assez presque... -- [*Pause ; Deleuze écrit au tableau*] Je peux compléter mon schéma. -- Je peux dire que chaque p', p'', et -- comment qu'on dit déjà -- p, je ne sais pas quoi, tierce -- est un bloc d'espace-temps, [32 :00] chacun de ces blocs étant une coupe mobile, une coupe temporelle, coupe temporelle prise sur quoi et de quoi ? Coupe temporelle prise sur -- là, je mets un grand point d'interrogation -- ce qu'il appelle un universel devenir, mais qui évidemment sera d'une autre nature que mes plans d'immanence. On verra. Bon.

Je dis donc, et c'était le dernier point, quant aux caractères généraux du plan d'immanence, eh ben oui, non seulement c'est un ensemble infini d'images-mouvement, non seulement c'est une

collection infinie de figures de lumière, c'est aussi une série infinie de blocs d'espace-temps. Là, alors, on [33 :00] a une série assez cohérente : ensemble infini d'images-mouvement qui réagissent les unes sur les autres; collection infinie de lignes et figures de lumière qui ne cessent de diffuser les unes dans les autres; série infinie de blocs d'espace-temps, chacun de ces blocs d'espace-temps étant considéré comme une coupe mobile ou comme une coupe temporelle du devenir universel. Bon, alors, à ce moment-là, même la question « est-ce qu'on est fidèle à Bergson? » ne se pose plus ; évidemment on est fidèle. Voilà. Voilà ce premier point. Ouais... [à une étudiante]

L'étudiante : J'ai une difficulté...

Deleuze : Ah mon Dieu, [34 :00] c'est vrai.

L'étudiante : ... sur le deuxième [Inaudible] Tu dis que le deuxième caractère, c'est que le plan d'immanence est une collection de figures de lumière qui sont rigides...

Deleuze : Non ! [Réponses de plusieurs étudiants, y compris l'étudiante qui se corrige]... Qui ne sont pas rigides, qui sont lumineuses.

L'étudiante : Dans *Durée et simultanéité*, quand Bergson parle de ces lignes de lumière, et quand il décrit en particulier cette expérience de [mot pas clair], il montre bien qu'elles sont rigides, puisque tu as un triangle de lumière que tu étires comme un ballon, comme une [mot pas clair], et ce qui change, ce sont des angles ; les lignes restent toujours. [Deleuze : Pas grave, ça] Ça fait donc que, en fait, et il le dit, [35 :00] on a affaire avec un espace qui est [mot pas clair] et ça, Einstein le dit aussi. C'est un espace qui est absolu, qui est rigide, qui est homogène. Et donc, le temps est instantané, et donc le plan d'immanence est une coupe transversale, en effet, mais immobile et instantanée sur un devenir infini. Donc le modèle est [mot pas clair]

Deleuze : Oui, et ça se comprend très facilement. Là je réponds très vite parce qu'à mon avis, ce n'est pas une vraie difficulté. Dans *Durée et simultanéité* encore une fois, c'est une confrontation avec la théorie de la relativité. Il ne se met pas du tout sur ou au niveau d'un plan de la matière tel qu'on vient de le définir, un plan d'images-mouvement pur. Il se met [36 :00] sur un plan où coexistent des lignes dites rigides ou géométriques et des lignes de lumière. Il constate que la relativité fait un renversement, que la théorie de la relativité opère un renversement quant au rapport entre les deux types de lignes. Et c'est déjà là-dessus que moi, j'insisterais beaucoup plus que toi peut-être, à savoir que tandis que la physique pré-einsteinienne considérait que c'était les lignes rigides ou les figures géométriques qui -- là je prends un mot vague -- qui commandaient aux lignes de lumière ou qui déterminaient le mouvement des lignes de lumière, [37 :00] la théorie de la relativité fait un renversement absolu et fondamental, à savoir que ce sont les lignes de lumière et les équations établissables entre ces lignes et figures de lumière qui vont déterminer et commander à la permanence et à la solidité des lignes qu'on appellera rigides et géométriques. Donc c'est uniquement sous cet aspect que je peux tirer à moi ou invoquer *Durée et simultanéité*.

Là-dessus, quand je me transporte à *Matière et mémoire*, alors si j'ajoute, quel est le problème de *Durée et simultanéité*, à mon avis, c'est que Bergson accepte complètement l'idée d'un primat

des lignes de lumière et des figures de lumière. En ce sens, il est einsteinien. C'est un drame, *Durée et simultanéité*, c'est le drame [38 :00] du, d'un... c'est le drame d'un philosophe, ou les écrivains, ils connaissent aussi ces drames. Le drame, c'est un livre qui... Je vais vous raconter le drame de *Durée et simultanéité*. Il accepte complètement ce premier grand principe qu'il tire de la relativité. Il accepte aussi un second grand principe de la relativité, à savoir l'idée ou que, lui, va traduire -- le mot n'est pas de lui, donc ça ne... -- mais ce qui correspond à des blocs d'espace-temps. Il l'accepte aussi. Et pourquoi il l'accepte, parce qu'il n'est pas idiot ? Parce qu'encore une fois, il sait assez de mathématiques pour très bien comprendre la théorie de la relativité. Mais il ne prétend pas être un génie en physique, ni en mathématiques. Il ne prétend pas apporter quelque chose de nouveau en mathématiques ni en physique, sinon il aurait fait des mathématiques [39 :00] et de la physique au lieu de faire de la philosophie. Donc il ne prétend pas du tout discuter la théorie de la relativité. Il ne prétend pas du tout dire « Einstein s'est trompé, moi je vais vous expliquer », il ne faut pas exagérer, hein ? Il n'a pas perdu la tête.

Seulement, voilà que les lecteurs, quand ils ont lu *Durée et simultanéité*, ils ont cru que Bergson discutait de la théorie de la relativité, et trouvait que, Einstein, à la lettre, s'était trompé. Vous me direz, ce n'était pas difficile d'expliquer aux gens que ce n'était pas ça. Non, quand vous avez fait un livre qui subit un tel contresens ou qui est accueilli d'une telle manière, c'est foutu. Pour redresser, il faudrait refaire le livre. [40 :00] Il faudrait le refaire. Comme en fait, quand on se mêle de ces choses, on a déjà quelque chose d'autre à faire, pas question de refaire un livre. Pas question de refaire, c'était foutu pour Bergson. D'où son attitude très rigide : non seulement jusqu'à sa mort, il interdit toute réédition de *Durée et simultanéité*, ce qui confirme les gens, ce qui confirme tous les connards dans l'idée qu'il s'est lui-même rendu compte qu'il se trompait. Mais en fait, ce n'est pas ça. Il n'était pas en état de corriger une erreur généralisée des lecteurs. Bon. Ce n'est pas possible ça, ce n'est pas possible de corriger une mauvaise compréhension. Pas possible. À ce moment-là, il faut faire autre chose, il ne faut pas passer son temps à corriger quelque chose ; on ne peut pas. Alors là, il était fichu d'une certaine manière car [41 :00] il s'agissait de quoi en fait ? Donc jusqu'à sa mort, bien plus au-delà de sa mort, puisque son testament est explicite, il interdit tant qu'il en aura le pouvoir, c'est-à-dire tant qu'il aura des héritiers capables de maintenir son interdiction, il interdit toute réédition de *Durée et simultanéité*, et c'est donc tout récemment que *Durée et simultanéité* a pu être republié.

Mais je crois que ce n'est pas une question réglée parce qu'on n'explique, on n'a pas expliqué à mon avis, on n'a pas expliqué, il me semble, ce que je suppose ce qui s'est passé, c'est une hypothèse que je vous présente. Car le problème pour lui était complètement différent : c'était vraiment, j'accepte la théorie de la relativité ; bien plus, c'est une des figures fondamentales de la science moderne. Encore une fois il n'est pas fou, il ne va pas se mettre à discuter Einstein sur le plan de Einstein. [42 :00] Ce qu'il dit, c'est quelque chose de tout à fait différent, à savoir la question c'est ceci : j'accepte les figures et lignes de lumière, premièrement. Deuxièmement, j'accepte les blocs d'espace-temps. Voilà. Ceci dit... Donc j'accepte finalement tout Einstein. Ceci dit, est-ce que Einstein est en droit d'en conclure qu'il n'y a pas de temps universel ? Ben, la question est simple. Est-ce que la théorie de la relativité permet de conclure une théorie, à une théorie du temps réel, du temps réel, une théorie du temps réel d'après laquelle il n'y aurait pas de temps universel ? Voilà la question. La thèse de Bergson est très simple. [43 :00] Elle consiste à dire, attention, la théorie du temps réel n'est plus une affaire... [Interruption de l'enregistrement] [43 :09]



## Partie 2

... le seul but, c'est dire : autant moi, je fais un pas vers Einstein, c'est-à-dire, je ne songerais pas à discuter ce qu'il dit en physique, pourquoi diable Einstein croit-il possible, lui, grand physicien, de faire une philosophie qui quand même n'est pas fameuse. Il dit : non seulement n'est pas fameuse, mais qui présente une thèse philosophique d'après laquelle il y aurait une multiplicité irréductible de temps. Ce que Bergson va essayer de montrer dans *Durée et simultanéité*, c'est que l'idée des blocs espace-temps, et même d'une série infinie de blocs espace-temps, n'empêchent pas l'unicité d'un temps réel conçu comme universel devenir. Voilà la position ; le livre [44 :00] devient extrêmement clair.

Et encore une fois, on n'est pas en mesure de comprendre encore cette histoire de devenir. Mais ce qui m'intéresse, c'est juste d'avoir fondé l'idée que, en effet, le plan d'immanence là ou les plans d'immanence. C'est-à-dire, en fait, le plan d'immanence se confond avec sa série infinie de présentations. Eh bien, tous ces plans d'immanence sont, en effet, des coupes mobiles d'un universel devenir. Alors ton objection, elle est très juste si l'on s'en tient à *Durée et simultanéité*, mais dans *Durée et simultanéité*, il ne s'agit pas du tout du plan de la matière, tel que l'entend, lui, Bergson. Il s'agit déjà d'un plan où, bien sûr, il y a de la matière, il y a la lumière, mais il y a aussi ce que nous n'avons pas encore là [45 :00] : des figures rigides, des solides, dont on va voir pour nous, au niveau de *Matière et mémoire*, quoi qu'il ne le pose pas ce problème, mais ça va être à nous de remplir. Il a tellement de choses à faire ; il faut bien être fidèle à lui. Ça va être remplir les trous qu'il a laissés ou je ne sais pas quoi. Au point où nous en sommes, il va falloir prendre compte de la formation de lignes géométriques. Tu comprends ? Je ne peux pas encore me les donner encore, je n'en ai pas ! A ce niveau-là, je n'ai que des lignes de lumière ! Au contraire, dans *Durée et simultanéité* où le chapitre auquel tu fais allusion n'est pas un chapitre de philosophie, qui est vraiment un chapitre de physique, il se donne les deux à la fois ! Il ne se demande pas d'où viennent les lignes de lumière et d'où viennent les lignes géométriques ; il y en a quoi ? Il y a, d'une part, des lignes géométriques, d'autre part, les lignes de lumière qui sont dans un rapport énonçable, tu comprends ?... Oui ? [46 :00]

Anne Querrien : Je trouve ça complètement paradoxal !

Deleuze : Ah tu n'es pas d'accord ! Ah ça, je m'en doutais !

Querrien : Si, si ! je suis même très, très d'accord d'une certaine façon, mais je trouve qu'il n'a pas besoin d'afficher de plan. C'est-à-dire que Bergson, il a très, très raison de dire que *Durée et simultanéité* n'a pas besoin de lignes pour être dans le devenir, à condition de changer de géométrie, et quelque part de revenir, par rapport à ce que je t'avais raconté sur la géométrie des cathédrales, c'est-à-dire que, pour les ouvriers qui ne connaissent pas la géométrie analytique et descriptive de coupe, précisément il y avait une coupe au sol à partir de laquelle on dessinait la cathédrale, et les dimensions, suivant le mouvement qu'on avait des pierres et de l'élévation, on avait des dimensions au sol qui étaient variables. Il n'y avait donc qu'une seule coupe, qui [*mots pas clairs*] en trois dimensions. Tu suis ?

Deleuze : D'accord, oui, je suis.

Querrien : C'est [47 :00] un autre type de géométrie justement des rapports entre les lignes de mouvement et les lignes de géométrie, donc, où il n'y a pas conservation des distances. Donc effectivement il n'y a qu'un seul plan qui est une coupe instantanée. Du moment qu'on pose le devenir comme existant, il suffit, en effet, d'une coupe instantanée ; il n'y a pas besoin d'avoir trente-six coupes. Et ça a complètement à voir avec ce que l'on racontait avec Félix sur le plan de consistance.

Deleuze : Mais non, mais non, mais non ! Ce n'est pas que tu vas trop vite, mais... D'une part, il y a une question de fait. Bergson, lui, il en a besoin, parce que – il n'y a pas... je veux dire, il n'y a pas lieu de discussion -- il a décrit p, p second, p tierce, etc., à l'infini. Lui, il l'a ça. Donc il a cette pluralité de présentations puisque le plan de la matière ne cesse de se déplacer [48 :00] en même temps que, là, on va voir, on ne peut pas le dire encore. Pourquoi ? Parce qu'il y a sur le plan de la matière quelque chose aussi qui ne cesse de se déplacer, et dont on n'a pas encore vu la manœuvre. Donc lui, il en a besoin. D'autre part, puisque tu dis que le plan de matière est nécessairement un bloc d'espace-temps, ... quoi ?

Querrien : Moi je te dis que ce qui suffit, c'est une représentation. Bon, on peut choisir de représenter ça dans les dimensions de l'espace et du temps parce que ce sont celles qu'on a le plus rabâché avec les mathématiques, mais on pourrait très bien imaginer que ce soit dans des dimensions réajustées, [*mots pas clairs*] mais étant donné, donc on prend ces dimensions-là, et on peut avoir une succession de temps comme tu dis, [49 :00] mais il y a aussi, c'est concevable, une coupe instantanée qui serait une sorte de cristallisation. Les deux choses ne sont pas contradictoires, on peut à la fois dire que : d'une part, il y a une coupe instantanée du devenir, et puis dire d'autre part, il y a des séries de blocs spatio-temporels.

Deleuze : Si tu fais cristalliser toutes les représentations du plan de matière, il y aura un ennui, il me semble. C'est que, à ce moment-là, qu'est-ce qui va t'empêcher de le confondre avec le Tout ?

Querrien : C'était le risque, effectivement. Le Tout... oui. [*Propos pas clairs*]

Deleuze : Et oui.

Querrien : Mais ça peut se faire.

Deleuze : Ça peut se faire, mais alors, là, je dirais, là, là [50 :00] tu es infidèle à Bergson. Ce n'est pas grave. Ça serait un autre système.

Querrien : [*Propos pas clairs*]

Deleuze : Ouais, ouais... je ne sais pas... [*Deleuze éclate de rires*]

Richard Pinhas : Je crois que dans Bergson même, il y a une terminologie fixée qui nous aide beaucoup. C'est que sans du tout faire appel à un dualiste, on peut faire appel à la leçon du point de vue, et le point de vue qu'on pourrait avoir du côté de la durée ne serait pas le même par rapport à une coupe immobile ou une coupe mobile, que ce que Bergson appelle « le temps

impersonnel » quand il commence à en parler. Et on pourrait dire, c'est une hypothèse, du point de vue de la durée, effectivement, on peut pratiquer des coupes immobiles dans le devenir, mais que ces coupes immobiles, du point de vue du temps impersonnel, qui rapporte au Tout, ces coupes immobiles deviendraient en réalité ce qu'elles sont, à savoir des coupes mobiles. [*Pause*] [51 :00] Et donc, on aurait deux opinions qui sont issues de deux points de vue différents, mais qui s'adressent au même problème. C'est des termes de... C'est ?

Deleuze : Ça irait, là.

Pinhas : Là, ça irait. Mais c'est des termes complètement bergsoniens. Je veux dire, lui-même les appelle impersonnels. [*Quelques mots pas clairs*]

Deleuze : Eh ben, c'est la même chose.

Pinhas : C'est la même chose avec [*mot pas clair*]

Deleuze : ... l'universel et le temps impersonnel, c'est pareil. Donc, tout va bien. Vous voyez. Comme c'est beau. Là-dessus alors, progressons vite parce que... Je disais, et c'était dans notre première séance, déjà. Je disais, bon, revenons là au cas le plus simple. Vous n'oubliez pas que moi, je maintiens, et tout le monde est d'accord au moins que c'est possible, que c'est une représentation possible, cette série des blocs espace-temps.

Donc je dis, nous ne retenons qu'un ; revenons à [52 :00] « p », là. Ce n'est pas que je supprime les autres, mais je les mets dans un cas simple. C'est déjà assez compliqué, tout ça. Qu'est-ce qui peut se passer ? Qu'est-ce qui peut arriver ? Parce qu'on est coincé, là ! On est tellement coincé qu'on est bien incapables de comprendre ce que c'est que cette histoire de Tout, de devenir qui nous renvoie à un autre élément que le plan de matière. On se demande : qu'est-ce qui peut se passer sur le plan de matière ainsi défini, c'est-à-dire ainsi défini par les trois définitions, par les trois caractéristiques précédentes ? Et notre réponse, la dernière fois, la réponse de Bergson, qui laisse tellement étonner puisque, encore une fois, c'est des choses qu'on voit dans *Matière et mémoire* ; c'est des choses que... c'est très curieux. Il dit, eh ben, pas difficile ; imaginez, on va voir, [53 :00] imaginez que, en certains points de ce plan-matière, de notre plan d'immanence, surgisse quoi ? Encore une fois, je n'ai pas le droit de faire appel à quoi que ce soit qui excède le mouvement, ou la lumière. Ce qui tient sa place, je ne sais pas là, c'est si beau que, que essayons de le suivre le plus loin possible avant de se demander si c'est bien vrai, tout ça.

Il dit, eh ben, la seule chose qui puisse arriver dans tous ces parcours de mouvements, d'actions, de réactions, c'est des intervalles, des intervalles de mouvements. [*Deleuze écrit au tableau*] Ça veut dire quoi ? Il ne se donne rien d'autre que le mouvement. Il dit simplement, à certains points de mon plan d'immanence, [54 :00] il va y avoir un intervalle entre le mouvement reçu et le mouvement exécuté, de bizarres atomes -- comment ça a pu se former ces choses-là ? on va voir -- bizarres atomes, un intervalle entre... C'est des images-mouvements ; ce sont des images-mouvements spéciales. Imaginez des images-mouvement spéciales traversées d'un intervalle, intervalle entre le mouvement que cette image reçoit et le mouvement qu'elle transmet -- [*Deleuze écrit au tableau*] dans tous les sens ; on va voir, est-ce que c'est encore dans tous les sens ? -- rien que des intervalles, ou comme il dit, des écarts. [55 :00]

Alors il est très fort là pour dire, -- est-ce que c'est... ? je ne sais pas -- mais il est très fort pour dire : mais je ne connais rien d'autre que du mouvement. Qu'est-ce qu'il me faut ? Eh ben, ce qu'il me faut, je vous parlais du mouvement ; maintenant je vous parle, et je vous dis, il y a certaines images-mouvement, je ne me donne rien d'autre que des images-mouvement. Il y a certaines images-mouvement, pourquoi ? Je n'en sais rien, je n'en sais rien encore. Il y a certaines images-mouvement qui présentent un écart entre le mouvement reçu et le mouvement exécuté, un intervalle de mouvement. Je ne demande, pour définir le plan de la matière – alors là on fait un pas de plus ; il a une demande supplémentaire – je ne demande, pour définir le plan de la matière, que des mouvements et des intervalles de mouvements.

C'est pour ça que l'année dernière quand je m'occupais plus de cinéma, je disais qu'il y avait quand même quelqu'un qui est un [56 :00] grand homme de cinéma qui a dit exactement ça, qui a fait des manifestes dessus : je ne demande, pour faire le cinéma de l'avenir, je ne demande que des mouvements et des intervalles de mouvements, et qui ajoutait, les intervalles de mouvements sont encore plus importants que le mouvement. Mais donnez-moi des mouvements et des intervalles de mouvements, et je vous ferai quoi ? Le monde comme « ciné-œil ». Je vous ferai le monde comme ciné-œil, c'est-à-dire toutes les théories de Dziga Vertov qui consistent et reposent exclusivement sur les deux notions de mouvement et intervalles de mouvements. Et qu'est-ce que Dziga Vertov estimait faire, à tort ou à raison ? Il estimait faire le cinéma matérialiste digne de la société communiste de l'avenir, [57 :00] et ce cinéma matérialiste ne demandait que des mouvements et des intervalles de mouvements.

Je dirais à cet égard, ça ne m'étonne pas parce que, encore une fois, le premier chapitre de *Matière et mémoire* – je souligne -- le premier chapitre me paraît être le texte le plus matérialiste du monde. Alors Bergson a tant de choses à dire qu'il va tout de suite plus loin, il va tout de suite... Il dit : qu'est-ce que c'est que cet intervalle de mouvements ? Je ne me donne rien que de la matière, des images qui, au lieu de transmettre immédiatement le mouvement reçu, sentent, elles, qu'il y a un intervalle entre le mouvement qu'elles reçoivent et le mouvement qu'elles rendent. Ce sera quoi ? Donnons-leur un nom puisque c'est un cas très spécial. [*Deleuze écrit au tableau*] [58 :00] Ce sont des images vivantes. N'oublions pas notre identité qui est complètement fondée et qui continue : image = matière = mouvement, etc. Ce seront des matières vivantes.

Et, en effet, comment est-ce qu'on définit un vivant, par opposition à un non vivant ? On définit un vivant par l'existence d'un intervalle égal entre le mouvement qu'il reçoit et le mouvement qu'il donne, c'est-à-dire, le mouvement qu'il exécute. C'est ça, un vivant. C'est ça, un vivant, mais qu'est-ce qui est encore plus vivant que le vivant ? Et Bergson va y aller tout droit puisqu'il se réserve pour plus tard l'étude du vivant. Il se réserve pour un autre livre. Là, ce qui l'intéresse, lui, dans *Matière et mémoire*, c'est d'arriver le plus vite à une matière vivante [59 :00] qui est l'expression la plus poussée, la plus complexe de l'écart ou de l'intervalle, à savoir, le cerveau. C'est-à-dire il s'adresse tout de suite à un degré très complexe de l'élaboration de la matière vivante. Et il dit, qu'est-ce que c'est qu'un cerveau ? Un cerveau, c'est de la matière. C'est pour ça, vous n'allez pas croire qu'il y a des images dans le cerveau ; le cerveau, c'est une image parmi des autres. C'est une image-mouvement. C'est une image-mouvement. C'est comme tout, simplement, c'est une image-mouvement très spéciale. C'est une image-mouvement qui présente un maximum d'écart entre le mouvement reçu et le mouvement exécuté.

Et qu'est-ce que ça permet ça, un cerveau ? C'est-à-dire, [60 :00] en d'autres termes, le cerveau, ce n'est rien ! Ce n'est rien, c'est un écart. C'est un intervalle. Mais c'est un intervalle qui compte parce que qu'est-ce qui se passe quand il y a un intervalle entre le mouvement reçu et le mouvement exécuté ? Il se passe deux choses : je dirais qu'à ce moment-là, l'image est, à la lettre, écartelée. Les images vivantes, c'est des images écartelées. J'appelle « image écartelée » une image qui présente un intervalle entre le mouvement reçu et le mouvement exécuté. Et qu'est-ce que ça implique, ça ? Ça implique deux choses qui vont être fantastiques, qui va être l'éclosion du nouveau même si on ne comprend pas comment ni pourquoi. C'est bizarre, toute cette histoire. Il suffit qu'il y ait un intervalle entre les deux pour que quoi ? Pour que l'action subie soit fixée et isolée, isolée, fixée, [61 :00] isolée, fixée, oui, isolée, fixée du reste des images. [Deleuze écrit au tableau] Vous me direz, toujours plusieurs agissent sur une image-mouvement ; oui, oui, plusieurs agissent. Mais lorsque je me trouve devant l'image privilégiée à intervalles, elle va être en mesure d'isoler une action principale. Alors, pourquoi ? [Pause]

En d'autres termes, elle arrive à isoler l'action qu'elle subit, ce qui était impossible pour les autres images sur le plan d'immanence, et même à devancer l'action qu'elle subit. Et de l'autre côté, puisqu'il y a écart, la réaction qu'elle produit, la réaction qu'elle exécute, la réaction qu'elle retransmet, [62 :00] elle va être capable de quoi ? Grâce à un écart, grâce cette fois-ci au retard, voyez, il y a anticipation sur une face -- j'isole l'action que je subis et j'anticipe sur elle -- sur l'autre face, il y a retard. L'écart, c'est une action retardée. L'intervalle me donne un peu de temps. Pourquoi ? Eh ben, au lieu que ma réaction soit la retransmission de l'action subie ou la propagation de l'action subie, tout se passe comme si les images vivantes étaient capables de produire des actions retardées, c'est-à-dire, des actions nouvelles par rapport aux actions subies, [63 :00] des actions qui ne découlent pas immédiatement des actions subies. D'un côté, actions subies, isolées et anticipées, d'un autre côté, actions retardées, donc nouvelles, par rapport à l'action subie. A cela, vous reconnaissez des vivants, et de préférence, des vivants cérébraux, doués de cerveaux. Bon, ça va alors. Ça va. Il nous suffisait juste l'intervalle. Vertov et Bergson font un même combat, quoi.

Alors, il nous suffisait l'intervalle. Bon. Eh oui ! Mais nous, on a besoin d'un petit peu plus. C'est-à-dire que là, ça devient tellement facile, faisons... prolongeons un peu. On se dit oui, mais enfin quand même, il exagère de monter tout de suite au cerveau. [64 :00] Alors nous, on va essayer de dire ce qui se passe avant. Il faut imaginer, on va imaginer une histoire, qui est l'histoire de la terre ; à ce moment-là, on prend un livre sur les origines de la vie. Et on se dit, bon, sur le plan d'immanence qui était tout traversé par... Ah non, il faut encore rajouter quelque chose.

Ça ne vous a pas échappé que ce que je viens de dire dans mon apparition d'intervalles, avec ses deux aspects, dès que des images apparaissent sur le plan d'immanence, dès que des images-mouvements apparaissent qui écartèlent le mouvement reçu et le mouvement exécuté, c'est-à-dire, isolent l'action [65 :00] subie et anticipent sur elle, et retardent l'action exécutée, dès lors produisent du nouveau. Et ben ça, dès que ça apparaît, je peux dire que j'ai rendu compte de ces images spéciales, du point de vue sur le plan d'immanence, de quel point de vue ? Du point de vue du premier caractère du plan d'immanence, à savoir, ensemble infini d'image-mouvement. J'ai dit, le plan d'immanence étant défini comme ensemble infini d'images-mouvement réagissant les uns sur les autres, apparaît sur ce plan certaines images très spéciales qu'on

appellera des images vivantes, ou des matières vivantes, et qui présentent un intervalle de mouvement. [66 :00] D'accord, bon.

La rigueur exige que je dise ce qui se passe bien que tous ces points soient liés du point de vue du second caractère de ce plan d'immanence qui était : diffusion de la lumière et propagation de lignes et figures de lumière pure. Qu'est-ce qui se passe là ? Il faut que je trouve quelque chose de correspondant, vous comprenez ? Que je puisse dire, eh ben, voilà aussi, l'équivalent de l'intervalle. L'intervalle, c'était en termes de mouvements, intervalle de mouvements. Mais je dis, l'histoire du mouvement, c'était le premier caractère du plan ; le second caractère du plan, c'est la lumière, sa propagation et sa diffusion.

Qu'est-ce qui se passe de ce point de vue-là ? Qu'est-ce que c'est que les images vivantes ? [67 :00] Les images vivantes, eh ben, voilà ! Ce n'est pas rien. Ces images lumineuses, mes images lumineuses de tout à l'heure, avant d'y faire intervenir des images spéciales, écartelées des images à petits et grands écarts, eh ben, qu'est-ce qui se passait pour mes lignes et figures de lumière ? Diffusion, propagation en tous sens, toutes directions. Chaque image était lumineuse en elle-même. Elle ne recevait pas la lumière d'ailleurs. Il n'y avait pas une conscience qui venait les éclairer du dehors ; elles n'en avaient pas besoin. Les choses étaient lumineuses en elles-mêmes puisque c'étaient des images de lumière. Simplement cette lumière, encore une fois, elle n'était pas révélée parce qu'elle n'avait pas à être révélée. Pourquoi est-ce qu'elle aurait été révélée ? [68 :00] A qui ?

Eh bien, parce que, en même temps, il y a pleins de références, il y a des trucs ; je suis sûr que Bergson a des, aussi il a des, au même sens que je parlais des règlements de comptes avec Einstein, il a aussi un règlement de comptes avec l'Ancien Testament. [*Rires*] Ah si ! Bergson était juif, très, très..., son histoire est très compliquée. Il s'est converti au catholicisme avec la femme de sa vie, mais il a voulu le tenir absolument secret parce que c'était le moment d'Hitler, donc il voulait continuer à passer pour juif. Il le restait très profondément, donc c'est une très, très curieuse histoire. Et le rapport de Bergson avec l'Ancien Testament me paraît très, très fondamental, et même du bergsonisme, quoique cette histoire de lumière, elle n'est pas... elle n'est pas... elle est très liée à toutes sortes de choses : à l'art, mais aussi à toutes sortes de thèmes religieux chez lui.

Bon, mais enfin, qu'est-ce qui peut se passer ? [69 :00] Je dis que cette lumière n'avait pas à se révéler. C'est bien parce que souvent on entend au catéchisme, paraît-il, on entend des enfants qui disent : « Mais, avant la lumière, qu'est-ce qu'il y avait ? » La réponse de Bergson, c'est : avant la lumière, il y avait la lumière justement avant la lumière. [*Rires*] Il ne faut pas parler, il ne faut pas parler d'avant la lumière ; il faut parler de « avant que la lumière ne soit révélée ». Ce n'est pas du tout pareil ! Mais la diffusion de la lumière, la diffusion universelle de la lumière, c'est le plan d'immanence. De tout temps, il y a eu de tel plan. Bien plus, on a vu, de tout temps, bien avant qu'il y ait la moindre cellule vivante, c'est bien.

Bon, oui, alors, ne traînons pas, qu'est-ce qui se passe ? Elle n'a pas à se révéler, bon. Mais voilà que cette fois-ci, des images [70 :00] lumineuses spéciales apparaissent, que j'appelle images vivantes. C'est la même chose. En tant qu'images lumineuses, qu'est-ce qu'elles ont de spéciales ? Je veux dire, ce que l'intervalle de mouvement est au mouvement, qu'est-ce qu'il va

l'être à la lumière ? Et là, elles ont une propriété très spéciale : c'est des images écartelées. Elles vont arrêter la lumière. Elles ne vont avoir qu'un pouvoir : elles vont réfléchir la lumière ; retenez : elles vont réfléchir la lumière. Des images vivantes vont réfléchir la lumière. A plus forte raison lorsque ces images vivantes auront un [71 :00] cerveau, ou lorsqu'elles auront des yeux, ce seront des phénomènes de plus en plus complexes de réflexion de la lumière. C'est ça, ce que l'intervalle de mouvement est au mouvement, la réflexion de la lumière va l'être à la lumière. C'est-à-dire, elles vont recevoir un rayon -- voyez, c'est la même chose -- elles vont arriver à isoler une ligne de lumière et – ça, ça correspond au premier aspect de l'image-mouvement, et le deuxième aspect -- elles vont réfléchir la lumière.

En d'autres termes, qu'est-ce qu'elles vont fournir ? Elles vont fournir la photo, si photo il y a, étirée dans les choses [72 :00] de tout temps. Seulement la photo était translucide, dit Bergson ; il faudrait même dire transparente, à la lettre ; la photo était transparente. La photo était dans les choses, mais elle était transparente. Qu'est-ce qui manquait ? Bergson se lance, et le style de Bergson est un style grandiose ; c'est un très grand style. Ce qui manquait, c'était derrière la plaque, dit-il. Et la plaque, ce n'était rien d'autre que chaque image-mouvement. Derrière la plaque, ce qui manquait, c'était l'écran noir, c'était l'écran noir nécessaire pour que la lumière soit révélée. Qu'est-ce que les images vivantes du point de vue, cette fois-ci, de la lumière apportent ? [73 :00] L'écran noir qui manquait, et uniquement l'écran noir qui manquait.

En d'autres termes, qu'est-ce que la conscience ? Confirmation de ce qu'on voyait la dernière fois. A la limite, qu'est-ce que la conscience ? La conscience, c'est le contraire d'une lumière. Toute la philosophie a vécu sur l'idée que la conscience, c'était une lumière. Eh bien, non ! Ce qui est lumière, c'est la matière, et puis voilà. La conscience, c'est ce qui révèle la lumière. Pourquoi ? Parce que la conscience, c'est l'écran noir. La conscience, c'est l'opacité, la conscience, c'est l'opacité qui en tant que telle va révéler la lumière, c'est-à-dire va l'amener à se réfléchir, donc, renversement complet. Ce n'est pas la conscience qui éclaire les choses. C'est les choses qui s'éclairent elles-mêmes, qui s'éclairent si bien que la lumière n'est pas révélée, [74 :00] la photo dans les choses est transparente, mais elle est là. Il faut l'image vivante pour fournir l'écran noir, ce que la lumière va lutter à se réfléchir.

Et nous ne sommes rien d'autre que ça. Tout à l'heure, nous étions intervalles entre mouvements et rien d'autre. Nous n'étions que de petits intervalles. Dans la mesure où nous avons un cerveau, nous étions de grands intervalles. Et maintenant, cela ne vaut guère mieux, c'est formidable comme règlement de comptes avec l'homme, [*Rires*] et maintenant, qu'est-ce que nous sommes ? Vous vous croyiez lumières, o pauvres gens ! vous n'êtes que des écrans noirs. Vous n'êtes que des opacités dans le monde de la lumière.

Donc, vous comprenez, qu'est-ce que ça veut dire ensuite quand on reproche à Bergson de ne pas avoir reconnu la conscience et d'avoir ignoré l'inconscient ? Qu'est-ce que vous voulez qu'il fasse de l'inconscient une fois dit que [75 :00] la manière dont il a défini la conscience, c'est l'opacité pure, c'est l'opacité brute ? Il n'a vraiment pas besoin d'inconscient. Je ne vois pas bien ce qu'il en ferait. Il a déjà tout mis ce qu'il fallait dans la conscience, alors bon. Voilà, ça marche.

Bien. Ça, c'est le deuxième caractère de ces images vivantes cérébrales, cérébralisées parce que c'est un plus haut niveau de complexité. Et voyez que les deux se font échos ! C'est rudement bien fait ! Je veux dire, le même couple : action subie qui a été isolée, action retardée qui dès lors était nouvelle, et puis là, ligne de lumière isolée et lignes de lumière réfléchie, ça se vaut ! L'écran noir du point de vue de la lumière et l'intervalle du point de vue du mouvement se correspondent tout à fait. [76 :00]

Et je poserais enfin une troisième question. La troisième question, c'est... [*Deleuze écrit au tableau*] La troisième question, elle est toute simple, mais je la laisserai justement. Puisque mon plan d'immanence a un troisième caractère, qui est d'être une coupe mobile, une coupe mobile de l'universel devenir, [*Pause*] de ce troisième point de vue, qu'est-ce que vont apporter des images spéciales, images ou matières vivantes ? Comme on n'a même pas vu les histoires d'universel devenir, on ne peut répondre qu'une chose. Ce qu'elles ne vont apporter, c'est quoi ? Nous sommes en droit de supposer que ces images vivantes sont avec l'universel devenir, dont le plan d'immanence, dont le plan de matière est une coupe, est une coupe mobile, eh bien, que ces images spéciales soient avec l'universel devenir dans un rapport très particulier, dans un rapport [77 :00] privilégié. Mais je ne peux pas en dire plus qu'elles ne seront pas comme le plan qui pourtant les contient ; ces images vivantes ne seront pas de simples coupes mobiles de l'universel devenir, qu'elles auront un rapport plus intime avec cet universel devenir. Mais lequel, ça ? On n'en sait rien.

Alors allons-y, on laisse de côté ça. On ne peut pas parce qu'on n'a pas les moyens, et puis on n'est pas pressé. Alors comblons quand même, parce qu'on se dit qu'il exagère quand il se donne tout de suite le cerveau ; il se le donne merveilleusement parce qu'il l'analyse comme matière, le cerveau. Il montre... -- là je passe là-dessus, vous le lirez, le premier chapitre, et puis je l'avais dit l'année dernière – il montre très bien comment le cerveau n'est finalement qu'une matière capable d'arrêter l'action subie et de retarder l'action reçue, [78 :00] ça, il le montre à merveille, en faisant une brève analyse, mais très belle, les rapports entre le cerveau et la moelle épinière, très, très beau, rien à y retoucher. Il me semble que toutes les théories du cerveau, il insiste énormément là-dessus. Vous savez, le cerveau, ce n'est pas du tout un ensemble de trucs qui se touchent ; ah, c'est très curieux, les biologistes actuels du cerveau. On a longtemps parlé là de toutes sortes de choses qui se touchaient, qui se tenaient dans le cerveau, qui se mettaient en contact. Aujourd'hui, des trucs de contact, des phénomènes intracérébraux, ce n'est plus du tout la tendance. Ils parlent de trucs, ils parlent de tant de sauts, ce qui sautent, d'actions qui font des sauts d'un point à l'autre, bon, tout ça. Là, je crois que les textes de Bergson, ils tiendraient très, très bien avec tout ça, [79 :00] aux conceptions actuelles.

Mais dans mon souci de rajouter un petit quelque chose, je dis, oh ben, qu'est-ce qui pouvait se passer ? Moi, ce qui me plaît, c'est le détail. Tout ça, ce n'était pas possible quand le plan d'immanence était très chaud, c'est « hot », c'est-à-dire, oui, les lignes de lumière, tout ça, bon qu'est-ce que c'était chaud, tout ça ! Le plan d'immanence, il était avant tout chaud, très, très chaud, [*Deleuze écrit au tableau, quelque chose pour montrer le chaud*] tout à fait chaud. Je dis ça parce que ça n'a l'air de rien, là aussi ; il faut bien parler simple, mais si vous vous reportez à n'importe quel livre bien fait sur l'origine de la vie, vous apprendrez que la vie ne pouvait pas apparaître dans certaines conditions de chaleur extrême. Bien plus, que les matières [80 :00] qui préparaient la vie ne pouvaient pas apparaître dans de telles conditions, si simples qu'elles soient,



pourtant elles n'étaient pas simples. Bon, il a fallu quelque chose comme une perte de chaleur. Alors ça, d'où c'est venu ? Ça me dépasse, mais enfin je ne dois pas être le seul.

Il faut supposer que sur mon plan d'immanence, un refroidissement s'est produit. Et ça, évidemment, c'est embêtant [*Rires ; Deleuze indique son schéma*], le schéma de refroidissement puisque je peux rendre compte de sa chaleur, qu'il soit chaud et bouillant, mes figures de lumière, mes lignes de lumière, ça, on s'en rend compte, ça, ça va. Mais voilà que ça se refroidit. Bon, j'y penserai ; d'ici l'année prochaine, il faudrait trouver. Enfin si quelqu'un a une raison... Vous comprenez, ce qui m'embête, c'est que je ne trouve pas une raison [81 :00] qui invoque un extérieur du plan d'immanence. Alors il faudrait, la seule issue, c'est de montrer que par hasard, on comprend, par hasard, qu'il y a un plan d'immanence qui a coupé, étant une coupe mobile de l'universel devenir, a coupé l'universel devenir de telle manière qu'il y a eu, que l'effet qu'il y a eu un refroidissement du plan d'immanence, et ce n'est pas de la tarte à montrer ça. Et puis ça n'a aucune importance, ça ne changerait rien. Supposons qu'on ait montré que ça s'est refroidi, vous comprenez ? Ça s'est refroidi.

Alors on commençait dans, je disais que l'universel mouvement, l'universelle variation des images-mouvement, l'universel clapotement des images-mouvement, avec le refroidissement, vont commencer à se former [82 :00] des images-mouvements [*Deleuze écrit au tableau*] qui étaient très loin du vivant, mais qui étaient déjà un peu bizarres. Mais leur bizarrerie où tout le monde est unanime, enfin tous les savants sont unanimes pour dire, elles ne pouvaient pas apparaître tant que la terre était très chaude. Car vous avez déjà compris que mon plan d'immanence, c'est la terre, et pas seulement la terre, c'est l'univers. Cela ne pouvait pas apparaître quand la terre était très chaude. C'est quoi ? Ce sont ces matières, je parle toujours en termes d'imagerie-matière ; ce sont ces images et ces matières très spéciales qui ne sont pas du tout encore vivantes, et qui ont la propriété de tourner, quoi ? Eh ben, le plan de polarisation de la lumière vers ce qu'on appellera une droite ou une gauche. [83 :00] Et ce sont les substances ou matières dites « dextrogyres » ou « lévogyres ». [*Pause ; Deleuze écrit au tableau*] Les matières dextrogyres font tourner le plan de polarisation de la lumière vers la droite comme leur nom l'indique, et les lévogyres les font tourner vers la gauche. Cela ne pouvait pas apparaître quand la terre était très chaude. C'est bien. Avec de pareilles matières, déjà j'ai constitution de « droite », « gauche ». Droite et gauche ne peuvent pas se définir sans référence à un haut, un bas. Ça m'en fait. En d'autres termes, dès que de telles substances apparaissent, j'ai [84 :00] déjà des axes, des orientations. [*Sur ces perspectives biologiques, voir L'Image-Mouvement, p. 93*]

Vous comprenez que ça va être essentiel ça pour expliquer l'opération d'isolement que j'avais invoquée un peu en l'air tout à l'heure. Si des directions maintenant se distinguent, grâce à ces substances qui, on suppose, un refroidissement du plan, à ces substances qui définissent une droite, une gauche, un haut, un bas, il n'y a encore rien de vivant. Mais il y a quelque chose qui est en train de se tramer. C'est tout ce qu'on appelle, c'est ce terme qui est si beau chez les biologistes qui s'occupent des origines de la vie, c'est ce qu'ils appellent la soupe, la soupe prébiotique. Alors voilà que mon plan d'immanence a de vastes zones de soupes prébiotiques. [*Pause ; Deleuze écrit au tableau*] [85 :00] Il y a plus alors, formule tout à fait satisfaisante. Disons, il faut... Qu'est-ce qu'on peut dire ? Disons qu'il faut concevoir déjà de micro-intervalles dans la soupe prébiotique. Cette formule doit rendre tout très clair. Déjà dans des micro-intervalles, c'est très, très curieux dans ces substances. [*Tout cette discussion se situe dans*

*le chapitre IV de L'Image-Mouvement, pp. 91-94 ; voir d'autres perspectives sur « la soupe prébiotique » dans Mille plateaux, plateau 3, « La Géologie de la morale » ]*

Mais quand vont apparaître les substances vivantes les plus simples, les plus rudimentaires ? Ces micro-intervalles vont se confirmer – [Pause, Deleuze rigole à quelqu'un près de lui] [86 :00] Très spirituel, oui ! [Il continue à rigoler] C'est quelqu'un qui a dit, il y a des yeux dans le bouillon, quoi [Rires] -- c'est des micro-intervalles qui se confirment, et puis toute l'évolution de la vie, et ça Bergson ne le développera pas de ce point de vue, il aura aussi d'autres choses à faire, dans *L'Évolution créatrice* quand il parlera de la vie, mais il faudra la concevoir comme la montée des micro-intervalles des substances dextrogyres ou lévogyres, à partir d'elles, la montée vers des macro-intervalles, des intervalles assignables en temps. Et pourquoi est-ce que, en effet, on avait besoin de mettre le temps ? Vous le comprenez : dans notre plan d'immanence, dans notre plan de matière, c'est que, en effet, [Quelques mots pas clairs] la notion [87 :00] d'intervalle même, si vous ne vous donnez pas le temps, vous vous donnez un cas de pur écart spatial, et il faudra bien que ce pur écart spatial soit un intervalle temporel. ... Oui ?

Anne Querrien : Il n'est pas seulement temporel ; [Propos inaudibles] avec le refroidissement, ça veut dire que la coupe [mots pas clairs]...

Deleuze : Que la coupe, eh ?

Querrien : ... que la coupe a lieu en [mots pas clairs] A ce moment-là, les intervalles [mots pas clairs] ... et on n'est pas dans les dimensions de l'espace et du temps. Il y a d'autres dimensions dans le devenir que l'espace et le temps ; par exemple, il y a la température.

Deleuze : S'il y a la température, tu comprends, d'abord, ce n'est pas facile, hein ? S'il y a la température, ça peut être, évidemment, oui, la température [88 :00], uniquement, ça va trop de soi, oui, comme intensité. Seulement, l'intensité, la température déjà, elle est du côté de la lumière, elle était prise dans la lumière. Alors tu ne peux pas la reflanquer dans le devenir sinon dans une toute autre forme. [Elle essaie de répondre] Il faut deux températures, quoi, comme chez Malebranche, une température « a » et une température « b » ; alors on n'en aura pas fini, hein ?

Querrien : Ça, vous avez quelque chose à chercher dans l'avenir !

Deleuze : Oui, ça, d'accord, alors, [Deleuze rigole] il y a quelque chose à chercher.

Alors, vous voyez, bon, là-dessus j'essaie d'aller plus vite, parce que le reste, on l'a vu. Donc vous voyez que l'évolution pourrait être conçue comme l'affirmation évolutive et progressive de ce que je peux aussi bien appeler les intervalles de mouvements, [89 :00] les écrans noirs ou réflexions de lumière, ou – entre parenthèses -- les rapports privilégiés ou spéciaux de l'universel de vie. [Pause] Mais alors, qu'est-ce qui se passe ? Maintenant on les tient, ces images spéciales. Nous allons les appeler comment ? Pour bien montrer qu'on n'a rien introduit d'autre pour le moment que de l'image-mouvement, que du mouvement ou de la lumière, on n'a introduit, en effet, que de l'intervalle de mouvement, que de l'écran noir. C'est-à-dire, à la lettre, du rien. On

va les appeler « zones » ou « centres d'indétermination ». [*Interruption de l'enregistrement*]  
[1 :29 :51]

### Partie 3

... ça arrête du mouvement, ça retarde du mouvement, ça réfléchit de la lumière, tout ça. [90 :00] Les images vivantes et cérébralisées, c'est-à-dire là, du coup, nous, nous sommes nés à partir là des trucs prébiotiques, des substances dextrogyres, lévogyres. Nous sommes enfin nés, chacun de vous est sur ce plan, mais dans quel état ? mon Dieu ! [*Rires*] Un état d'écran noir, c'est-à-dire le meilleur de vous-même. Un écran, un état d'intervalle de mouvement et, chacun de vous y est. Comment est-ce que vous vous distinguez les uns des autres ? Evidemment vous ne recevez pas les mêmes mouvements, vous n'exécutez pas les mêmes mouvements, vous ne réfléchissez pas les mêmes rayons lumineux, pas les mêmes. Chacun taille son monde dedans, sur le plan d'immanence.

Si bien que si je prends un de ces hommes ici, vous n'êtes pas plus déterminés les uns que les autres ; vous n'êtes rien que des centres d'indétermination. Et si vous pouviez le rester, sans [91 :00] doute ce serait le bonheur ! Il y en a qui de temps en temps y retombent, périodiquement. [*Rires*] On peut considérer, par exemple, mais alors ce serait presque une thérapeutique, on peut considérer certaines maladies comme retour à l'état de centres d'indétermination, mais ces maladies, en fait, ce sont des conquêtes prodigieuses ; c'est le troisième genre de connaissance de Spinoza. C'est le retour au plan d'immanence ; c'est bien que le seul fait de savoir un tel bonheur doit suffire à guérir de ces états dont certains se plaignent.

Mais enfin, ça ne fait rien, alors comment ça se passe ? Voilà, j'ai un centre d'indétermination. Qu'est-ce qui se passe ? Il se passe trois choses. Je précise là que ça aille par trois, ce n'est pas ma faute, [92 :00] hein ? Ça n'a aucune importance, et ça ne correspond pas du tout aux trois caractères précédents. Eux aussi, ça va par trois, ça va par trois. Mais on ne l'a pas vu aussi bien que là, mais on ne l'a pas vu avec les bases suffisantes, il me semble. Maintenant on devrait tout comprendre. Si bien que je le rappelle à ceux qui... [*Deleuze ne termine pas la phrase*]

Première chose : ce qui arrive en fonction de, ce centre d'indétermination, c'est-à-dire de cette image-mouvement très spéciale. Eh bien, à votre choix, puisque vous avez de, des systèmes d'expression varient, à votre choix, vous direz : une action est isolée des autres, parmi toutes les actions, ben oui, ça veut dire quoi ? Cette image-mouvement très spéciale, c'est comme si elle avait spécialisé une de ces faces. [93 :00] Ce n'est pas comme si ... vous vous rappelez le statut des images-mouvement pures dont on était parti ? Elles reçoivent des actions, exécutent des réactions, c'est-à-dire elles subissent des variations sur toutes leurs faces et dans toutes leurs parties. C'est pour ça que j'ai tellement insisté tout le temps sur ce texte de Bergson, sur toutes leurs faces et dans toutes leurs parties. Eh bien, là, ces images spéciales, ces images, ces centres d'indétermination, tout se passe comme si ils avaient délégué une face à la réception ; c'est pour ça que ça suppose déjà la distinction de la droite, de la gauche. Une parenthèse que j'ai oubliée -- mais comme j'oublie, vous comblez de vous-mêmes -- c'est déjà au niveau de la soupe prébiotique que l'on commence non pas à voir des solides, mais à tendre vers une élaboration des solides. Et le chemin du vivant et la constitution des [94 :00] choses en solide, cela ne va faire qu'un, cela va être un chemin tout à fait simultané. Là il y aura du solide.

Mais alors, je dis, ce n'est plus du tout l'état des images-mouvement qui agissent et réagissent sur toutes leurs faces et dans toutes leurs parties ; ces images privilégiées, ces images vivantes ont pris, ont spécialisé une de leurs faces à la réception. Elles ne reçoivent d'action, pas seulement sur cette face, on peut dire, mais elles ont une face capable d'isoler les actions qu'elles reçoivent. Donc elles ont une face privilégiée de réception ; c'est ça [*Deleuze dessine au tableau un schéma*] -- désigner, non ce n'est pas clair, ce n'est pas bien, [95 :00] il faut que ce soit très clair -- voilà mon petit écart, voilà mon image-mouvement spéciale, mon centre d'indétermination, mon écart... bon.

Et là, d'un côté de l'écart, elle a spécialisé une de ces faces à la réception. D'accord, elle est attaquée de toutes les autres faces par des actions subies. Ça n'empêche pas qu'elle a une face réceptrice privilégiée ; avec l'évolution du vivant, cette surface, cette face de réception portera des organes des sens, à plus forte raison, avec le développement du visage. Là les organes de réception se font de plus en plus spécialisés. [96 :00] Bon. Cette face réceptrice, elle est très importante puisqu'en effet, elle permet d'isoler l'action subie [*Pause*] et d'anticiper sur l'action subie, c'est-à-dire d'appréhender des actions possibles car en effet avec le développement des organes des sens va se produire la perception à distance.

En d'autres termes, grâce à cette première face spécialisée dans la réception, je peux dire l'image vivante « perçoit ». [*Pause ; Deleuze écrit au tableau*] Et qu'est-ce que ce sera que, dès lors, une image-perception ? [97 :00] Une image-perception, ce sera [*Pause*] l'image d'une action subie en tant qu'isolée et même devancée, anticipée, par une image mouvante qui est par une image-mouvement qui la reçoit, une image-mouvement spéciale qui la reçoit. En d'autres termes, je peux dire, de toute nécessité, mes images vivantes, en fonction de l'écart qu'elles présentent, auront des images-perception.

Et vous voyez, à ce moment-là, le statut de la perception. Quand je disais tout à l'heure, mais les atomes, c'est des perceptions totales, [98 :00] ils perçoivent tout ce qu'ils subissent et tout ce qu'ils font ; donc, ce sont des préhensions totales. Dans les perceptions que vous ou moi nous avons, ce n'est évidemment pas plus que ce que perçoit un atome ; nous percevons beaucoup moins, c'est une soustraction. Nous, nous n'avons que des perceptions partielles ; c'est même pour ça qu'elles sont conscientes. Nous n'avons que des perceptions partielles. Nous percevons des excitations, c'est-à-dire des actions subies que nous isolons en même temps, c'est-à-dire nous les soustrayons du reste, d'où une page merveilleuse de Bergson sur -- et qui, là, est très importante pour tout le cinéma, il me semble -- sur la comparaison de la perception [99 :00] avec un « cadrage », le cadrage étant précisément l'opération qui permet d'isoler sur un ensemble infini d'actions subies ou d'excitations subies, tel ou tel ensemble fini d'excitations. L'opération de la perception ce sera un cadrage, ou comme il dit aussi, la mise en tableau. Voilà.

J'ai donc des images-perception qui ne sont pas plus que les images-mouvement, qui sont moins. Le centre d'indétermination, il s'est contenté d'isoler les actions subies, et c'est cette opération d'isolement par rapport à l'ensemble de toutes les variations qui constitue la perception et qui constitue le cadrage du monde par le [100 :00] vivant. Donc j'ai des images-perception, je dirais, là, le centre d'indétermination, [*Deleuze continue son schéma au tableau*] l'image vivante se donne des images-perception. Premier point. [*Pause*] Et si j'essaie de traduire en termes de lumière, la même chose : en tant qu'écran noir, il arrête la lumière par une face privilégiée ; il va

réfléchir la lumière, et cette opération d'arrêter la lumière et de la réfléchir va constituer la perception. Parfait. Limpide, alors ! Donc l'image spéciale vivante a elle-même [101 :00] les images-perception.

Deuxièmement, passons à l'autre bout [*Deleuze indique le schéma au tableau*], l'autre écart, l'autre dimension de l'écart, un intervalle entre l'action subie et l'action exécutée, si bien que l'action exécutée est quelque chose de nouveau par rapport à l'action subie. Du temps s'est passé pendant lequel le vivant a pu élaborer ce que l'on allait appeler non plus une simple réaction, mais une riposte ou une réponse. Et une riposte ou une réponse, c'est-à-dire, une réaction nouvelle par rapport à l'action subie, c'est ça qu'on appelle action à proprement parler. Lorsque nous disons, le vivant contrairement à une chose inanimée, [102 :00] le vivant agit. [*Pause*]

Et qu'est-ce que cela implique ça ? Ça n'implique pas seulement -- et après tout, vous comprenez bien que de la perception à l'action, il y a un passage continu -- c'est même ce qu'on veut dire le plus patement quand on dit que toute perception est sensori-motrice, la perception est déjà à cheval sur l'action. C'est qu'en effet la perception ; elle ne se contentait pas d'être un cadrage, c'est-à-dire d'isoler certaines actions subies pour les arrêter et les devancer. Elle ne se définissait pas seulement par un cadrage ou par un isolement. Elle se définissait aussi -- il est temps de le dire maintenant -- par un phénomène nouveau que ne comportait pas le plan d'immanence, [103 :00] une espèce d'incurvation. Autour de chaque centre d'indétermination, le monde prenait une courbure. [*Pause*]

En effet, l'ensemble des actions qui s'exprimaient sur le centre d'indétermination [*Deleuze écrit au tableau*] faisait comme une espèce de, organisait comme une espèce de milieu dont le centre d'indétermination allait être le centre, si bien que le monde s'incurvait, et c'était ça qui définissait l'horizon de la perception. La perception n'était pas seulement un cadrage ; elle était un cadrage prélevé sur un horizon, [104 :00] et l'horizon n'était pas moins créé par la perception que le cadrage lui-même, puisque le plan d'immanence « avant » les images vivantes ne comportait pas et n'avait pas à comporter d'horizon, pas plus il ne comportait de verticales et d'horizontales, pas plus qu'il ne comportait de droite et de gauche. Il faut ajouter l'horizon à ces choses nouvelles, droite, gauche, haut et bas etc., qui ne se sont formées qu'avec le refroidissement du plan d'immanence. Et en effet, comment définir un horizon sans un axe vertical dont on n'a vu précisément que le plan d'immanence refusait ? Alors il y avait une incurvation, et c'était encore un aspect de l'image-perception. Ce monde circulaire autour de nous [105 :00] dont j'ai la certitude en tant que sujet percevant qu'il clôt, qu'il se ferme derrière moi, ou qu'il est ouvert derrière moi... [*Un étudiant voudrait poser une question*] Pardon, une seconde, vous parlerez tout à l'heure, parce que sinon je suis... je termine ce point.

Et alors, mais on était à cheval avec l'incurvation du monde, on était encore dans l'image-perception, mais on était déjà dans l'image-action. Parce que là en fonction de cette incurvation du monde, différentes actions subies, vont, il va y avoir un mouvement centripète, sur, vers le centre d'indétermination qui va pouvoir, en fonction de l'intervalle, organiser sa riposte à l'ensemble des excitations qu'il a retenu, c'est-à-dire l'ensemble des [106 :00] excitations venues de son horizon, venues de son milieu.

Si bien que l'incurvation du monde nous fait passer de l'image-perception à l'image-action. L'image-action, c'est quoi ? C'est encore une fois une image-mouvement qui se définit de la façon suivante, c'est une image-mouvement très spéciale puisque c'est l'image d'une réaction en tant que cette réaction ne découle pas immédiatement de l'action subie. Et donc je peux dire que le centre d'indétermination ne comportait pas seulement des images-perception, il comportait aussi des images-action. [Pause] Oui, vous vouliez dire quelque chose ?

Un étudiant : [*Propos inaudibles*]

Deleuze : Avec le hors champ au cinéma ? Non, je ne crois pas. Oui, [107 :00] attendez, il faut que je réfléchisse. [Pause] Oui, le hors-champ au cinéma, c'est d'abord un hors-cadre ; je ne dis pas que cela soit seulement un hors-cadre. Cela veut dire qu'il y a quelque chose qui se passe hors du cadre. Et, est-ce que l'horizon ? Ça oui... ma première... je ne sais pas, là c'est trop compliqué. Ma première réponse, c'est non parce qu'un plan comporte parfaitement un horizon. L'horizon est déjà une dimension du plan ; donc le hors-champ qui n'est pas seulement un hors-cadre, mais qui est aussi, d'un autre point de vue, un hors plan, ce n'est pas un phénomène de horizon. [Pause] Non, je dirais non ; je dirais que c'est plus compliqué, que c'est autre chose. Je ne peux pas dire [108 :00] quoi, là, mais non.

Je pense, par exemple, c'est évident, des images de western comportent un horizon par elles-mêmes, et quand elles comportent un hors-champ, par exemple, comme chez Hawks qui manie beaucoup le hors-champ, quand elles comportent un hors-champ, cela ne forme jamais un horizon, bien plus, oui. Non là, je comprends mieux votre question. A première vue, moi je dirais qu'un hors-champ ne constitue jamais un horizon. Si vous me dites là-dessus « qu'est-ce qu'il constitue ? », là je n'y ai pas pensé ; c'est trop compliqué. Je ne peux pas répondre, mais j'y penserai pour la prochaine fois.

Alors qu'est-ce qui nous reste ? Bon, ben oui, j'ai défini deux types d'images, deux nouveaux types d'images, image-perception et image-action qui correspondent aux deux faces ou aux deux limites de l'écart, aux deux limites de l'intervalle. Je vous le disais la dernière fois, il y a encore quelque chose là. Qu'est-ce qui se passe [109 :00] entre les deux ? Qu'est-ce qui se passe dans cet intervalle, pour ces images vivantes ? Elles sont bizarres ces images vivantes -- la réponse de Bergson, je la donne à l'état brut, et je l'ai déjà donnée, et puis je vais l'expliquer un tout petit peu -- Réponse brute : ce qui se passe, c'est un troisième type. Ce qui se passe, ce qui vient occuper cet écart, c'est l'affection, l'affection, l'affect si vous préférez. Je dis, très bien, c'est notre troisième type d'images, les images-affection.

Très compliqué, hein ? Parce qu'encore une fois, d'accord, elles occupent -- et Bergson nous dit simplement -- bon, en effet, qu'est-ce que c'est, une affection ? [110 :00] C'est une image où, à la différence de l'image-perception, l'objet et le sujet coïncident. C'est-à-dire c'est une auto-perception. Donc, ce n'est pas une perception. Si c'est un affect, c'est que ce n'est pas une perception. Eh bien, une auto-perception, c'est un affect, ce n'est pas une perception. En d'autres termes, ces images vivantes, elles ont un dernier privilège : non seulement percevoir, non seulement agir, troisième privilège, elles seules, nous dit Bergson qui parle là, à la manière de, il essaie d'être le plus clair possible, elles se connaissent « du dedans », dit-il. On dirait aussi bien, elles s'éprouvent « du dedans » [*Voir Matière et mémoire, chapitre 1, premier paragraphe*]

Elles s'éprouvent du dedans, voyez ce que cela veut dire. C'est ce qui se passe entre l'écart, et en effet, je m'éprouve du [111 :00] dedans entre quoi et quoi ? Je m'éprouve du dedans entre petit a et petit b ; je m'éprouve du dedans entre l'excitation que je reçois et l'action que j'exécute. Et, moins j'éprouverai d'excitations, et moins j'agirai, je ferai d'actions, plus je m'éprouverai du dedans, hein ? Là, oui, je n'aurais plus que des images-affections, à la limite. Elles auront tout mangé, les images-affections, si je supprime mes images-perception et mes images-actions. Et comment supprimer les images-affections alors pour avoir la paix enfin, et revenir au plan d'immanence ? C'est un autre chapitre, mais que l'on avait très entamé la dernière fois. C'était la leçon du nihilisme, mais il ne faut pas l'oublier, cette leçon du nihilisme, mais enfin on n'en est pas là. [112 :00]

Plus précisément, qu'est-ce qu'il veut dire, Bergson ? Il veut dire, voyez ces images spéciales, elles ont consenti ou elles ont réussi un truc incroyable, à savoir, elles ont sacrifié images-mouvement, elles ont réussi à immobiliser une de leurs faces. Alors elles ont gagné une mobilité formidable, la mobilité de l'action dans leurs organes moteurs, mais elles ont immobilisé une de leurs faces, immobilité relative, immobilité de la face réceptive, mais à quel prix ? Le prix, c'est la douleur, et la douleur sous toutes ses formes : douleur physique, douleur morale, angoisses de toutes sortes, même métaphysiques.

Pourquoi elles ont immobilisé une de leurs faces ? [113 :00] Et, voyez, votre visage porte-organe, il n'est pas très mobile. Vous ne voyez pas ce que vous avez ; c'est terrible. Comprenez, un atome, il voit tout partout ; [*Rires*] vous vous ne voyez pas tout ce qui vous arrive derrière. Les vivants les plus élémentaires, ils sont bien plus avantagés parce que ce sont des micro-intervalles qu'ils ont, mais nous, on est malin avec notre tête. La peur des choses, on vit dans la peur, vous comprenez ? Pourquoi on a peur ? C'est évident. Pensez à un animal comme le cheval, les yeux d'angoisse. On va retrouver tout à l'heure le film de Beckett, et ce n'est pas par hasard qu'il pose le problème au cinéma de comment vivre avec tout cela.

Mais enfin, on a immobilisé une face, bon, et il y a comme une espèce de désespoir ; [114 :00] cela a été au prix de... on y a gagné énormément, mais on a perdu quelque chose, on s'est livré à des dangers, à savoir toutes les actions que l'on n'a même pas isolées et qui nous agressent et qui vont vous pénétrer ; vous allez être mille fois sans défense, et cela va faire des affects, tout cela, faire des affects, et l'affect, il sera fait de quoi ? Une tendance désespérée puisque à ce moment-là, le mouvement, vous avez sacrifié votre mobilité sur une de vos faces ; à l'égard de cette face, votre motricité, c'est-à-dire l'autre face, ne peut vous apporter que le secours d'une tendance. Encore une fois, la définition merveilleuse que Bergson donne de l'affection : « une tendance motrice sur un nerf sensible ». [*Matière et mémoire, chapitre 1*] Une tendance motrice, c'est cela qui fait mal. Ce qui fait mal, c'est une tendance motrice sur un nerf sensible. [115 :00] Le nerf sensible, c'est la plaque immobilisée au service de la perception. La tendance motrice, c'est l'état que prend l'action par rapport à cette plaque. Donc, c'est la même chose.

Comprenez que les deux définitions de l'affection ont l'air très différentes chez Bergson, mais c'est la même chose. Première définition de l'affection : ce qui vient occuper l'intervalle ; [*Pause*] dès lors, ce par quoi l'image vivante s'éprouve ou se ressent, se sent, se sent elle-même. Deuxième définition : une tendance motrice sur un nerf sensible.

Dès lors, dès lors, [116 :00] on approche du but qui nous occupe. Si vous voulez bien, je peux faire mes schémas, seulement mes schémas, ils sont, je ne sais pas, les schémas... toujours celui qui les fait, il se dit : ça éclaircit tout, cela rend tout limpide, et puis ceux qui les regardent, ils comprennent, encore ils croyaient avoir compris, et puis ils ne comprennent plus rien avec le schéma, alors ce n'est plus moins pour... comme ça, puis poof, les schémas, [Pause] parce que, mes schémas, comme il est tellement, évidemment, cela m'étonnerait que... voilà. Voilà. [Deleuze écrit au tableau] Je le dis, il va être très important puisque mon but, vous vous rappelez, cela va être d'arriver à une classification des images et des signes, en tout cas, mon premier but. [Pause ; Deleuze écrit au tableau] [117 :00]

Voilà, jusque-là c'est correct. Mon plan d'immanence « p », il ne comprend que des images-mouvement qui varient les unes par rapport aux autres. [Pause ; Deleuze écrit au tableau] En fait, il est sur le plan-là, bon, il y a déjà une erreur dans mon schéma ; il faut que mon plan se continue jusqu'à mon petit point. Voilà. [Pause] C'est le centre d'indétermination, on l'appelle « s », [118 :00] comme ça. [Pause] J'en aurais besoin. Ce n'est pas un schéma bergsonien, je précise, parce que tout à l'heure, je vais faire un schéma bergsonien qui, à mon avis, hélas, est bien plus beau. Mais pourquoi alors je fais celui-là ? Eh bien, parce que je ne peux pas faire autrement. Voilà.

Remarquez, dès lors que, l'image-mouvement a un double statut : d'une part, les images-mouvement se rapportent les unes aux autres et varient sur toutes leurs faces et dans toutes leurs parties. D'autre part, elles se rapportent toutes au centre d'indétermination « s » et varient par rapport à ce centre. Donc l'image-mouvement, avec le surgissement des centres d'indétermination, a pris un second régime [119 :00] qui ne remplace pas le premier, mais qui se joint au premier. Je dirais des images-mouvements qu'elles continuent à se rapporter les unes aux autres sur toutes leurs faces et que, d'autre part, en même temps, elles se rapportent toutes à un centre d'indétermination sur une de ces faces. Voilà, ce petit tortillon, [Pause ; Deleuze écrit au tableau] c'est les images-mouvement ; [Pause] c'est difficile parce que je ne sais pas bien comment le faire, je l'avais mieux fait, je ne sais pas comment faire. [120 :00]

Je dis que rapportée au centre d'indétermination, l'image-mouvement prend trois figures ; je fais donc l'image-mouvement-là, rapportée, vous avez vu. Elle a un double rapport : les images-mouvement se rapportent les unes aux autres, d'une part ; d'autre part, en même temps elles se rapportent toutes au centre « s ». Je dis qu'en tant qu'elles se rapportent au centre « s », elles donnent lieu à trois sortes d'images-mouvement : [Pause] images-perception – [Pause] aïe, aïe, aïe, [121 :00] il n'est pas joli, mon schéma [Pause] -- l'image-action. Pourquoi je le mets au milieu, l'autre ? Puisqu'il occupe l'écart qui est compris dans « s », donc c'est sa place normale ; image-affection. En fait, mon schéma rend très mal compte de quelque chose, que les images-perception et les images-action appartiennent au rapport au centre « s » non moins que..., si bien que je suis forcé de faire ça, [Deleuze écrit au tableau] et là alors cela devient juste, mon schéma. D'accord ? Voilà, c'est déjà vraiment [122 :00] très, très important ; qu'est-ce qui est très important ?

Ce qui est très important, c'est que je peux dire que j'ai déjà quatre espèces d'images. Premièrement, dans ma recherche d'une classification des images, j'ai premièrement, image-mouvement ; deuxièmement, image vivante qui se confond elle-même en trois sortes d'images,



c'est-à-dire l'image vivante n'est plus qu'un complexe d'images-perception, d'images-affection et d'images-action. [*Longue pause*] [123 :00] Si vous voulez revenir au plan d'immanence, au plan de pure matière, il faudra vous demander : et « comment pourrais-je en finir avec les images-action et comment pourrais-je en finir avec les images- perception ? » et, évidemment le plus dur, le dernier, mais le plus dur : « comment pourrais-je en finir avec les images-affection ? », c'est-à-dire « comment pourrais-je en finir avec me ressentir moi-même ? », ce qui est le pire.

Tiens, cela nous intéressera plus tard, mais je n'ai plus le temps ; ça, c'est l'extinction des trois sortes d'images. C'est le contraire ; on vient de faire aujourd'hui la naissance des trois sortes d'images. L'extinction des trois sortes d'images, ce serait tout aussi délicat. Je dis juste [124 :00] que cette œuvre étrange aussi au cinéma de Beckett, que Beckett intitulait "Film" et que j'avais commencé, mais là je n'ai pas le temps de recommencer, ce serait trop long. J'avais commencé à commenter cette œuvre très, très bizarre de Beckett et qu'il fit jouer à Buster Keaton, pose successivement -- et là, il faudrait que vous confrontiez parce que je trouve que Beckett, mais il a tous les droits, évidemment il a tous les droits -- il divise lui-même son film, qu'il appelle "Film", en diverses tranches, mais je suis sûr qu'il cache la vérité.

La vérité, c'est tout à fait autre chose : c'est qu'il n'y a que trois temps, il n'y a que trois temps dans le film, et les trois temps correspondent exactement à la question : élaborer des conventions -- c'est un film fondé sur un système de conventions, des conventions proprement beckettiennes [125 :00] -- élaborer des conventions d'après lesquelles on montrerait comment Buster Keaton, c'est-à-dire le personnage x ou le personnage M. , comment le personnage M. -- parce que Beckett préfère M. -- comment le personnage M. en finit d'abord avec l'image-action et puis en finit avec l'image-perception. Je dis, comment en finir -- pour ceux qui connaissent cette œuvre de Beckett -- comment en finir avec l'image-action, couvre toute la partie dans la rue et sur l'escalier, et est soumise à une règle -- oui, je donne, alors il me faudrait un troisième schéma ; ce serait parfait -- est soumise à une règle : l'action se poursuivra tant que la caméra [126 :00] saisira l'agissant, le personnage M., sous un angle inférieur à 45°. Si elle déborde 45°, [*Deleuze marque au tableau*] si elle déborde 45°, l'action s'arrête. Pourquoi ? En vertu de l'angoisse intolérable du personnage M. Ça c'est tout le premier temps qui couvre la rue et l'escalier.

Deuxième temps, dans la chambre. C'est le problème de : « comment en finir avec l'image-perception ? ». A ce moment-là, on s'aperçoit, en effet, ce qui me donne raison, ce qui me donne raison, c'est que -- Beckett ne le dit pas ça -- c'est que dans la chambre, on s'aperçoit que 45° comme limite de tolérabilité de l'action, c'était uniquement [127 :00] dû aux conditions de l'action dans la rue et dans l'escalier, à savoir qu'il y avait un mur et que le personnage filait à toute allure le long d'un mur, la caméra le prenant de dos, et il s'arrêtait d'agir, c'est-à-dire de courir lorsque la caméra dépassait l'angle de l'ordre de 45°. Dans la chambre, ce n'est plus ça. Dans la chambre, vous pouvez conclure vous-mêmes, si je dis : quel est l'angle de tolérabilité de la perception ? Ce n'est plus 45° ; la caméra est dans la chambre, et là, il y a un passage volontairement, à mon avis, volontairement vaseux où il dit comment faire etc., enfin il faudrait que vous lisiez cela. [*Pause*] La caméra [128 :00] et l'angle de tolérance sont de 90°, deux fois 45. 45 à droite, 45 à gauche. Tant que la caméra ne dépasse ces 90°, ça va, le personnage continue à percevoir. Si elle dépasse... Et là-dessus, lui, le personnage ne cesse pas, il en a enfin fini avec l'image-action, et il tente d'en finir avec l'image-perception. Il va en finir avec l'image-

perception en expulsant et en couvrant tout ce qu'il y a dans la chambre, c'est-à-dire en chassant le chien, le chat, en couvrant le miroir etc., etc., très belle histoire. Et puis, toujours vu de dos, la caméra, elle ne peut voir M. que de dos, sinon le seuil [129 :00] de tolérance est dépassé.

Et enfin, dans sa chambre, [*Pause*] au milieu, le seul objet qui est resté découvert, c'est la base matricielle de tout Beckett, à savoir c'est la berceuse, la berceuse qui est comme l'objet de l'universel clapotement, enfin le clapotement matériel. Et Buster Keaton s'écroule dans sa berceuse, toujours vu de dos, et il s'endort. Il en a fini avec l'image-perception tout comme il en avait fini avec l'image-action. Conditions : les 45° pour l'image-action, les 90° pour l'image-perception. Là, la caméra se met à faire un mouvement. [130 :00] Elle franchit le seuil de tolérance. Les 90°, elle en profite de ce qu'il dort. Evidemment il se réveille, angoisse intolérable. Angoisse intolérable, angoisse intolérable, il s'agite ; la caméra recule, elle rejoint son domaine de tolérance. Dès qu'elle en sort, il se réveille, il a peur. C'est la peur, c'est vraiment la peur du cheval.

Pensez aux problèmes, oui, aux problèmes bi-oculaires, pensez aux problèmes de l'espace tel que le voient les bêtes, tout cela. Ce n'est pas étonnant que les chevaux soient complètement fous, vous vous rendez compte, du danger partout, je ne sais pas, le danger. Comme c'est beau, ce film, parce que c'est vraiment le film du danger, du danger partout, le danger d'agir, le danger de percevoir, et le danger [131 :00] final, et il s'endort. La caméra alors en profite ignoblement. Elle vient en face, et que se passe-t-il lorsqu'elle est en face ? Pardon, 90 moins, non, 360 moins 90, [*Les étudiants l'aident avec le calcul*] 270. Donc là, j'ai 270°, c'est ça, je crois, hein ? J'ai 270°, ça marche... mon cercle est de 270° en face du cercle, il est juste en face, et elle va se rapprocher. Et à ce moment-là, est révélé, on voit les premiers gros plans de face de Buster Keaton qui n'a qu'un œil, puisque c'est la vision [132 :00] monoculaire ; l'autre est couvert d'un tissu noir, et la caméra est remplacée par le même visage, mais qui n'a pas la même expression. Là, terreur-panique, là, attention, attention méchante et extrême ; plus la caméra s'approche, tous les signes de paniques se multiplient. Il essaie de s'échapper, plus possible, il n'a plus d'action. Il est coincé en ce dernier moment, le moment à la faveur des 270 restant, la caméra vient occuper le face à face, et à ce moment-là, se révèle comme « identique », à savoir c'est l'auto-perception, c'est-à-dire c'est l'image-affection. Comment en finir avec l'image affection, c'est-à-dire être perçu par soi-même ? La réponse finale du film, [133 :00] au maximum de la terreur la berceuse, Buster Keaton s'écroule, et la berceuse a des mouvements de plus en plus lents, et tout laisse penser que, non pas qu'il est mort, mais qu'il a rejoint le vrai plan d'immanence, le plan du clapotement, c'est-à-dire là où il n'y a pas, là où il n'y avait pas encore image-perception, image-action, image-affection, le monde dont nous rêvons tous, quoi !

Mais alors je voudrais, [*Un étudiant voudrait poser une question*] -- oui pardon, je termine parce que... et puis tu dis ; je n'en ai plus pour longtemps. -- Cela ne me suffit pas tout cela, ça c'était pour un second schéma, c'était une petite récréation. Mais là, qu'est-ce qui me reste encore ? J'ai donc quatre types d'images. Vous voyez pourquoi je ne fais pas un cas spécial de l'image vivante. L'image vivante, [134 :00] je le dirais maintenant, c'est vraiment le complexe des trois. Et je dis, par rapport à l'image vivante, l'image-mouvement a donné lieu à trois types d'images. J'ai donc mes quatre grands types d'images : image-mouvement ; image-perception ; image-affection ; image-action. Qu'est-ce qui me manque ? Tout ça se passe sur le plan. Je ne suis pas sorti du plan.

Nous avons vu que le plan était, d'une manière ou d'une autre, coupe mobile d'un Tout, d'un devenir dont nous ignorons la nature. Comme cela c'est pour l'avenir, il faut quand même que je le marque. Comment je vais le marquer ? Je fais des pointillés exprès. [Pause] Et je dis [Deleuze écrit au tableau] [135 :00] que là, je suis hors du plan, fini. C'est le plan qui est une coupe mobile, de quoi ? Je ne sais pas bien. D'un Tout ? D'un universel devenir ? [Pause ; Deleuze écrit au tableau] Coupe mobile du temps ? On verra. Nous savons que d'une certaine manière, on en a juste assez dit pour conclure que c'est un peu la même chose tout cela. Le Tout, c'est l'Ouvert, c'est ce qui change ; le devenir est altération, changement qualitatif ; le temps et le devenir, le temps réel, c'est le devenir. Mais tout cela, on ne sait pas bien comment, on n'a rien là-dessus. Je dis que mes trois types [136 :00] d'images, et bien plus, mon plan d'immanence, mon ensemble d'images-mouvement qui se spécifie en trois types d'images, convergent indirectement vers, appelez cela un Tout, un devenir, un temps dont il est la coupe mobile, d'accord ? Si bien que je peux... [Interruption de l'enregistrement] [2 :16 :31]

... court-circuite mes trois espèces d'images, j'établirai alors un rapport cette fois-ci plein, puis en pointillés, entre mon plan d'immanence, mon plan de matière, [Pause] et ce dont il est la coupe mobile, c'est-à-dire Tout, [137 :00] devenir, temps. Ce rapport avec ce quelque chose = x, je peux aussi bien dire que c'est l'ensemble des images-perception, -affection et -action, qu'il entretient, ou bien, l'ensemble infini des images-mouvement. D'accord ? [Sur les schémas que propose Deleuze liés surtout au film de Beckett, voir L'Image-Mouvement, pp. 97-102]

D'où un problème énorme, mais si vous avez compris ça, ça suffit largement pour aujourd'hui. Problème énorme, ce Tout, ce devenir, ce temps, de deux choses l'une, je ne vois que deux hypothèses : ou bien il n'est pas lui-même une image, un type d'image, mais il ne peut être que le produit ou le résultat indirect de la confrontation de toutes les images. Soit ! Donc [138 :00] il n'y aurait pas, dans ce cas-là, d'images-temps, mais le temps serait le résultat de la confrontation de toutes les images-mouvement ou si vous préférez de toutes les images-perception, images-action, images-affection. Cela reviendrait à dire : le Tout ne peut être saisi qu'indirectement. [Pause] Si je traduais en termes de cinéma, je dirais : le temps ne peut être affaire que de montage, le montage étant la confrontation des types d'images. [Pause] Dans mon schéma, tout m'invite à croire que, en effet, le seul rapport possible est ce rapport indirect où [139 :00] le Tout, le temps, le devenir ne peut que résulter des images-mouvement qui en sont la coupe ou de l'ensemble des images-perception, des images-affection, des images-action.

Ou bien, autre hypothèse, est-ce qu'il y a des cas où nous pouvons saisir une image-temps, une image-devenir pour elle-même et directement ? Si oui, de toute manière, voilà comme mon résumé : j'ai cinq types d'images, cinq grands types d'images -- progrès considérable puisque quand on verra Peirce, je dis progrès considérable, là pour moi, c'est une affaire de quantité, je veux en avoir plus, [140 :00] puisque Peirce n'a que trois types d'images. Voyez c'est un grand bien ; c'est la preuve que j'ai raison puisqu'il y en a plus, c'est donc que c'est mieux. – Mes cinq types d'images, c'est image-mouvement, image-perception, image-affection, image-action, image-temps avec un point d'interrogation. L'image-temps, est-elle une image indirecte ou une image directe, ou peut-elle être une image directe ? Bon, en tout cas, cela nous fait cinq types d'images à considérer. Vous vous rendez compte, on va avoir 100 signes, 200 signes là-dessus, parce que je précise tout de suite, il y aura plusieurs signes pour chaque image, donc on n'a pas fini.

Et enfin, dernier point et j'en ai fini pour mon compte : schéma que nous donne Bergson, beaucoup plus pur, beaucoup plus joli, [141 :00] je vous demande de réfléchir ; à mon avis, ils se recourent. Il nous dit : voilà, plan d'immanence ; non, il ne nous dit pas plan d'immanence, mais plan de la matière, plan de la matière. Sur ce plan de la matière, « s » en un point quelconque, c'est un centre d'indétermination. [Pause] Il n'en dit pas plus, parce qu'il l'a dit avant. Je précise qu'en ce centre d'indétermination, comme il l'a expliqué, c'est tout là ; c'est uniquement le premier chapitre de *Matière et mémoire*. Il y a l'image-perception, l'image-action, l'image-affection, hein ? [142 :00] Quant au plan lui-même, il est tout entier occupé -- là Bergson le dit tout le temps -- par des mouvements transmis de la lumière qui se propage ; c'est l'image-mouvement. [Sur la matière vivante et l'écart chez Bergson, voir L'Image-Mouvement, pp. 90-93]

Donc je peux dire que j'ai déjà mes quatre images, et Bergson nous dit : voilà que dans l'écart -- puisque « s » se définit par un écart, un intervalle, sans quoi je n'aurais pas mes trois types d'images -- voilà que dans l'écart s'insère [Pause] la pointe d'un cône. [Pause] Vous voyez que ce cône, il ne fait pas parti du plan. Sa pointe profite d'une [143 :00] détermination du plan ou plutôt d'une indétermination du plan, à savoir l'existence des intervalles de mouvement, pour s'insérer en « s ». Qu'est-ce que ce cône ? Bergson lui donnera des noms divers et qui ne se recouvrent pas ; et justement au point où nous en sommes, il a le même embarras que nous. Très bien ! Il l'appellera tantôt « mémoire », tantôt « temps pur » ou « réel », [Pause ; Deleuze écrit au tableau] tantôt « devenir » quand il nous dira que « le plan est une coupe de l'universel devenir » dans *Matière et mémoire* même. Voilà.

Je dis que c'est une autre [144 :00] présentation, alors vous pouvez la préférer. À mon avis, elle a l'air plus simple, mais elle est beaucoup plus compliquée en fait. Pour le moment, je m'arrête là parce que cela n'exclue pas que, il le dit, le plan ne cesse de se déplacer, comme il dit, ce qui suppose en fait que son cône [Pause] ne cesse... [Deleuze écrit au tableau] Voyez, cela se complique ; cela devient aussi compliqué que mon premier schéma. Bon. Qu'est-ce qui se passe ? Je dirais que nous retrouvons les cinq types d'images : images-mouvement, images-perception, images-action, images-affection qui sont des éléments constitutifs du centre d'indétermination, et ça, [145 :00] mystérieux, ce cône mystérieux qui est le temps, et dont dans l'état actuel, nous pouvons nous demander, de deux choses l'une -- et Bergson envisagera, et là alors je redeviens tout à fait bergsonien car Bergson envisagera l'une et l'autre des deux hypothèses -- : ou bien je ne peux atteindre le cône qu'à partir de « s », et à ce moment-là, je n'aurai finalement qu'une présentation indirecte du temps, et sans doute, c'est cela qu'il reproche à Einstein et à la relativité. Ou bien -- mais à quel prix, à quelles conditions ? -- je peux obtenir une image directe du temps qui se distinguera donc complètement de [146 :00] l'image-mouvement, et c'est à cela que je veux en arriver : l'image-temps.

De deux choses l'une : ou bien naîtra une comparaison indirecte des images-mouvement, ou bien se révélera dans un type d'image absolument irréductible à l'image-mouvement, [Pause] si bien qu'il faudra perdre toute habitude de penser le temps réel en rapport avec le mouvement. Est-ce qu'il serait immobile ? Au choix. Il faudra dire : oui, il est immobile. Il vaudra mieux dire qu'il est immobile ; en fait, il ne sera ni mobile, ni immobile, il sera autre chose. S'il y a une image-temps par elle-même qui ne vient pas d'une simple confrontation des images-mouvement, c'est-

à-dire des trois types d'images, perception, action, affection, [147 :00] s'il y a une image du temps directe, comprenez, elle doit être absolument irréductible à l'image-mouvement.

Si bien que j'ai maintenant, pour finir et je finis avec ça, six types d'images et non plus cinq, et si on continuait, j'en mettrais d'autres. J'ai : image-mouvement. J'ai les trois, les trois constituantes de l'image vivante : image-perception, image-affection, image-action. J'ai image-temps issue de la confrontation ou de la comparaison ou de la relation entre les images-mouvement, c'est-à-dire image-temps indirecte ; et peut-être, [148 :00] notre but ultime cette année, l'image-temps directe, [Pause] c'est-à-dire irréductible à toute image-mouvement. Mais qu'est-ce que peut bien être une image-temps dont j'aurais exclu tout ce qui peut rappeler une image-mouvement ?

Je termine très, très rapidement encore. Si vous voulez faire une position d'après notre travail de l'année dernière sur le cinéma, pensez à ceci : pendant très longtemps, le cinéma a cru -- et pas tous les auteurs dès le début -- mais pendant très longtemps, de très grands auteurs ont cru que, en effet, le temps au cinéma et le rythme au cinéma étaient affaire de « montage », et c'est tout le cinéma de montage que notamment les Russes ont illustré avec l'importance [149 :00] fondamentale donnée au montage. Et c'est le montage qui contient le secret du temps, c'est-à-dire du rapport entre les divers types d'images. C'est typiquement une tendance, l'image-temps comme issue des rapports indirects, comme issue indirectement des rapports entre l'image-mouvement, entre les types d'images-mouvement.

Il est évident que pas seulement dans le cinéma actuel, mais peut-être déjà anciennement -- ça on le verra, peut-être que l'on fera encore une séance encore là-dessus -- il y a eu des tentatives pour donner des images-temps directes. En quoi n'était-ce plus des images-mouvement ? Pourtant cela pouvait bouger ; c'est bizarre, cela pouvait bouger. Ce n'était plus, l'affaire de ce type d'images, ce n'était plus du tout le mouvement. D'ailleurs cela pouvait bouger, mais [150 :00] cela ne faisait qu'un avec une espèce de retour au plan fixe. Dans quelles conditions tout cela ? A qui je pense, comme image, déjà comme auteurs anciens ou pas jeunes, il est évident que chez Dreyer ou chez Bresson, il y a de pareilles explorations d'images-temps très particulières ou qui ne sont plus du tout subordonnées à l'image-mouvement. Et bien plus, chez certains modernes, d'une toute autre manière, chez Ozu, enfin il y a toutes sortes de... Je m'avance trop.

Donc, voilà j'ai donc, on est bien d'accord sur ceci, j'ai donc six types d'images, non cinq, non six, [Deleuze consulte les étudiants] j'ai donc six types d'images : images-temps indirectes, images temps directes. Voilà.

Je rappelle que le texte de Beckett sur "Film", le texte de son film est dans [151 :00] *Comédies et actes pour rien*, où... quoi ? : *Comédies et actes divers* [Paris : Minuit, 1966], où tout le film est publié avec les commentaires de Beckett, et vous verrez que, donnez-vous l'épreuve : est-ce que cela colle ou pas ? [Pause] Tu me dis quelque chose, Anne, tout à l'heure ? Mais alors pas maintenant, on ne va pas... [Fin de l'enregistrement] [2 :31 :20]