

**Gilles Deleuze**

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

**7ème séance, 11 janvier 1983 (cours 28)**

**Transcription : [La voix de Deleuze](#), Farida Mazar, relecture : C. O (1ère partie), aucun transcripteur crédité (2ème partie) ; révisions supplémentaires à la transcription et l'horodatage, Charles J. Stivale**

### **Partie 1**

Alors, puis-je, puis-je, puis-je supposer que vous avez dans l'esprit le tableau et la classification de Peirce, tableau qui réunit à la fois les classes d'images et les classes de signes ? Puis-je supposer ? [Pause] Supposons-le ! [Pause] Vous vous le rappelez ? [Pause ; quelques étudiants répondent ; Deleuze rigole] [1 :00] Est-ce que vous avez bien révisé votre tableau de Peirce pendant les vacances ?

Alors maintenant nous passons à un essai qui, puisque nous avons vu que ce tableau à la fin nous enthousiasmait, mais nous troublait beaucoup, et que nous étions à la recherche d'un « autre » tableau. Or, d'après tout ce qu'on a vu là pendant ce premier trimestre, on peut esquisser et puis aujourd'hui on va mettre en place ce tableau, avec les règles que je proposais, qu'il nous arrivera parfois d'avoir besoin, tant il est riche en création de mots, d'avoir besoin d'un mot de Peirce. Mais il arrivera également [2 :00] que ce mot de Peirce, nous serons amenés à nous en servir dans un autre sens. Bien entendu qu'il n'y a aucune prétention à avoir raison. Comme ça, c'est pour des raisons précises, pour des raisons que nous étions à la recherche d'un autre tableau.

Alors cet autre tableau, je voudrais à la fois le présenter dans son ensemble, et puis le combler progressivement aujourd'hui. Si bien que c'est un cours, une séance à la craie, parce que, [Pause ; Deleuze se déplace vers le tableau] voyons ça, là-haut, tout là-haut, j'ai [Pause ; Deleuze écrit au tableau] [3 :00] ce que je peux appeler à mon choix, puisque je l'ai justifié dans tout le premier trimestre, image-mouvement, image-matière, image-lumière. Nous savons d'avance que ce n'est pas forcément le seul type d'images ; mais nous partons de ce premier grand type. Et pour des raisons, dont nous avons vu certaines et dont les autres nous ne les avons pas vues, mais ce sera notre tâche aujourd'hui, procéder comme ça, en revenant en arrière, en allant en avant, tout ça, nous distinguons un certain nombre d'espèces d'images-mouvement. [Pause] [4 :00]

Première espèce d'image-mouvement, c'est l'image-perception. [Pause] Cela correspond à la catégorie de « chose », et pour lui donner un numéro, nous l'appelons -- j'avais essayé de dire pourquoi déjà, mais on va le voir plus précisément aujourd'hui -- nous l'appelons : Zéroité, [5 :00] voilà. [Pause]

Deuxième catégorie, deuxième type d'image mouvement : image-affection, qui correspond cette fois-ci non plus à la chose, mais à la qualité ou à la puissance, à la qualité-puissance. Et là, nous retombons sur quelque chose que nous avons vu grâce à Peirce, c'est comme mode d'existence : la Priméité, ce qui est « un par soi-même ». [Pause] [6 :00] Je laisse un blanc là par une espèce d'intuition.

Et nous avons, troisième espèce de l'image-mouvement, nous avons l'image-action, qui correspond donc aux actions, non plus aux choses, ni aux qualités-puissance, aux actions ou aux forces, aux forces en action et qui correspond à la Secondéité de Peirce. [7 :00] Vous vous rappelez, tout ce qui est réel ou tout ce qui est actif est finalement un duel, et se comprend sous les espèces de l'effort et de la résistance.

Et puis, nous avons encore un autre type d'image que nous appelions « l'image mentale », et qui correspond non plus à la chose, non plus à la qualité-puissance, non plus l'action, mais à la relation. Et nos dernières séances avaient été consacrées à l'analyse de cette notion par rapport au problème qu'elle posait dans le domaine [8 :00] des images. Et cette image mentale correspond, en gros pour le moment, à ce que Peirce appelle la Tiercéité, le mental de la relation. Pourquoi, encore une fois, la relation, c'est le mental ? C'est parce que la relation, c'est le mode sous lequel l'esprit juge bon de comparer deux choses ou la circonstance qui fait que l'esprit compare deux choses. Mais la comparaison ici est comme l'acte irréductible de l'esprit.

Pourquoi un trou là ? [Deleuze indique le tableau, sans doute entre la Priméité et la Secondéité] Parce que j'ai le sentiment [9 :00] que entre l'affection et l'action, il y a comme une espèce de passage. Vous me direz, bon admettons ! Mais si vous mettez un passage là, si tu mets un passage là, il faudra en mettre partout. Bon, ce qui me confirmerait, c'est que chez Peirce -- mais vous allez voir tout de suite déjà une différence -- il tient compte de ce qu'il appelle des « formes dégénérées ». Il nous le dit : il y a une Secondéité dégénérée, ou il y a une Tiercéité dégénérée. Mais chez Peirce, « dégénérée » a un drôle de sens, en tout cas, n'a pas un sens physique ; ce n'est pas une transition. [10 :00] Qu'est-ce qui le prouve ? Il nous dit, par exemple, exemple de Secondéité : Pierre dîne chez Paul, c'est un couple, c'est une Secondéité, un exemple de Secondéité, Pierre dîne chez Paul. Mais comme dans la formule latine « Lucullus dîne chez Lucullus », c'est une Secondéité dégénérée, nous dit Peirce. De même, lorsqu'une épingle lie ensemble deux papiers, je prends deux papiers, je les épingle, il nous dit : ce n'est pas une vraie Tiercéité car c'est deux duos : premier papier plus l'épingle, second papier plus l'épingle, [11 :00] au point que je peux soustraire un des deux papiers sans que rien ne change de l'autre paire, de l'autre couple qui subsiste comme papier épingle. Il nous dira, c'était une Tiercéité dégénérée.

Nous, on n'a pas tellement besoin d'une pareille conception qui est uniquement logique de la dégénérescence. On a besoin de véritable transition, je dis, c'est-à-dire, presque le contraire du dégénéré, ce qu'il faudra appeler « l'embryonné ». Entre l'affection et l'action, il y a une affection dégénérée qui est en même temps une action embryonnée. Qu'est-ce que ce serait, ça ? Quitte à le justifier plus tard, et puis en fonction aussi de ceux qui étaient [12 :00] là, de ce que j'ai fait l'année dernière, c'est ce que je voudrais appeler, entre l'image-affection et l'image-action, « l'image-pulsion », et qui renverrait non pas à des choses, non pas à des qualités-puissances, non pas à des actions, non pas à des relations, mais qui renverrait à des « énergies »,

comme s'il y avait un domaine spécial de l'énergie entre les puissances et les défenses. Et donc là ce serait de la Secondéité embryonnée. [Pause ; Deleuze écrit au tableau] [13 :00] Voilà, voilà le début.

Est-ce que ça s'arrête là ? Aucune raison, aucune raison que ça s'arrête là. Je remarque juste que, là, je procède comme ça parce que j'essaye de procéder par petites touches. Je dis pour Peirce, ça s'arrête là. Il n'y a rien, il le répète mille fois, il n'y a rien au-delà de la Tiercéité. Pourquoi ? Parce que quand il y a plus que trois, en fait, c'est des combinaisons de triades et de duels. Pour Peirce, la Tiercéité, l'image mentale, est une véritable « clôture » du système de l'image. Nous, peut-être, peut-être, mais il y a mille choses qui nous ont déjà [14 :00] indiqués, qui nous ont déjà indiqué sans doute pas. En tout cas, on laisse ça ouvert, ce n'est peut-être pas du tout, ce n'est pas la fin, l'image mentale, ce n'est pas du tout la fin, il y a bien d'autres choses. [Pause]

Mais, nous avons vu, et là conformément à Peirce, qu'à chaque espèce d'image correspondait -- j'ai l'air de l'avoir oublié, je ne l'ai pas oublié, je le réserve ; pourquoi j'ai posé là un intermédiaire, une transition entre ceci et cela, alors que entre ceci et cela, il n'y a pas de transition, et entre ceci et cela, il n'y a pas de transition ? C'est un problème qui nous reste. [15 :00] -- Je dis, dans l'autre sens de mon tableau, j'ai les signes correspondant, signes correspondant à chaque type d'image. Et là, je ne reviens pas là-dessus, parce que c'étaient les acquis de nos dernières séances. Nous étions amenés à chercher du signe une conception tout à fait différente de celle de Peirce... [Interruption de l'enregistrement] [15 :33]

... qui en tant tel, renvoyait à un type d'image ; c'est-à-dire c'est une image telle que je puisse dire c'est le cas de, c'est une image telle que je puisse dire c'est le cas d'une image-perception, c'est le cas d'une image-affection, c'est le cas d'une [16 :00] image-pulsion, c'est le cas d'une image-action, c'est le cas d'une image mentale. Donc un signe était nécessairement une image particulière, mais en tant qu'elle renvoyait à un type d'image ou qu'elle représentait un type d'image. Encore faut-il que, pour être un signe, elle représente un point de vue déterminable. Bon d'accord ! Quel est ce point de vue déterminable ? Un signe, ce serait d'abord une image particulière qui représente un type d'image du point de vue de la *composition*, du point de vue de la composition de ce type-là. [Pause ; Deleuze écrit au tableau]

Et j'ajoutais, sans pouvoir à ce moment-là le justifier pleinement, la composition d'un type d'image, [17 :00] c'est son caractère bipolaire, comme si tous ces types d'images étaient bipolaires. Et sans doute, le rapport entre les deux pôles varie dans les types d'images, mais que soit par une distinction abstraite ou par une distinction réelle, il y a toujours moyen ou il y aurait toujours moyen de distinguer deux pôles pour chaque type d'image, deux pôles au moins, si bien que j'aurais des signes de composition bipolaires. [Pause] [18 :00] Ou bien [Pause] une image particulière peut renvoyer à un type d'image du point de vue de la genèse de ce type ou de l'extinction de ce type. [Pause] Voilà ! Pour chaque type d'image, j'ai donc, d'une part, des signes de composition bipolaire, d'autre part, des signes de genèse ou d'extinction. [Pause] [19 :00]

Au minimum, par type d'image, j'aurais donc -- mais loin d'en fermer, ce n'est pas une règle -- mais j'aurais un minimum -- je ne sais pas quel sera le maximum, ce sera à votre goût, on peut toujours en faire d'autres, surtout qu'on peut toujours faire d'autres types aussi, non ce n'est pas

une table de catégories tout à fait, c'est une table de catégories au choix, ouverte, vous en fabriquez autant que vous voulez -- je dis, j'aurais dans les signes de composition, j'en aurais au moins deux, suivant que l'un des deux pôles domine. Chaque signe de composition sera bipolaire, mais il y aura une prévalence d'un des deux pôles. [20 :00] Ça me fera deux signes de composition. [Pause] Et puis, j'aurais un signe de genèse et un signe d'extinction, et parfois ce seront les mêmes, parfois ils se confondront ou tendront à se confondre ; d'autres fois, ils se distingueront très fermement.

Mettons une moyenne ; en moyenne, j'aurais quatre signes par type d'image, au moins, ces quatre signes n'étant que le départ d'une liste ouverte, vous pourrez chercher ; quatre signes par type d'image, ça nous suffirait déjà ; quatre signes par type d'image, ça nous fait [21 :00] quatre, huit, douze, seize, vingt, vingt, avantage très considérable sur la classification de Peirce qui en comporte beaucoup moins. [Rires] Donc c'est évident que celle-ci est meilleure. [Rires] Alors, bien, voilà, on sait ce à quoi... Notre but aujourd'hui, c'est progressivement remplir tout ça.

Alors j'en reviens, et fais marche arrière. J'en reviens au problème : mais enfin pourquoi en avoir introduit, alors que on en avait déjà bien assez, un intermédiaire là, [Deleuze indique au tableau successivement] et par entre là et là, et puis entre là et là. La réponse, [22 :00] elle me paraît simple. C'est que les types d'images ne sont pas du tout équivalents les uns les autres. L'image-perception, elle a un privilège, pas un privilège, elle a caractère, elle a une propriété : c'est qu'elle se continue à travers tous les autres. En effet, l'image-affection doit être perçue, l'image-action doit être perçue, l'image-mentale doit être perçue. L'image perception ne vaut pas pour elle-même, elle accompagne ; dès qu'elle est posée, elle accompagne tous les autres types. Dès lors, j'ai une réponse : si l'image-perception -- c'est même pour ça que l'image-perception, c'est le degré zéro, on va le voir mieux tout à l'heure, celui que Peirce a tout à fait ignoré -- [23 :00] et en tout cas, si on arrive à la poser l'image-perception, il n'y a aucun lieu de chercher une transition de la perception à l'affection puisque l'image-perception accompagne, se prolonge -- là, il faudrait avoir plusieurs dimensions pour mon tableau -- elle se prolonge sous les autres types d'images.

Bon, ça c'est réglé ; qu'il n'y ait pas d'intermédiaire là, c'est normal. Et là, pourquoi il n'y a pas d'intermédiaire non plus ? [Il s'agit sans doute de la Tiercéité, c'est-à-dire de la relation ou l'image mentale] La réponse, elle devient éclatante ; il n'y a pas besoin de chercher longtemps. C'est parce que, contrairement à ce que pense Peirce, nous étions amenés à penser que l'image mentale n'est nullement une clôture, [24 :00] mais que l'image mentale est tout à fait autre chose, qu'elle a une toute autre fonction, à savoir que : elle est le lieu où l'ensemble des images-mouvements va être mis en crise, c'est-à-dire, elle est elle-même le passage de l'image-mouvement à un autre type d'image. Ça, ce n'est que le tableau des images subsumées par l'image-mouvement. Il nous faudra donc un autre tableau quand nous serons plus assurés dans nos analyses, un autre tableau sur des espèces d'images éventuellement « autres » que l'image-mouvement. Mais si cette hypothèse se confirmait, on comprendrait qu'il [25 :00] n'y ait pas d'intermédiaire puisque c'est l'image mentale qui est intermédiaire entre l'image-action et non seulement l'image-action, mais l'ensemble des images-mouvements et un autre type d'image. Donc lorsque je dis, il faut des transitions entre un type d'image et un autre, cette formule ne peut avoir de sens que entre l'image-affection et l'image-action. Donc il était juste de me réserver une colonne de plus ici. Ça c'est le premier point ; c'est la première remarque.

Deuxième remarque, tout à fait autre, mais on fait un espèce de groupement qui va nous mener [26 :00] -- un tort, vous corrigez tout ça, je parle par facilité, puisqu'il ne s'agit pas de tort, évidemment non -- ce qu'on pourrait regretter chez Peirce, c'est qu'il part de l'image ou de l'apparaître, ce qu'il appelle -- vous vous rappelez peut-être -- le « phanéron », c'est-à-dire l'apparaître, l'apparition, l'image. Mais il ne fait aucune analyse, et sans doute s'il ne le fait pas, c'est parce que lui, il n'en a pas besoin. Il ne fait aucune analyse de l'image en tant que telle. Ce qu'il va analyser, c'est la tripartition de l'image. Elle se divise [27 :00] immédiatement, le « phanéron », l'apparaître se divise immédiatement en trois espèces : Priméité, Secondéité, Tiercéité. Tout se passe comme si le « phanéron », l'apparaître, l'image, chez lui, était un terme abstrait qui n'avait besoin d'aucune explication.

Nous, au contraire, nous avons passé très longtemps à dire, mais l'image-mouvement sans doute va se diviser en des types d'image, mais ça n'empêche pas qu'elle a sa consistance, que l'image-mouvement a parfaitement sa consistance en elle-même. Et cette consistance, nous l'avons trouvée dans l'identité de l'image-mouvement avec la matière et avec la lumière, et nous lui avons donné [28 :00] un statut à cette consistance : c'est la variation universelle, en appelant "variation universelle" le système dans lequel toutes les images varient à la fois les unes en fonction des autres sur toutes leurs faces et dans toutes leurs parties. Dès lors, il faut m'accorder que l'image-mouvement considérée en elle-même a bien des caractères qui lui sont propres, mais n'a pas de signe propre.

Dans l'état de la variation universelle, les images sont à elle mêmes leurs propres signes ; ça va de soi. [29 :00] Donc à ce niveau-là, il n'y a aucune des conditions qui permettent la naissance d'image spéciale qu'on appellerait des signes et des types d'images, puisqu'il n'y a pas de types d'images ; il n'y a pas de signes non plus. En revanche, il a fallu -- contrairement à Peirce -- dès le moment où nous donnions une consistance à l'image-mouvement pour elle-même, à l'apparaître pour lui-même, à la lumière pour elle-même, il a fallu montrer qu'on ne pouvait pas se donner une tripartition, une division de l'image-mouvement. Il fallait montrer pourquoi et comment elle se divise. Donc il fallait donner, il fallait suivre le chemin de la division. Nous ne pouvions plus être dans la situation que se donne Peirce [30 :00] qui constate les espèces de faits logiques, à savoir qu'il y a des faits de Priméité, des faits de Secondéité, des faits de Tiercéité, et puis voilà, et puis si vous n'êtes pas contents, c'est comme ça.

Pour nous, il fallait montrer, à partir de l'image-mouvement, par quel processus elle se divise. Et vous vous rappelez, on avait beaucoup insisté là-dessus, l'image-mouvement se divise à partir du moment où, au lieu que les images se rapportent et varient les unes par rapport aux autres sur toutes leurs faces et dans toutes leurs parties, elles varient par rapport à une image spéciale et privilégiée. C'est la constitution de *centre* dans le monde de l'image-mouvement. Les [31 :00] images-mouvements se mettent à varier non plus simplement les unes par rapport aux autres, mais elles varient par rapport à une image spéciale qu'on appellera « centre ». Pourtant ce centre pour le moment n'a rien qui excède le domaine de l'image-mouvement.

Et je disais, là -- c'est par là que Bergson nous était tellement utile -- je disais conformément à Bergson, lorsque les images-mouvement sont rapportées à un centre par rapport auquel elles varient -- vous voyez, elles ne varient plus les unes par rapport aux autres, elles varient par rapport à un centre -- eh bien, j'ai une image-perception. [Pause] [32 :00] Le centre par rapport

auquel les images-mouvements varient ou sont supposées varier sera un centre de perception. Et puis, je saute, je peux donc ajouter ici « centre », ce centre n'est pas autrement déterminé. D'où la formule de Bergson qui, en quelque sorte là, m'est très utile puisqu'elle vient confirmer l'hypothèse d'une Zéroité, « centre d'indétermination » ; c'est un centre quelconque. Sa seule propriété est de produire cette incurvation des images, telles que les images vont varier par rapport à lui. Sinon il n'a aucune propriété interne ; [33 :00] il a une propriété de situation, on dirait, une propriété de position, pas une propriété intrinsèque. Il a la fonction de centre.

Mais pourquoi? Qu'est-ce qui lui donne cette fonction de centre ? On l'a vu, vous vous le rappelez, et pourquoi est-ce que c'est un centre d'*indétermination* ? Cette fois-ci, à l'image de centre, s'est déjà substitué quelque chose d'autre, c'est très cohérent. C'est que ce centre, en fait, c'est aussi autre chose qu'un centre : c'est un intervalle . C'est un « centre-intervalle ». Ce qui est centre, c'est un intervalle. Bon, et ce n'est quand même pas la même idée, un intervalle entre quoi et quoi ? Parce qu'il ne se voyait pas avant dans l'image-mouvement, [34 :00] un intervalle entre un mouvement reçu et un mouvement exécuté. Dès qu'il y a un centre, il y a un intervalle. Dès qu'il y a un intervalle, il y a un centre, les deux notions sont corrélatives, centre d'indétermination-intervalle.

Et l'intervalle, donc, je le mets où ? On n'a pas le choix. Je ne peux le mettre que dans la Secondéité ; c'est l'image-action. C'est l'image-action, pourquoi ? C'est abstrait tout ça ; je veux dire c'est abstrait, je voudrais que ça vous fasse le même effet ; ça me paraît à la fois complètement abstrait et complètement concret. C'est-à-dire, c'est des, c'est des [35 :00] moments que, pour moi, j'aime beaucoup, c'est-à-dire, on n'a plus le choix. Si on dit où je vais mettre l'intervalle, où vous voulez le mettre ? C'est par définition même une forme de duel. C'est même la matrice du duel. Il y a dualité entre un mouvement reçu et un mouvement exécuté. C'est ça que veut dire l'intervalle. En effet, le mouvement exécuté ne prolonge plus le mouvement reçu, il y a un intervalle entre les deux. C'est donc typiquement de la Secondéité. Je dirais, lorsque l'image-mouvement est rapportée à un centre, elle devient image-perception, et lorsque l'image-mouvement est rapportée à l'intervalle, elle devient image-action. [36 :00] Or, on a vu que le centre est naturellement intervalle, et l'intervalle est naturellement centre. Bon, mais ce n'est pas le même aspect.

Donc déjà, j'ai la justification de la distinction des images-perception, d'un type d'images, et des images-action. Continuons. S'il y a un intervalle, il y a quelque chose qui vient occuper l'intervalle. Qu'est-ce qui est entre les deux, quand il y a deux ? Il faut bien qu'il y ait quelque chose entre les deux. Ce qui occupe l'intervalle, [*Pause ; Deleuze écrit au tableau*] attention : ce qui occupe l'intervalle mais en le laissant intervalle, là les mots nous manquent. [37 :00] Il fallait dire à la limite, si on arriverait à mettre une idée concrète la dessus, ce qui occupe, mais ce qui ne remplit pas, ça laisse l'intervalle, c'est-à-dire, ça laisse complètement l'intervalle entre l'action reçue et l'action exécutée, entre le mouvement reçu et le mouvement exécuté, complètement, simplement ça occupe l'intervalle, comme on dit, ça occupe le temps. On peut dire, j'occupe le temps, mais je ne le remplis pas. L'image-affection, c'est ce qui vient occuper cet entre-deux de l'intervalle, mais ce qui ne le remplit pas. On a vu, alors, je veux dire, toutes nos analyses plus concrètes de l'image-affection, eh bien, elles ont leur place là, [38 :00] ce qui occupe l'intervalle sans le remplir.

Et enfin là, on n'a plus le choix non plus, même si on ne sait pas encore ce que cela veut dire. Là, qu'est-ce que c'est ? J'ai insisté, la relation, c'est l'acte de l'esprit. [*Il s'agit de la Tiercéité, l'image mentale*] Vous me direz : mais il y a de l'esprit déjà ; dans une action, il y a de l'esprit ; dans une affection, il y a de l'esprit ; dans une pulsion, il y a de l'esprit. Évidemment il y a de l'esprit. Mais il n'est pas pris ni considéré pour lui-même. Il est considéré en tant que, par exemple, dans l'image-action, l'esprit est considéré en tant qu'il agence des moyens, c'est-à-dire en tant qu'il assure l'originalité de l'action exécutée par rapport au mouvement reçu. Donc il [39 :00] intervient pleinement, mais pas en tant qu'esprit. Il intervient sous les espèces de la Secondéité. Pareil dans tous les autres cas.

Tandis que là, [*Deleuze indique le tableau, la Tiercéité ou l'image mentale*] avec la relation, c'est l'acte fondamental de l'esprit. Seul l'esprit prend acte, donc, c'est son affaire à lui. Alors est-ce que cela veut dire qu'il y a un esprit ? Je n'en sais rien ; je veux dire, on appelle l'esprit l'instance de comparaison. Je ne m'engage pas. Et c'est quoi, les relations, le mental, l'esprit ? [40 :00] Supposons que lui, il ne se contente pas -- et ce serait très bergsonien de dire ça -- il ne se contente pas d'occuper l'intervalle sans le remplir. Lui, il vient s'insérer dans l'intervalle, il vient remplir l'intervalle. Bergson le dira sous quelle forme ? Dans une thèse célèbre d'après laquelle, par exemple, les souvenirs, qui sont pour lui une réalité spirituelle, viennent remplir l'intervalle sensori-moteur. Ils viennent s'insérer dans l'intervalle sensori-moteur, c'est-à-dire dans l'intervalle entre un mouvement reçu et un mouvement exécuté. En revanche, l'affection ne venait pas remplir, elle occupait l'intervalle. [41 :00] Alors supposons, supposons que ça marche, que vous m'accordiez encore tout ça, mais vous n'avez de raison de me l'accorder que si à la fin on retombe sur nos pieds.

Je peux dire, eh bien, voilà, ce qui manquait chez Peirce, c'est une véritable genèse, déjà à partir de laquelle les types d'images sont engendrées en fonction de l'image-mouvement. Et s'il n'a pas réservé une catégorie pour l'image-perception, c'est parce qu'il n'a pas vu la nécessité de cette genèse, parce qu'il n'aurait pas vu ça. Est-ce possible qu'il n'ait pas vu ça ? Bon, mais si on se place du point de vue d'un engendrement des types d'images à partir de l'image-mouvement, je dis que l'image-perception, c'est l'image-mouvement rapportée [42 :00] à une image fonctionnant comme centre. Voilà, dès lors, toutes les images varient par rapport à ce centre.

Deuxièmement : l'image-affection, c'est... -- non, l'ordre logique n'est pas le même que celui de tout à l'heure -- deuxième point, l'image-action, c'est des images-mouvement rapportées à un « intervalle » impliqué par l'image spéciale, par l'image-centre. L'image-affection, c'est l'image-mouvement rapportée à ce qui vient remplir l'intervalle de l'image-centre -- non, pardon -- à ce qui [43 :00] vient occuper l'intervalle, occuper l'intervalle. L'image mentale, c'est l'image-mouvement rapportée à ce qui vient remplir l'intervalle. Voilà, on progresse un peu.

[*Un étudiant veut poser une question*]

Deleuze : Si elle est absolument indispensable... Tu me le dis après, parce que là, je sens que je clapote tellement, que je patauge tellement, que s'il y a des questions en plus, je craque.

Alors, il n'y a qu'un truc difficile à comprendre, c'est finalement cette histoire de l'image-perception et de la Zéroité. C'est elle qui va être décisive. S'il est vrai que l'image-perception se

poursuit, elle va avoir un rôle fondamental. Mais pourquoi ? [44 :00] C'est que l'image-perception, vous vous rappelez, c'est donc l'image-mouvement rapportée à une image spéciale fonctionnant comme ça. D'accord, mais je veux dire : si on comprend ça, on comprend pourquoi tous les signes dès lors seront nécessairement, d'une part, de composition bipolaire, d'autre part, de genèse-extinction. C'est au niveau de l'image-perception que ça va se décider, ça, la nature des signes. Et pourquoi ? Parce que le système de la perception, c'est donc un système où les images ont comme fini de varier les unes par rapport aux autres sur toutes leurs faces, [45 :00] et ne varient plus que par rapport à un centre, centre d'indétermination. Mais ça n'empêche pas que les deux systèmes ne cessent pas d'être pris l'un dans l'autre.

Les deux systèmes de variation -- la variation universelle des images en elles-mêmes et la variation relative des images par rapport à une image spéciale -- ne cessent d'être pris l'un dans l'autre. Pourquoi ? Parce que d'abord, plus le centre se mettra lui-même en mouvement, plus il tendra à restituer le système de variation universelle. [46 :00] Et d'autre part, le système de variation universelle, c'était déjà un système de perception, et on l'a vu. En effet, dans la variation universelle, il y avait une perception comme exhaustive, égale à toute chose, je veux dire une perception où on ne pouvait pas distinguer objet perçu et sujet percevant puisqu'il n'y avait pas de centre. Mais l'image-mouvement, par exemple un atome, percevait tout et était dit percevoir tout des mouvements qu'il recevait, [47 :00] des mouvements dont il subissait l'influence, et des mouvements qu'il exerçait sur les autres atomes. Donc chaque atome était déjà perception, et sa perception, elle allait aussi loin qu'allaient les influences qu'il recevait et les influences qu'il faisait subir. On l'a vu, c'était un système d' « universelle perception ».

Si bien que ce que je peux dire, c'est que c'est le système de la perception qui est bipolaire. Le système de la perception est bipolaire, sous quelle forme ? [48 :00] Il va avoir un pôle objectif et un pôle subjectif. Expliquons-nous. On appellera -- pour le moment, on va voir que ça va varier -- du point de vue où nous en sommes pour le moment, on appellera, système objectif, le système de la variation universelle, c'est le système de la matière, système objectif de la perception ; toutes les images varient les unes pour les autres sur toutes leurs faces et dans toutes leurs parties. C'est là, c'est là vraiment, l'universel clapotement, c'est la matière. La matière est perception. Voilà le premier pôle du système de la perception.

Et second pôle [49 :00] du système de la perception normalement dit « subjectif » : c'est lorsque, c'est l'aspect sous lequel les images, en plus, ou en même temps, varient par rapport à une image privilégiée qui est dite centre ou sujet. C'est donc le pôle subjectif. Donc l'idée d'une composition bipolaire, elle se forme, elle nous est imposée par la perception [*Pause*] tout comme la notion de genèse nous est également imposée par la perception. Pourquoi ? La genèse, c'est la formation même du centre [50 :00] d'indétermination sur le plan des images-mouvement, avec comme corrélat que ce centre, il n'est plus éternel ; il s'éteindra. En vertu de la communication des deux systèmes, il s'éteindra, il retournera à la variation universelle, quitte à ce que d'autres centres se forment sur le plan de la matière. Ce qui revient à dire que nous sommes tous mortels. Je suis forcé ; il y a une nécessité de la mort comme de la naissance.

Si bien que ce qu'on avait trouvé ensuite comme la nature du signe, à savoir être nécessairement signe de composition bipolaire ou être nécessairement signe de genèse-extinction, c'était imposé par l'image-perception qui va se continuer sur tous les autres types d'images. Si bien que



toujours, [51 :00] vous allez trouver le double aspect du signe : composition bipolaire, genèse-extinction. C'est ça le plus dur, parce que maintenant il n'y a plus que le concret à faire. Le concret, cela va être quoi ? Si vous avez compris tout ça, c'est, il faut remplir nos « machins », nos cases. Voilà. Alors on commence comme ça. Parfois ça ira tellement de soi qu'il nous suffira de trois ou quatre phrases ; parfois ça fera beaucoup plus problème.

Je me dis, quel va être le signe de la perception ? Signe de la perception, de quel point de vue ? Quel va être le signe de « composition » de la perception ? [52 :00] Le signe de composition de la perception, il faut qu'il soit, d'après ce qu'on vient de dire, il faut qu'il soit bipolaire, mais de quelle manière ? Quand est-ce que je perçois ? Qu'est-ce qu'il me faut pour percevoir ? Qu'est-ce que... Je veux dire, toute perception est finalement double. Toute perception est double, mais seulement elle est double de multiples manières.

Pour percevoir, pour reprendre un texte de Bergson qui m'intriguait beaucoup, là, que je vous ai lu plusieurs fois [*Voir les séances 1 à 4 de ce même séminaire*], dans le premier chapitre de *Matière et Mémoire*, il dit pour passer de l'image-mouvement à la perception, pour passer [53 :00] de la matière à la perception de la matière, qu'est-ce qu'il faut ? Il faut évidemment -- c'est-à-dire pour passer du système de la variation universelle au système de la variation centrée -- qu'est-ce qu'il faut ? Il faut d'abord, dit-il, que une région d'image-mouvement soit comme isolée. Et il emploie le mot « tableau », comme un tableau, bon. Intéressant, parce qu'il ne faudrait pas beaucoup pour qu'il dise : comme dans ou par un cadre. Ce qu'il isole, ce n'est pas le tableau ; c'est le tableau compris [54 :00] comme cadre. Il faut donc qu'il y ait un découpage, un cadrage. Ce cadrage, c'est comme -- je ne dirais pas qu'il existe par lui-même -- mais c'est un élément de la perception. Pas de cadrage, pas de perception.

Bon, alors d'après les philosophies, on pourra l'appeler de mille façons, mais si je le dis, par exemple à la manière des phénoménologues, que toute perception implique un horizon, un horizon, bon, très bien, pourquoi pas ? Le cadre, ce sera un horizon, je veux bien, peut-être que ce n'est pas bon, peut-être que ce n'est pas ça, un cadre. Pour l'image de cinéma, il est évident que le cadre, ce n'est pas un horizon ; c'est autre chose. [55 :00] Il y a bien un horizon ; il n'y a pas d'horizon peut-être dans l'image de cinéma, je ne sais pas. En tout cas, le cadre, ce n'est pas l'horizon. Quoi que ce soit, peu importe, on peut le remplir un peu n'importe comment.

Je dis : le premier élément de la perception, c'est un cadre, un cadre qui va isoler une région d'images de telle manière que ce groupe d'images isolées puisse varier par rapport à un centre. Pour que des images-mouvements ne varient plus que par rapport à un centre, à la limite, il faut bien qu'elles soient en quelque sorte séparées de l'universelle variation. Il faut qu'elles soient « encadrées ». Le cadre est comme la condition de la « perception relative ». J'appelle « perception relative » la perception qui se définit par la relation des images-mouvement à un centre. [56 :00] Donc voilà le premier élément : j'ai un cadre. Il y a toutes sortes de cadres. Sans doute, là je suis en train de parler d'un cadre qui préexiste au sujet percevant et qui va le rendre possible. S'il n'y a pas de cadre, il ne peut pas y avoir de formation de centre. Il faut bien qu'une région d'images soit détachée, fasse le lien avec les autres.

Ensuite, quand le sujet sera né dans le cadre, il aura lui-même ses cadres, suivant l'endroit où il les regarde, suivant ce qu'il regarde, suivant l'attention avec laquelle il regarde, tout ça. Mais là,

je parle d'un cadre qui est avant les cadres subjectifs. Il s'agit vraiment d'un cadre des cadres, là. Et une fois que j'ai le cadre, [57 :00] alors, en effet, c'est normal que le centre naisse à lui-même, de telle manière que les images encadrées -- et rien qu'elles -- les images encadrées vont varier par rapport à la position du centre. Qu'est-ce que c'est que ce type d'image ? Je dis : c'est une image double.

Si je fais l'union avec ce je faisais l'année dernière, c'est-à-dire, je pourrais faire ça avec, par exemple, en prenant des exemples littéraires ou de peinture ou..., mais si je rattrape, c'est-à-dire je prends des exemples de cinéma, c'est le cinéma qui va nous servir de référence. Eh bien, c'est bien connu dans le cinéma : c'est ce que, si vous vous rappelez [58 :00] lorsque j'ai essayé de commenter "Film" de Beckett, [*Voir les séances 1, 2, 3 de ce séminaire*] ce que Beckett appelait la double perception, en disant -- c'est embêtant parce que je m'en fais peut-être une montagne, parce que je ne suis pas technicien du cinéma -- mais il disait, pour moi c'est très délicat, je ne vois pas très bien comment m'en tirer, et il sentait qu'en effet, tous les gens de cinéma sentiraient, mais il lui fallait comme, ça revenait à dire : dans l'image -- vous remarquerez, je ne parle pas de la perception, on n'en est pas là, c'est l'image-perception -- dans l'image-perception, la perception est nécessairement double. Pourquoi ?

Il y a, par exemple, et simultanément ou successivement, la perception de la chambre [59 :00] et d'un personnage dans la chambre. C'est ce que Beckett appelait la perception « Oe », œil ou caméra. La caméra saisit la chambre et quelqu'un dans la chambre. Mais elle saisit aussi le quelqu'un en tant qu'il voit la chambre et ce qu'il voit de la chambre. Si le personnage qui est dans la chambre, nous l'appelons, conformément au signe de Beckett « O », nous dirons : il y a nécessairement coexistence d'une perception « Oe » et d'une perception [60 :00] « O ». La perception « Oe », elle est définie par le cadre ; la perception « O », elle est définie par ce qui se passe dans le cadre. Il faut bien que les deux coexistent. Toute perception à ce niveau est bipolaire. Ce qui coexiste, c'est la perception « Oe » et la perception « O ». [*Voir le schéma de ces rapports dans L'Image-Mouvement, pp. 99-100*]

Et Beckett disait : comment rendre compte de cette coexistence ? Alors il disait, est-ce que je vais faire des surimpressions ? -- tiens, il donnait un procédé technique ; la surimpression pourrait rendre compte de cette double coexistence -- on surimprimerait la perception [61 :00] « O » sur la perception « Oe ». Il disait non, ça ne va pas. Vous me direz à la limite, on peut toujours accentuer un pôle, donner un privilège à un pôle, d'accord on peut, mais ça ne supprime pas le problème. Ce qui m'intéresse, c'est la coexistence des deux pôles. Comment faire pour, dans une même perception, unir la perception « Oe », c'est-à-dire perception de la chambre et du personnage dans la chambre, et perception « O », c'est-à-dire perception de la chambre par le personnage ? Vous me direz : l'image de cinéma, elle ne cesse pas ; c'est même une de ses bases, j'imagine. C'est du moins une des bases de l'image-perception au cinéma. A la fois, nous voyons la chambre, et nous voyons ce que voit le personnage dans la chambre, [62 :00] à la fois, tantôt, tantôt. Oui, dans quel rapport ? Les cinéastes -- là, je donne des exemples -- ceux qui ont le mieux ou ceux qui se sont le plus intéressés à ce problème, il n'y a tant de problèmes que si on ne s'y intéresse pas ; ils sont bien connus, c'est évidemment les.... [*Interruption de l'enregistrement*] [1 :02 :25]

## Partie 2

... pure perception « Oe », ce cadre vide est en attente, qui peut se prolonger, ce qui n'est pas sans provoquer en nous des affections si je tiens compte de tout ça : cadre « Oe », perception « Oe ».

Et puis un personnage arrive, entre dans le cadre -- généralement donc, vous avez un plan fixe là -- le personnage arrive, il entre dans le cadre, [63 :00] et ne serait-ce que par la direction des regards, vous est donné ce qu'il perçoit, soit par la simple direction des regards, soit par les mouvements qu'il fait, soit encore par les mouvements de la caméra qui peut suivre le personnage, enfin mille, mille variétés possibles. Vous avez donc -- je pense par exemple... -- et puis, le personnage sort, et le cadre reste à nouveau vide. Je ne dis pas du tout que ça soit de la même manière ; si je cherche des exemples : vous trouvez constamment cette situation chez des cinéastes comme Antonioni et comme Ozu de manière très, très différente, bon. Vous avez une coexistence [64 :00] de la perception « Oe » et la perception « O ».

Dans quel rapport doivent-elles être ? Dans quel rapport doit être l'image-caméra et l'image-personnage ? Dans quels rapports doivent être -- pour que ça marche bien, pour que ça fasse de belles images du point de vue du cinéma -- dans quel rapport doit être l'image cadre, c'est-à-dire la perception de la chambre par la caméra et la perception de la chambre par le personnage ? Oui, c'est ça pour le moment, ma double composition. Ma double composition de la perception, c'est simultanéité de la perception caméra et la perception personnage, la chambre vue par la caméra [65 :00] et la chambre vue par le personnage. Dans quel rapport est-ce qu'elles doivent être ? Sûrement dans un certain rapport d'harmonie, qui n'exclut pas le conflit, qui n'exclut pas la dissonance, qui n'exclut pas mille manières.

Mais celui qui a réfléchi le plus, du moins théoriquement, à cette question, c'est Pasolini. Et Pasolini nous disait : à tort ou à raison, peu importe, il faut qu'il y ait une certaine communication entre la perception « Oe » -- il ne parlait pas comme ça, mais je garde ce langage plus commode -- entre la perception « Oe » et la perception « O ». Il faut qu'il y ait une certaine sympathie, c'est-à-dire il faut qu'il y ait une certaine résonance entre la perception de la chambre par la caméra et la perception de la chambre par le personnage, certaine résonance commençant. [66 :00] Et en même temps, il faut qu'il y ait une transformation de l'un à l'autre, oui, puisque la perception de la chambre par la caméra va l'élever à un certain niveau poétique, entre autres ; chez Antonioni, c'est évident. Chez Ozu c'est évident.

Et c'est là que Pasolini forgeait son idée que si la perception a ainsi une double pour composition, eh bien, il y a dans le langage -- sans rien préjuger des rapports cinéma-langage -- il y a dans le langage quelque chose qui est capable de nous faire comprendre cela. Et la forme de langage qui, selon lui, était capable de nous faire comprendre cela, je l'ai analysé l'année dernière, c'est ce qu'on appelle le « discours indirect libre » [67 :00] qui est une formule stylistique très particulière : lorsqu'on fait parler quelqu'un sans le dire. [Voir les séances 6 et 7 du séminaire *Cinéma I*, le 12 et le 19 janvier 1982] Ce n'est ni du discours direct, ni du discours indirect, c'est pour ça que c'est appelé un « discours indirect libre ». [Sur cette idée de Pasolini, voir *L'Image-Mouvement*, pp. 104-110]

Exemple : elle réunit toute sa force ; elle réunit toute sa force, elle braverait la mort plutôt que de se rendre ; elle réunit toute sa force -- c'est moi qui parle, je parle ; je vois quelqu'un, et je dis : « oh, oh, il réunit toute sa force », [68 :00] elle succomberait plutôt de se rendre. C'est elle qui parle. C'est une drôle de forme parce qu'il faut dire qu'il y a discours indirect libre lorsque vous avez un sujet d'énonciation, celle qui réunit toute sa force, mais ce sujet d'énonciation est pris dans un énoncé qui dépend d'une autre énonciation, la mienne.

C'est compliqué ça. J'ai mal fait ; « elle réunit toute sa force » est un peu... « Elle devint pâle », [69 :00] voilà ça c'est mieux ; « elle devint toute pâle », elle préférerait mourir que de se rendre, « elle devint toute pâle », c'est une perception ou une énonciation « Oe » ; je la vois devenir pâle : énonciation « Oe ». Elle préférerait la mort plutôt que de se rendre, c'est une énonciation « O » ; c'est elle qui parle ; c'est elle qui a dit : « je préfère la mort plutôt que de me rendre ». L'énonciation « O » est prise dans un énoncé qui dépend d'une autre énonciation « Oe ».

D'où l'importance de Pasolini lorsqu'il dégagait l'idée d'une image indirecte libre. [70 :00] Vous voyez donc, par comparaison avec la structure de discours indirect libre, il disait : eh bien oui, dans le cinéma, vous avez tout le temps des images indirectes libres, à savoir on appellera image indirecte libre, la coexistence par quelques moyens qu'elle soit obtenue d'une perception « Oe » et d'une perception « O ».

Mais alors je suis très content. Pourquoi suis-je très content ? Parce que c'est mon premier signe bipolaire. Là il est fondamentalement bipolaire : perception « Oe » - perception « O ». Et là je reste somme tout pasolinien ; appelons [71 :00] ça : image indirecte libre, oui, mais c'est déjà un "signe", c'est un signe de composition. C'est quel signe ? Servons-nous de Peirce ; puisqu'on l'a obtenu par référence à la proposition du discours indirect libre, nous allons appeler ça un terme utilisé par Peirce, [*Deleuze écrit au tableau*] un « dicisigne » -- mais le mot est bien puisqu'il nous rappelle la référence au discours indirect libre, « dicisigne ». [*Sur la dérivation de « dicisigne », voir L'Image-Mouvement, pp. 110-111*]

Mais je précise, je prends bien le mot chez Peirce, mais nous lui donnerons un autre sens, car pour Peirce, le dicisigne, c'était la « proposition », [72 :00] c'était la proposition en générale. Pour nous le « dicisigne », c'est l'équivalent d'une proposition indirecte libre exclusivement. C'est un signe bipolaire par nature, le dicisigne, perception « Oe » - perception « O » ; cela mettrait en jeu toute une théorie qui serait celle de cadre, et c'est le signe de composition bipolaire de quoi ? C'est le signe de composition bipolaire de la « perception solide ». En effet, le premier pôle de ce signe, le premier pôle du dicisigne a constitué le « cadre », et le cadre a opéré une solidification des images-mouvements, ne serait-ce que parce qu'il a isolé une région [73 :00] d'images de la variation universelle. C'est donc le signe des « choses », puisque nous sommes dans la catégorie de la chose, de la chose en tant que solide. [*Pause*]

Alors bon, on n'a plus qu'à se laisser aller, mais on a vu que, si fort que soit l'isolement, la perception est bipolaire encore en un autre sens. Car vous aurez beau avoir obtenu par le cadre, par le cadrage, une isolation presque parfaite, ça n'empêche pas que [74 :00] les autres images, toutes les images-mouvement comptent autour du cadre ; elles passent dessous. Bien plus, plus le sujet à l'intérieur du cadre sera lui-même en mouvement, plus il rejoindra sous le cadre le régime de l'universelle variation.

En d'autres termes, la perception est bipolaire d'une seconde façon, parce que alors qu'elle traduit la variation d'un groupe d'images par rapport à un centre, le premier pôle, elle continue à être travaillée par l'autre pôle, c'est-à-dire le pôle de la variation universelle où c'est toutes les images qui varient les unes par rapport aux autres. Bien. [75 :00] Il me faut un mot pour cette nouvelle image bipolaire. Tout ce que je peux dire déjà, c'est que bien, -- on se laisse aller tout seul, et pour ceux qui étaient là l'année dernière, ça rappelle peut être quelque chose -- cette nouvelle image, ce n'est plus un signe du solide. [*Deleuze écrit au tableau*] Cette fois-ci, ça va être la chose liquide, ça va être la chose liquide. La chose liquide, pourquoi ? Parce que le liquide, c'est précisément la tendance de la chose, ou ça exprime la tendance de la chose à rejoindre l'universelle variation. [*Pause*] [76 :00]

Dans le liquide, les parties varient les unes par rapport aux autres, [*Pause*] et si il est vrai que toute perception humaine est solide, c'est une perception solide, d'accord, mais qui est travaillée par « le rêve » de rejoindre une perception liquide qui serait plus juste, plus équitable, plus véridique car nous savons bien que le solide n'existe qu'à notre échelle. [*Pause*] Si bien que le deuxième signe de composition de l'image-perception, ça sera [77 :00] le signe liquide, à savoir « l'écoulement », l'écoulement de la rivière ou le rythme de la mer. Et on a vu -- toujours si je cherche un exemple de confirmation -- à quel point dans l'école française d'avant-guerre au cinéma, tous ont vécu, il me semble, cette bipolarité de la perception qui n'est plus celle du cadre et de ce qui se passe dans le cadre, mais qui est celle d'un état liquide et d'un état solide de la perception, et que c'était un thème lancinant dans le cinéma de [Jean] Grémillon, dans le cinéma de [Jean] Vigo, [78 :00] et à plus forte raison dans le cinéma de [Jean] Renoir, mais chez lui d'une manière où il va l'utiliser à d'autres fins. [*Voir la séance 7 du séminaire Cinéma I, le 19 janvier 1982 ; sur le liquide vis-à-vis du solide, voir L'Image-Mouvement, pp. 111-115*]

Mais chez Grémillon et chez Vigo apparaît constamment l'idée d'un double système qui engage la perception et qui engage aussi l'action, etc., puisque cela se prolonge, la perception sur terre et la perception sur l'eau et dans l'eau. Et la perception sur l'eau et dans l'eau est dotée d'un pouvoir de « vérité » dont la perception sur terre est comme dénuée. Et sur la terre, il y a les « attaches », c'est-à-dire les variations limitées, c'est-à-dire il y a toujours le centre, un centre privilégié qui tend à être immobile ou immobilisé. Tandis que [79 :00] l'eau, c'est le lieu où le centre devient mobile, à la limite s'annule, se défait et se refait ailleurs, etc., etc., où les attaches se brisent. Bon. Vous trouvez ça constamment. Pour Grémillon, en tant que communiste, il ne vivait qu'une phrase de Marx, à savoir que le prolétariat est fondamentalement séparé de la terre. Pour lui, pour Grémillon, tout métier plonge dans la mer -- c'est très curieux -- tout métier plonge dans la mer, même quand il n'est pas maritime, parce que c'est le statut du prolétariat, c'est le statut du prolétariat d'être hors de la terre. Ce qui ne veut pas dire dans le ciel, pour lui, et c'est pour ça que le travail du prolétaire participe à une justice [80 :00] qui n'est pas celle de la terre qui est fondamentalement injuste. La terre est fondamentalement la chose des classes dominantes, etc., mais le prolo lui, son affaire, c'est l'eau. Même sur la terre, il reconstitue, le travail... pour Grémillon, c'est très frappant, le travail reconstitue fondamentalement sur la terre un élément aquatique.

Et chez Vigo, cela apparaît encore plus, la perception vraie, la perception juste, parce que sur l'eau, on est toujours proche de son centre de gravité. C'est l'idée qu'il y a un mouvement aquatique qui s'oppose au mouvement terrestre : sur terre, on est constamment en déséquilibre

parce qu'on est toujours loin de son centre de gravité : c'est le camelot, c'est les artifices, c'est le camelot de "L'Atalante", etc. Mais, sur l'eau, cela peut ne pas être gracieux ; quand c'est la péniche, on marche comme un crabe, mais on est toujours proche de son centre de gravité : c'est la justice, [81 :00] c'est la vérité. Et quels que soient leurs différences chez Vigo, Grémillon, Renoir, il y a cette idée d'une justice supérieure des eaux, et le cinéma français, ce cinéma français, il s'est distingué avant tout non pas parce qu'il cadrerait bien – il cadre très bien, mais ça, ça importe peu -- mais parce qu'il sait toujours faire qu'il y ait de l'eau qui traverse le cadre. C'est donc une bipolarité très différente.

Alors, le signe, là, il faut un mot ; eh bien oui, ça afflue, ce n'est plus le solide. Il faut un, un signe qui renvoie immédiatement à ce pôle liquide de la perception ; appelons-le... Il me faut un mot ; alors j'ai cherché, et puis celui-là, je trouve qu'il est parfait parce qu'il est plein d'ambiguïté. Je ne peux pas dire un « rheume » parce que vous voyez, j'aurais voulu dire un « rheume » parce que d'après le grec, d'après l'étymologie grecque, le « rheume », c'est exactement ce qui s'écoule, [82 :00] c'est le flux, quoi. Mais enfin, l'usage a trop destitué le mot. Mais heureusement « rhume », en grec, dérive du verbe ordinaire qui signifie s'écouler, *rheo*, et qui a donné le mot dont dérive « rheume », « rheuma ». Alors appelons, bon, ce seconde signe de composition un « reume ». [Sur ces premiers signes et la dérivation de « reume », voir L'Image-Mouvement, p. 116 et note 13 ; voir aussi L'Image-Temps, p. 48]

Je dirais, bon ben oui, il y a des « reumes ». Par exemple, si je prends toujours mes références au cinéma, ce n'est pas seulement lorsque vous voyez de l'eau couler. Bien sûr, quand vous voyez de l'eau couler, c'est un « reume » évidemment, mais il y a toutes sortes d'autres « reumes ». Exemple : quand vous voyez un marin marcher sur la terre, par exemple, la démarche inoubliable de [83 :00] Michel Simon dans "L'Atalante", quand il marche sur la terre et qu'il a l'air de marcher absolument comme un crabe, ça c'est un « reume ». La surimpression – c'est des choses toutes simples – la surimpression de la tête de la femme aimée dans l'eau, procédé que vous retrouvez chez Epstein, que vous retrouvez chez Vigo, etc. tout ça, c'est des trucs qui hantent l'école française. C'est curieux parce qu'on n'est pas tellement marin que ça. Leur cinéma, c'est un cinéma profondément fluvial, maritime, et pour les raisons qui ne sont pas liées, pour des raisons qui est leur conscience de gauche, leurs consciences prolétariennes, très, très bizarre ! Même le métier d'une femme, quand Grémillon parle du métier d'une femme, comme par hasard c'est un femme médecin et médecin de qui ? Médecin de pêcheurs. Il faut [84 :00] toujours qu'il y ait un horizon, c'est l'origine du travail. A la limite, il faudrait presque penser que [Paul] Virilio et Grémillon s'entendent très bien, je ne sais pas si ... Quand Virilio, Virilio a de très bonnes pages dans *Vitesse et politique* où il explique que l'origine du prolétariat est marine, que c'est dans l'industrie de mer, dans l'industrie maritime, et dans les navires de guerre que s'est fait la première organisation du prolétariat... Quoi ?

Anne Querrien : C'est en Angleterre... [*Propos inaudibles*]

Deleuze : Oui, le prolétariat, le premier prolétariat, c'est un peuple de la mer. C'est des forçats de la mer. [*Querrien continue de parler*] Oui, oui, c'est ça, oui. Eh ben, j'ai l'impression qu'à sa manière, si vous voulez, Grémillon retrouve ça.

On appelle ça des reumes. Immédiatement [85 :00] c'est une manière, vous voyez, vous vous

rappelez peut-être, si vous avez bien appris par cœur votre classification de Peirce, que Peirce parle à un moment, il a un signe qu'il appelle « le rhème », mais, mais, j'insiste pour qu'il n'y ait pas confusion, « le rhème », ça n'a rien à voir avec un reume, absolument rien. [*Pour les neuf signes de Peirce, voir L'Image-Temps, p. 46, note 10*] Parce que « le rhème », je dis ça parce que Pasolini fait un confusion qui me paraît très, très curieuse. Pasolini il dit – à moins que ce soit dans la traduction, il faudra que tu regardes ; il faudra que je te voie là-dessus, dans le texte italien – dans la traduction, si c'est que le traducteur, il y a un contresens étonnant, parce que Pasolini, qui connaît bien Peirce, intitule l'un de ses chapitre de *L'expérience hérétique*, « le rhème », comme l'écrit Peirce. Et la traductrice donne la définition correcte du « rhème » de Peirce [86 :00] -- jusque-là ça va -- et ajoute que l'étymologie, c'est « écoulement ». En fait, c'est un contresens très fâcheux, parce que ça n'a strictement rien à voir. « Rhème » dérive d'un verbe irrégulier grec qui signifie « dire ». Et le *rhema*, c'est « le mot », et Peirce le prend exactement comme ça. « Reume » dérive d'un tout autre verbe qui n'a rien à voir, et qui signifie s'écouler, et le *reuma*, c'est l'écoulement, donc il n'y a absolument rien à voir.

Or il y a dans le texte français de Pasolini, un moment où il dit : « le plan au cinéma nécessairement donne l'illusion de s'écouler, c'est pourquoi je l'appelle un rhème », voyez, ma remarque n'a aucune importance, [87 :00] si – il faudra donc... tu l'as *L'expérience hérétique* en italien ? Regarde, hein, c'est l'avant-dernier chapitre, je crois, regarde parce que... ou bien il a fait une faute volontairement ; ce n'est pas exclu que Pasolini... ou bien il l'a faite involontairement parce qu'il écrivait vite, alors là ce serait très fâcheux, mais il faut que je sache ça. Ou bien alors le texte italien est autre et c'est un contresens de la traductrice. -- En tout cas donc, ce n'est pas du tout un « rhème » au sens d' « un mot », c'est un signe d'écoulement donc qui peut très bien apparaître sur un fond absolument solide comme encore une fois la démarche sur terre de Simon dans "L'Atalante". Voilà un « reume ». Donc, les deux signes répondent à chose solide-chose liquide, et tous les deux sont bipolaires, [88 :00] puisque il va de soi que le « reume », le signe liquide, ne vaut que dans sa complémentarité avec le solide dont il s'échappe. Donc il y a autant de bipolarité dans le « reume » qu'il y en avait dans le « dicisigne ». Donc voilà mes deux premiers signes, « dicisigne » et « reume ».

Et enfin, vous voyez que c'est l'image-perception qui nous impose par son analyse l'idée que tous les signes vont être bipolaires, puisque ensuite, dans la mesure où elle se continue -- tous les signes de composition vont être bipolaires – dans la mesure où elle se continue sous les autres images, il faudra bien trouver une bipolarité. Alors du coup donc, signe de genèse, puisqu'on l'a montré assez, il ne nous suffit pas d'un signe de composition, il nous faut un signe de genèse. Genèse de quoi ? Eh ben, genèse de [89 :00] l'image-perception, dans sa double composition. Il faut qu'un signe nous montre, nous donne la genèse de l'image-perception en tant qu'elle est justiciable des signes de composition précédents, des signes de composition bipolaires. Il faudra donc un signe de genèse plus profond que le signe de composition.

Là je suis sûr d'avoir au moins un troisième signe, quel est-il ? Le signe « génétique » de l'image-perception, et comment est-ce qu'on va l'appeler ? On va l'appeler : un signe génétique de l'image perception, à quelle condition il devait répondre ? Il me semble à la condition suivante : [90 :00] il serait artificiellement immobilisé, mais pourquoi ? Pas d'une immobilité quelconque, d'une immobilité qu'on pourrait appeler à la limite, d' « une immobilité différentielle », c'est-à-dire d'une immobilité comprise comme mouvement infiniment petit ou

plutôt immobilité comprise comme variable de tous les mouvements possibles. Immobilité comprise comme variable de tous les mouvements possibles, ça voudrait dire quoi ? Ça voudrait dire : aussi bien des mouvements de la variation universelle que des mouvements de la variation limitée. En d'autres termes, ce serait, [91 :00] ce signe, ce serait bien un signe génétique, ce serait une différentielle du mouvement.

Donc ce serait en fonction de lui que le mouvement pourrait varier, c'est-à-dire passer d'un de ses pôles à l'autre. Premier type de variation : passer du pôle variation universelle au pôle variation limitée et inversement ; deuxième type de variation : prendre de la vitesse ou diminuer de vitesse, accélérer, ralentir. -- [Pause] Tout à l'heure, j'avais l'idée d'une troisième variation, mais peu importe, on ne peut ajouter qu'autant qu'on a ; elle m'a échappé. Bon. -- Qu'est-ce que c'est que ça ? [92 :00] Une telle différentielle du mouvement, c'est-à-dire une matrice du mouvement, fait comprendre la variation des mouvements, la variation qualitative des mouvements, variation universelle ou variation illimitée, tout comme leur variation quantitative, accélération, retardement, etc., nous l'appelons « un gramme » ou « un engramme », « un gramme » ou « un engramme ». [Pause] [Deleuze introduit ces termes dans *L'Image-Mouvement*, p. 121] Bon, bon, et en effet, l'application au cinéma est immédiate. Si je fais toujours, ou si je prends toujours le cinéma comme système de référence, c'est ce qu'on appellera [93 :00] dans le cinéma – ce qui n'est pas la même chose qu'une photo – c'est ce qu'on appellera un photogramme. Le photogramme, c'est le gramme ou l'engramme cinématographique.

Et en effet, un photogramme, c'est quoi ? C'est bien une différentielle à partir de laquelle le mouvement peut prendre telle ou telle nature et telle ou telle vitesse, et l'appréhension du photogramme en tant que tel, ne se fera pas par la photo, mais par quoi se fera-t-elle ? Par une méthode célèbre dans le cinéma expérimental : on appelle ça "le clignotement". [Sur le clignotement-photogramme, voir les séances 7 et 8 du séminaire *Cinéma I*, le 19 et 26 janvier 1982 ; voir aussi *L'Image-Temps*, p. 280] Et le clignotement va nous donner la différence, la différentielle du mouvement. Et le fameux montage clignotant du cinéma expérimental, [94 :00] vous le trouvez parfois utilisé chez d'autres, par exemple chez [Hans-Jürgen] Syberberg ou chez Godard, mais enfin je crois qu'il a été constitué et particulièrement développé dans le cinéma expérimental. Enfin ce montage clignotant, ce clignotant, ce photogramme clignotant, c'est « l'engramme » ou le « gramme », c'est-à-dire c'est le signe de genèse de l'image-perception, et je pourrais dire : l'image-perception est non pas composée, elle n'est pas composée de photogrammes ; elle est « engendrée » par le photogramme clignotant. [Pause]

Et alors évidemment là, on est tout près : la genèse ou l'extinction ? Est-ce qu'il y aura un signe d'extinction particulier ? Peut-être, je n'en sais rien, alors je ne sais pas. [95 :00] Peut-être, c'est quoi ça ? Le gramme, le photogramme, etc., on l'a vu l'année dernière, ce serait ce qu'il faudrait appeler, un état... la genèse de la perception. Ça serait quoi ? Ça serait l'état gazeux. C'est la chose en tant que gaz cette fois-ci. Et tout, enfin une partie du cinéma expérimental a fondamentalement un modèle gazeux. [Sur l'état gazeux, voir *L'Image-Mouvement*, pp. 86, 121-123]

En quoi c'est lié à l'image-mouvement ? Considérez ce que vous avez appris quand vous étiez petits. Théorie cinétique des gaz, théorie cinétique des gaz puisque l'état gazeux se définira par



le parcours d'une molécule entre deux chocs. Nous sommes en plein dans l'image-mouvement, seulement c'est précisément la perception gazeuse qui a engendré la perception dont [96 :00] nous jouissons. Et on pourrait redescendre la montée que nous avons faite, c'est-à-dire du gazeux au liquide, du liquide au solide.

Est-ce qu'il y a un signe d'extinction ? Si j'en reste au cinéma expérimental : faites brûler un photogramme, vous aurez un signe d'extinction, mais est-ce que c'est un signe original par lui-même ? Beaucoup de films expérimentaux nous font assister à cette espèce de sacrifice suprême, le brûlage du photogramme. Bergman l'a repris dans une scène célèbre, le photogramme qui brûle, mais peut-être qu'il n'y a pas lieu de chercher un signe d'extinction particulier, tellement la genèse-là a atteint un niveau différentiel tel que son évanouissement ou son apparition se confondent, hein ? Et dans le clignotement, il me semble qu'il y a identité de l'apparaître et du disparaître. [Sur l'exemple de brûler le photogramme, voir *L'Image-Mouvement*, pp. 124, 142] Dans ce cas-là, [97 :00] j'aurais trois signes. Je dirais que les signes de perception qui renvoient bien à la Zeroïté -- maintenant je crois avoir tout justifié quant au signe de perception -- comportent le dicisigne, le reume, le gramme ou l'engramme.

Vous pouvez encore un petit peu ? Je fais encore le suivant parce que ça va tout seul le suivant, vu que vous le savez en partie, puisque j'avais essayé, il me semble, avant les vacances de... Là, ça va aller beaucoup plus simple. Je ne justifie plus le passage ; encore une fois j'ai déjà tout expliqué là-dessus.

Dans l'image-affection, je ne suis plus dans le domaine de la chose, je suis dans le domaine de qualité ou de la puissance, et là, bon, eh ben, [98 :00] qualité-puissance, bien, mais quel va être le signe de l'image-affection ? C'est-à-dire comment est-ce que je saisis une pure qualité ou une pure puissance ? Comprenez le problème : puisqu'il y a l'image-affection lorsque la qualité ou la puissance n'est pas encore considérée comme actualisée dans un état de choses. En effet dès que la qualité ou la puissance est considérée comme actualisée dans un état de chose je suis dans le domaine de l'image-action, c'est-à-dire je suis dans un milieu réel, dans un espace-temps déterminé, dans lequel des personnages agissent et réagissent. Donc je ne peux parler de qualité-puissance pure que si je les considère indépendamment de leur actualisation dans des milieux déterminés ou dans des états de choses. Mais alors où est-ce que je vais trouver ça ? [99 :00] On l'a vu, on l'a vu. Il faut dire : je le trouve lorsque je me trouve devant une qualité-puissance exprimée par un visage et que je ne considère que comme exprimé par un visage.

En effet, pourquoi un visage ? J'ai essayé de l'expliquer l'année dernière : c'est que le visage c'est précisément ça ; le sens de visage, c'est qu'il convertit les mouvements de translation en mouvements d'expression. Donc par-là même, il devient expression d'une qualité-puissance, indépendamment de la question de savoir si cette qualité-puissance est effectuée dans un état de choses. C'est par-là que le visage peut être mensonger, sinon il n'y a pas de mensonge possible. On ne ment que par sa tête quoi, oui ; il n'y aurait pas de mensonges possibles s'il n'y avait pas cette capacité du visage [100 :00] d'exprimer des qualités-puissances à l'état pur.

Donc je dis : qualité-puissance exprimée par un visage, ou ce qui revient au même, un équivalent de visage, n'importe quoi peut servir de visage. Quand je brandis le poing, je fais de mon poing un visage. Lorsque je tape sur quelqu'un, je ne fais pas de mon poing un visage, mais lorsque je

brandis le poing en disant : Hé! Ha ! Hé!, je fais de mon poing un visage. Ou bien une proposition, on pourrait dire qu'une proposition quelconque au sens d'un « dicisigne » de Peirce, cette fois-ci, pas d'une autre, une proposition quelconque, est un visage, un équivalent de visage, pas à tous les égards, par rapport à ce qu'elle exprime, pas par rapport à ce qu'elle signifie ou pas par rapport à ce qu'elle désigne, mais par rapport à ce qu'elle exprime, c'est un visage si elle exprime quelque chose. Bon, en tout [101 :00] cas, voilà.

Je dis, une qualité-puissance en tant qu'exprimée par un visage ou un équivalent de visage ou une proposition, c'est quoi ? Appelons ça : « icône ». Le signe est icône, le signe de l'image-affection est un icône -- une icône ? Je ne sais plus. Une ? Une ? Une icône, hein ? Est une icône.

[*Quelques étudiants disent* : Un] Je ne sais pas, je vérifie chaque fois dans le dictionnaire, dans le Larousse, et je me trompe chaque fois, parce que j'oublie. Vous êtes sûrs ? [*Un étudiant près de Deleuze dit* : Une icône, c'est religieux.] Et sinon, c'est un icône ? Enfin un ou une, hein ? Vous vérifierez. Alors c'est : icône, hein ? C'est [une] icône. [102 :00]

Vous remarquez que c'est un terme que vous trouvez dans la classification de Peirce. Vous remarquez aussi que nous l'employons en un sens complètement différent, car pour Peirce, « icône », c'est un signe qui est pris dans un rapport de ressemblance avec son objet ; c'est un signe qui a donc un rapport qualitatif avec son objet. Nous, nous ne disons absolument pas ça ; nous, nous définissons « icône », il me semble, d'une manière plus précise -- pas meilleure, mais beaucoup plus précise -- pour les besoins de la cause, à savoir, nous appelons exclusivement « icône » une qualité-puissance en tant qu'appréhendée à l'état pur, c'est-à-dire en tant qu'exprimée par un visage ou un équivalent du visage puisque ça me paraît être [103 :00] la seule manifestation de la qualité-puissance à l'état pur. [*Sur « icône » et « qualisigne », voir L'Image-Mouvement, pp. 155-156*]

Ah bon, mais alors en quoi c'est bipolaire ? Il y a en effet deux pôles de l'icône : ou bien le visage expressif est saisi comme « contour qui réfléchit » – je ne reviens pas là-dessus – et l'on parlera d' « icône de contour » ; ou bien le visage est saisi, le visage expressif est saisi comme ensemble de traits qui se succèdent l'un l'autre, comme ensemble de traits qui sont comme emportés hors du contour, emportés par l'affect, par l'affection qu'ils expriment, emportés, arrachés aux contours.

Voyez que c'est un peu comme si je disais, [104 :00] ça répond assez à la distinction que je faisais tout à l'heure entre dicisigne et reume. Le reume, c'était l'état liquide qui emportait la chose à travers le cadre. Là maintenant, j'ai des icônes de traits qui emportent les traits du visage en dehors du contour, et puis j'ai, au contraire, des icônes de contour -- les plus tendres peut-être mais pas forcément, il y a des méchancetés, alors il y a de froides méchancetés, des méchancetés terribles, qui sont des méchancetés de contours, terribles, terribles... des méchancetés de réflexion. Bon. -- Donc j'ai des icônes de contour et des icônes de trait.

Bon, là, si on cherchait des exemples de référence, ben oui, on s'en est occupé l'année dernière, c'est le gros plan au cinéma, le gros plan-visage, et le gros plan-visage montre bien cette dualité [105 :00] de pôles, et notamment la différence et la manière dont un même grand cinéaste passe de l'un à l'autre, mais en même temps, a toujours son privilège, sa préférence. C'est évident que Griffith a une forte préférence pour le contour. Le visage chez lui est réflexif, même quand il

passer par les émotions les plus fondamentales. Il y a toujours chez les femmes, chez les femmes malheureuses de Griffith ; il y a toujours un air de : mais pourquoi tout ça, pourquoi ? Pour quelles raisons ? Une espèce d'étonnement, pourquoi, pourquoi moi ? Pourquoi tout ça ? C'est ça qui fait leur charme quand elles sont battues, martyrisées, etc.

Je dis ça parce que je viens de voir "Le Lys brisé" [1919 ; "Broken Blossoms"], il n'y a pas longtemps, "Le Lys brisé", où il y a, vous savez, la fameuse jeune fille qui ne savait pas sourire, alors lorsque que son père la bat, son père alcoolique [106 :00] évidemment, [*Rires*] la roue de coups et lui ordonne en même temps de sourire : « Souris, espèce de garce, salope, etc. », et elle ne sait pas sourire puisqu'elle n'a jamais eu l'occasion de sourire, donc elle ne sait pas sourire. Elle est, son visage est pur contour réfléchissant, « mais pourquoi, pourquoi il me fait ça, mon père que j'aime », et alors avec ses doigts malhabiles, elle forme un sourire, et merveille, ça reste, parce que... [*Rires*] Ou bien on lui a mis une espèce de gélatine, ou bien elle l'a appris, elle l'a appris, mais alors elle se dessine un sourire qui est une espèce de sourire réflexif mortuaire. Enfin je... toute personne bien constituée pleure à ce moment-là. [*Rires*]

Au contraire, les gros plans Eisenstein sont célèbres pour enchaîner des, comme il dit lui-même, le chagrin monte, le chagrin monte et se meut en révolte. Alors il y a des traits de [107 :00] visage qui se succèdent, dont aucun n'appartient à un contour. C'est des visages successifs différents, où chaque trait en général enchaîne avec un trait et monte d'une échelle d'intensité. Là vous avez typiquement, chez Eisenstein, des icônes de traits. Mais tout ça, on l'a vu l'année dernière. [*Sur le visage et le gros plan chez Griffith et Eisenstein, voir le séminaire Cinéma I, séance 8 (26 janvier 1982), 9 (2 février 1982) et 10 (23 février 1982), aussi bien que L'Image-Mouvement, chapitres 5 et 6*]

Mais, mais voilà, j'ai donc bien là aussi ma bipolarité. J'ai les deux : icône de trait, icône de contours, et qui correspondent vaguement à ma distinction, là, donc tout va bien. Mais, signe génétique de l'image-affection, il nous faut un signe génétique. Signe génétique de l'image-affection, ben là aussi je vais plus vite parce que ça aussi on l'a vu l'année dernière. Il y a beaucoup de choses que l'on a vues là-dedans, mais je fais ce regroupement parce qu'il [108 :00] est bien nécessaire pour moi, c'est pour me persuader que ça marche.

Vous comprenez, encore une fois, j'ai essayé de le redire, là, avant les vacances. Le visage, c'est quand même un gros procédé, c'est gros. C'est très gros, un visage ; ce n'est pas fin, ce n'est pas moléculaire, un visage. Même les traits, les traits, c'est plus fin que le contour. Le contour, ça ne va pas très loin, tout ça. C'est de la grosse émotion, c'est-à-dire c'est de l'émotion qu'il faut qu'on repère immédiatement dès que c'est un peu ambigu. Le visage vous laisse sur votre faim ; vous ne savez pas. Qu'est-ce qu'il a, celui-là ? Qu'est-ce qu'il veut me dire ? À part la grosse colère, la grosse gentillesse, tout ça, c'est des grosses unités. [109 :00] Le visage, c'est une grosse unité d'expression. Ce n'est pas une unité moléculaire d'expression, ce n'est donc pas une unité génétique... [*Interruption de l'enregistrement*] [1 :49 :08]

*[Cette coupure avant la fin formelle de la séance indique la perte possible d'une cassette et donc du développement de cette typologie de signes, bien que Deleuze semble être en train de terminer la séance. Pourtant, cette fin est suivie d'encore une minute de texte aussi bien dans l'enregistrement que dans les transcriptions de Paris 8 et de WebDeleuze. Il s'agit à vrai dire*

*d'une brève répétition de l'enregistrement de la séance 6, entre les minutes 44-45, qui n'indique aucunement ce qui manque à la fin de la séance actuelle. Nous laissons ci-dessous ce fragment qui correspond néanmoins à l'horodatage. De toute manière, le sommaire de ces signes se trouve dans le glossaire de L'Image-Mouvement, pp. 291-293, et dans L'Image-Temps, pp. 48-49.]*

*[Fragment de la séance 6, minutes 44-45, qui termine cette séance 7] Il y a des problèmes parce que tous les signes concrets que je pourrais analyser, est-ce qu'ils n'ont pas plusieurs aspects ? Il y a bien un aspect dans lequel le feu vert est un « qualisigne ». Ce n'est pas étonnant puisque finalement tout signe a une Tiercité et aussi dans le feu vert, le vert ne vaut pas seulement par sa qualité. Le vert, il vaut en tant qu'effectué dans un état de choses, le rond dans un poteau avec un autre feu qui, lui, sera rouge. Enfin, c'est un « légisigne ». Un signe étant donné vous pouvez toujours vous demander : qu'est-ce qu'il est en premier lieu, [110 :00] mais aussi à quels autres signes participent... [Fin de l'enregistrement] [1 :50 :10]*