

**Gilles Deleuze**

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

**10ème séance, 1 février 1983 (Cours 31)**

**Transcription : [La voix de Deleuze](#), Sandra Tomassi (1ère partie) et Hélène Buhry (2ème partie) ; révisions supplémentaires à la transcription et l'horodatage, Charles J. Stivale**

### **Partie 1**

Deleuze : [Je vous rappelle] que nous ne nous voyons plus, hélas pour moi, jusqu'au 22. Je vous rappelle également qu'il me faut au plus tard pour la rentrée du 22, il me faut les petits papiers verts, les petits cartons pour ceux qui veulent cette U.V. Ayant rappelé ces deux choses -- j'ai l'aventure de ma semaine, alors, qui m'abat extrêmement -- il me manque un mot, et je suis sûr que ce mot est très, très facile. Il me faut un mot -- alors hier, j'ai cherché tout le temps, tout le temps, je vous jure [1 :00] -- et puis je me suis dit, ce n'est pas grave, j'étais sûr que j'allais sûrement le trouver ce matin, tellement c'était facile.

Et puis ce matin, rien. Je suis sûr, je ne suis pas exigeant ; c'est si l'un de vous avait une idée immédiate, et puis sinon, on cherchera. Il me faut un mot pour désigner un type de signe très particulier dont on n'a pas encore parlé mais que vous allez tout de suite reconnaître. Chacun de nous vit sous ces signes-là. Je dis ça pourrait être aussi bien quelque chose de vague pour que notre champs soit vaste, aussi bien pour désigner les signes de Dieu en théologie, par exemple, les signes par lesquels Dieu se manifeste aux prophètes. Ou bien, je ne suis pas exigeant, si il n'y avait pas de mot [2 :00] bien clair pour ça, « les signes du sublime », lorsque devant une vaste tempête, vous dites : Ohhh ! Ce « ohhh ! » est une manière de reconnaître un signe, « les signes du sublime ». Ou bien je me contenterai -- alors là, je cherche vraiment dans toutes les directions -- de signes de voyance.

Anne Querrien : Mmm, et ?

Deleuze : Si certains d'entre vous fréquente des voyantes. [*Rires*]

Deleuze : Vous allez voir la voyante, alors les signes à partir desquels va surgir votre passé, votre présent ou votre avenir.

Anne Querrien : Le cristal !

Deleuze : Soit dans le cristal, soit dans autre chose, marque de café, [3 :00] tout ça. Voyez, ça serait des signes qui indiqueraient quelque chose qui me dépasse, où je reconnais... peut-être que -- tiens où il est ? [*Deleuze semble chercher quelqu'un dans la salle*] -- peut-être que, je me disais, mais je n'ai pas eu le temps de vérifier, peut-être que dans les histoires de Artaud et de la puissance, lorsqu'il parlait des pierres, tout ça, les pierres, est-ce qu'il y a... car Artaud, c'était

un grand amateur de signes. Là, il faisait là avec tous ces maléfiques et ces envoutements. Il y a peut-être chez Artaud un mot pour...

Anne Querrien : Asymptote !

Deleuze : Vous voyez même des signes de l'infini en mathématiques, ça m'irait à la rigueur. Mais est-ce qu'il y a un mot pour les signes de l'infini en mathématique ?

Anne Querrien : Le fonctionnement de l'asymptote, c'est exactement ça, il tend vers l'infini.

Deleuze : D'accord, mais l'asymptote, je pensais aussi à des trucs avec hyperbole.

Anne Querrien : Ben non, asymptote.

Deleuze : Non, asymptote, [4 :00] je ne vais pas dire que c'est un signe. Je ne peux pas dire de la tempête, tiens, c'est une asymptote

Anne Querrien : Ben, c'est une asymptote, mais...

Deleuze : Il n'y a pas quelqu'un, des signes de Dieu, enfin quoi !

Anne Querrien: Il y a l'infini, l'alpha et l'oméga.

Deleuze : Les oracles, non ! Les oracles, ce n'est pas un signe. L'oracle, il se fait d'après certains signes. Toi, tu dirais des asymptotes, tiens une asymptote.

Anne Querrien : Non, c'est l'asymptote, comme structure. Parce que l'asymptote, c'est à la fois, c'est ce qui tend vers... enfin, c'est une tension à l'infini vers... ou attends, il y a l'autre machin, exponentiel.

Deleuze : Ouais, exponentiel. [5 :00] *[Il a l'air douteux]* On sent que...

Anne Querrien : ... c'est-à-dire c'est la... Ce n'est pas commercial, les signes mathématiques ne sont pas commerciaux !

Deleuze : Dieu garantit, Dieu garantit sa communication avec le prophète en donnant un signe.

Anne Querrien : Eh oui !

Deleuze : C'est le signe de Dieu

Anne Querrien : Ben, c'est un triangle ! *[Il faut signaler que Querrien est assise si près du micro que presque tous ses commentaires, même des à-côtés, sont audible sur l'enregistrement]*

Deleuze : Rappelez-vous, pour ceux qui connaissent l'Ancien Testament, Dieu dit à Moïse, « et voilà un premier signe », et si ce premier signe ne suffit pas, en voilà un second », c'est le bâton-

serpent, et si ce second signe ne suffit pas, en voilà un troisième, c'est la main blanche du lépreux. Alors comment on appellerait ces groupes de signes ? [*On entend Querrien murmurer, Oh, je n'ai pas... ça ne va pas...*] Vous comprenez, si je n'ai pas mon... enfin, c'est bien, [6 :00] on laissera. Alors voyez, c'est bien un domaine où je peux mettre des choses différentes et où j'ai besoin d'un terme.

Anne Querrien : Mais, c'est un chiasme ?

Deleuze : Là, je reprends toujours ma question, en quel cas on a besoin de créer un mot ? Pourquoi est-ce que en philosophie on crée des mots ? Ben, là je suis forcé. Je veux dire ou bien on trouve un mot courant emprunté soit à la Bible, soit aux voyantes, ça m'est égal, moi je n'ai pas de préférence, soit aux mathématiques. Mais si on n'en trouve pas, il faut bien en fabriquer un.

Un étudiant : [*Inaudible*]

Deleuze : De dire... ?

L'étudiant : [*Inaudible*]

Deleuze : théosophique... non, parce que je serai très embêté ; il y a bien des signes de Dieu, mais il y a aussi des signes de la pure nature, la Nature déchainée, une tempête ou le firmament. Alors, bien sûr, on peut dire que c'est en liaison avec Dieu, c'est des signes, si vous voulez... ou bien des signes pour désigner, contrairement -- alors vous voyez pourquoi ça m'intéresse ça, [7 :00] on a beaucoup parlé de la qualité et de la puissance -- Là, dans ce type de signes que je cherche, il y a quelque chose qui est proprement l'inqualifiable ou quelque chose qui me réduit à l'impuissance. L'innommable, qu'est-ce que c'est que le signe de l'innommable ? C'est au sens péjoratif ; ça peut être aussi bien l'innommable de l'affreux que l'innommable du grandiose.

Anne Querrien: Mais les deux exemples que tu as donnés, ce n'est pas ce que l'on appelle un chiasme. C'est-à-dire dans la main blanche du lépreux ou bien le bâton du serpent, enfin, où il y a tension entre deux forces contraires, qui s'annulent, quelque chose comme ça...

Deleuze : On peut appeler ça les chiasmes.

Anne Querrien: Il y a une figure qui s'appelle comme ça, le chiasme...

Deleuze : Ouais, ouais, ouais.

Anne Querrien : Je ne sais pas, c'est beau.

Deleuze : Ouais, ouais, ce n'est pas enthousiasmant. Alors, si une idée vous vient.... oui, oui, oui, oui, oui ? [8 :00]

Une autre étudiante : [*Inaudible*]

Deleuze : Le... ?

Anne Querrien : [*Elle répète ce que dit l'autre étudiante*] Le terrible.

Deleuze : Le terrible, ce n'est pas un signe, il y a des signes du terrible. Le terrible, c'est une image. Dans notre distinction des images et des signes, il y a des images terribles. Ça oui, le terrible, la terreur, peuvent qualifier un type d'image. Mais il y a des signes du terrible qui rendraient, qui rentreraient dans cette catégorie de signe.

Anne Querrien : Le chaos ?

Deleuze : Le chaos... [*Deleuze semble de plus en plus perplexe, et douteux*]... ouais [*Querrien rigole*] ... Eh bien voilà, vous voyez, il faudra chercher, sinon on attendra de trouver le mot, mais...

Une étudiante: Je pensais à l'abîme.

Deleuze : De l'abîme... la même chose... [*Interruption de l'enregistrement*] [8 :55]

Deleuze : ... Oui, mais ce n'est pas un signe. [9 :00] Bon alors, on continue. Alors je ne recommence pas, parce que tout ça est trop épuisant. Vous vous rappelez où j'en étais, à la case, et j'avais fini la dernière fois. La case : image-action, premier type. Et en effet, on avait trois signes, deux signes de composition, un signe que l'on pouvait appeler de genèse. Or ça c'est que l'année dernière, j'étais resté très longtemps là-dessus parce que ça m'intéressait assez. Ça me permettait de définir la grande représentation. Et on appelait ça la représentation, la grande représentation organique. Et en effet, c'était la grande représentation [10 :00] qui se présentait sous forme d'une spirale : situation, action, situation modifiée. C'était ce que l'on appelait aussi bien, l'année dernière, la grande forme S-A-S'. On va de la situation à une action qui modifie la situation.

Mais pour donner une ampleur [*Pause*] de cette représentation organique, S-A-S', de la situation à l'action et de l'action à la situation modifiée, pour donner une ampleur, il fallait mesurer toutes les étapes nécessaires entre la situation et l'action. Je ne dirais pas les étapes nécessaires entre l'action et la situation modifiée car généralement, dans un récit, l'action qui va [11 :00] modifier la situation est tout à fait proche de la fin. S'il y a une césure, si l'action représente une césure entre les deux situations, la situation dont on part et la situation à laquelle on arrive, l'action modificatrice est nécessairement très proche de S', de la situation modifiée. En revanche... Donc la césure, elle est proche de la fin dans cette première figure de l'image-action.

Et en revanche, il y a de longues, longues étapes pour aller de S à A, c'est-à-dire de la situation dont on part à l'action qui va la modifier. Pourquoi ? Parce que, on l'a vu : pour modifier une situation [12 :00] avec tout ce qu'elle comporte d'ambiance, la situation, c'est à la lettre, elle engage d'abord tout le milieu, à savoir toutes les puissances et les qualités en tant qu'elles étaient incarnées dans un état de choses. Pour remuer tout ça, pour modifier tout ça, il va falloir un effort immense de la part du héros, et ça va être un duel immense puisque son action finalement, l'action modificatrice, on l'a vu, sera un duel, il va falloir un duel immense. Donc il faut que le

héros accède au niveau que la situation exige pour être égal à la situation à modifier. [13 :00]

Et ça ne se fait pas tout seul, et je dis juste : est-ce que ce n'est pas une chose que l'on trouve fondamentalement dans la représentation tragique ? L'action qui modifie la situation doit avoir au moins autant de puissance que la situation à modifier. C'est une action grandiose, il faut que le héros devienne capable d'une telle action. Et le long chemin et les étapes, qui sont comme autant de spires dans la spirale, vont marquer les moments par lesquels passe le héros, tantôt s'éloignant [*Pause*] de l'action à entreprendre, tantôt [14 :00] se rapprochant de l'action à entreprendre, et la représentation tragique va être précisément toutes ces étapes organiques par lesquels le héros devient progressivement capable de l'action.

Encore une fois, ce n'est pas qu'il soit médiocre. Le héros médiocre, ça fera partie d'un autre ensemble d'images. Il est grand, il est grand déjà comme par nature, dans ce type d'image-action, mais il ne l'est que potentiellement. Ce qui ne nous étonne pas puisque cette image-action du premier type, c'est le problème de l'actualisation, à savoir comment le milieu lui-même actualise des qualités et des puissances. [15 :00] On ne considère plus les qualités et les puissances en elles-mêmes, on les considère comme actualisées dans un état de chose, donc comment l'état de chose actualise les qualités et les puissances. C'est ça qui définit la grande situation. Mais le héros aussi, il est potentiellement capable de l'action, mais il faut qu'il le devienne actuellement. Il faut qu'il actualise les qualités et les puissances qui vont le rendre capable de modifier la situation.

D'où cette espèce de longue épreuve du héros. Et c'est peut-être en s'éloignant de la possibilité de faire l'action qu'il va s'en rapprocher dans un espèce de cheminement que l'on appellera le destin ou la destinée du héros. Et il va passer par des moments de doutes, si grand soient-ils, et il lui faudra des aides, [16 :00] des aides, pourquoi ? Il lui faudra des alliés pour devenir actuellement capable puisque en lui-même et en temps, que héros, il n'était que potentiellement capable de l'action.

Et la dernière fois, j'essayais de dire rapidement de quel genre était tous ces intermédiaires. Un Américain du nom de Harold Rosenberg dans un livre traduit en français sous le titre *La tradition du nouveau* [1959 ; *The Tradition of the New*] donnait, il me semble, une des meilleures interprétations, enfin pour celles que j'ai lues, une des meilleures interprétations pratiques de *Hamlet*. Et ça revenait à dire, ben oui, pourquoi est-ce que Hamlet... Il est dans la situation de modifier une situation par une action grandiose. L'action grandiose tragique, [17 :00] c'est le meurtre, le meurtre du roi usurpateur et de la reine, sa mère. « Cette action est trop grande pour moi ». Et ce que l'on appelle les hésitations d'Hamlet, ce n'est pas des hésitations, c'est tous les flux et reflux par lesquels il passe, avant d'être devenu capable de l'action, et ça prendra très longtemps.

Or je veux dire, si vous appliquez cela, par exemple, au cinéma, vous trouvez la même structure dans le western. Avant d'être capable de l'action grandiose, il faut tant, tant, tant, tant de choses. Et je vous disais même dans une structure comme "Ivan le terrible" de Eisenstein, [18 :00] voyez les -- comme des césures, là aussi, -- une fois dit que Ivan le terrible est supposé se proposer l'action grandiose de modifier la situation de la Russie, c'est-à-dire de l'arracher à l'état féodal ; pour instaurer un état, il passe, il passe par -- et c'est pourquoi Eisenstein tient tellement à ce

qu'il appelle lui-même « les césures » dans ces films et qu'il définit et qui définissent pour lui le rythme du cinéma -- il passe par deux moments de doute qui évidemment ne sont pas placés du tout par hasard dans l'ensemble, et dont chaque fois, il va sortir, devenant de plus en plus proche de l'action grandiose, qui là aussi comme dans toute représentation tragique va consister dans un meurtre. Bon, puis je disais, ben, [19 :00] il faut beaucoup d'aide, c'est évident.

En effet, le héros ne peut devenir actuellement capable que s'il s'appuie sur un peuple. Et non seulement, s'il s'appuie sur, ou s'il s'appuie, si vous voulez, sur ce que l'on peut appeler un « groupe fondamental ». Et non seulement il doit s'appuyer sur un groupe fondamental, mais il doit aussi s'appuyer d'une toute autre manière, sur ce que l'on appelait un « groupe de rencontre ». Vous avez toujours ça aussi dans les westerns, le groupe fondamental, qui est relativement homogène, qui est par exemple la petite ville, et puis le groupe de rencontre qui, lui, est tout à fait hétéroclite, un tout jeune homme, un vieillard, un alcoolique, et puis le héros, et ce groupe de rencontre [20 :00] va agir, lui, va être fonctionnel.

Bon, alors tout ça, ça nous donne quel système ? Je dirais que la loi de cette image-action, c'est, c'est vraiment, la loi de cette image-action donc S-A-S', c'est vraiment un grand écart, un grand écart entre la situation et l'action qui va la modifier. Pourquoi un grand écart ? Il faut passer par tous ces intermédiaires, par tous ces moments de doutes, par tout ça, un grand écart qui n'existe que pour être comblé. Et la représentation organique, c'est ça. C'est la représentation d'un grand écart, d'une grande [21 :00] différence entre la situation et l'action à venir, l'action à entreprendre, écart qui n'existe que pour être comblé. [Pause]

Bon, alors ça nous donnait quel système ça ? Il n'existe que pour être comblé, il est comblé quand le héros devient égal à l'action. Quand, au lieu de dire : « cette action est encore trop grande pour moi », il dit : « je suis mûr pour cette action ». Le prophète, il commence toujours par dire, le prophète, il répond toujours à Dieu : « Ce que tu me demandes est trop grand pour moi, [22 :00] je ne peux pas faire ça, c'est trop grand pour moi. » Il me semble que c'est la formule, là, de ce type de l'image-action telle qu'on la recherche. C'est ça le grand écart, « cette action est trop grande pour moi ». Et si l'on revient à Hamlet, qu'est-ce qui se passe ? Hamlet fait son voyage en mer, on est déjà très tard dans la pièce, son voyage en mer où le roi, son beau-père, l'envoie en fait se faire assassiner. Et il déjoue, il déjoue le plan machiavélique du roi, et il revient changé, il a fait la mutation, c'est-à-dire il a actualisé la puissance. L'action [23 :00] qui consistait à venger son père, à venger le roi défunt, en tuant le roi actuel et en punissant sa propre mère, voilà que pendant longtemps il sentait que c'était la seule action à faire, mais il n'en était pas capable. Il revient du voyage en mer et là, il a changé, il ne parle plus de la même manière, il est devenu capable de l'action. Voilà, ça c'est une structure, c'est une structure d'image.

Et alors, je disais vous voyez tout s'enchaîne très bien parce que nos signes sont exactement ceux-ci, vous vous rappelez : la situation, je dirais qu'elle renvoie à un signe qui est et que l'on appelait, en empruntant mais en le déformant un peu, un mot de Peirce, que l'on appelait le sinsigne, le sinsigne que nous, nous [24 :00] écrivions, contrairement à Peirce, s-y-n-signe. Le synsigne, c'est les qualités et les puissances en tant qu'actualisées dans un état de chose, c'est-à-dire constituant une situation. C'est ça un synsigne. C'était le premier signe de composition de l'image-action. Il fallait une situation. Le signe de la situation, c'était le synsigne. Et puis, à l'autre pôle suivant notre loi du signe bipolaire, le second signe de composition nous l'appelions

« le binôme », et le binôme, c'était le signe de l'action. C'était le signe de l'action puisqu'en effet, [25 :00] l'action, nous l'avions vu et là on pouvait suivre Peirce qui nous apportait tant de chose, l'action, c'est toujours sous une forme visible ou moins visible, c'est toujours un duel.

Dès lors, nous avons bien nos deux signes de composition. Et comme il y avait un grand écart entre la situation de départ, c'est-à-dire le synsigne, et l'action à faire, c'est-à-dire le binôme, il fallait que cet écart ne cesse pas d'être comblé, comblé par toutes les césures, par toutes les épisodes, par toutes les instances -- je ne dirais même plus, que ce n'était même plus des puissances -- par toutes les instances qui sont [26 :00] aussi bien les sentiments par lesquels le héros passe, y compris le doute, mais qui sont aussi les alliés, le groupe fondamental, le groupe de rencontre, tout ça, bon, tout ça se distribuait de telle manière.

Eh ben, si je cherchais alors, il me fallait un signe génétique pour faire tenir tout ça ensemble, un signe génétique qui ne cesse pas de travailler de telle manière qu'arrive le moment où l'action, devenue mûre, serait soudée à la situation de telle manière qu'une nouvelle situation surgirait de l'action. Et c'est cette soudure qui serait le signe génétique, qui ne cesserait, si vous voulez, [27 :00] lui -- et on l'a vu, tous nos signes génétiques sont extrêmement mobiles -- qui ne cesserait de parcourir le chemin qui va du synsigne au binôme et du binôme au nouveau synsigne, c'est-à-dire à la situation modifiée. Et il ne cesserait chaque fois d'assurer le passage entre la situation et l'action, et en ce sens, il serait bien l'élément génétique de la relation situation-action.

Et la dernière fois, je terminais là-dessus en disant, ben oui, c'est ça. Ce signe génétique, il va se manifester comment ? Une perpétuelle, mais toujours variable, « imprégnation ». Le héros s'imprègne de la situation, [Pause] [28 :00] et par-là, il est végétal et végétatif. Ce qui s'imprègne du milieu, ce qui s'imprègne du milieu et lui emprunte des énergies, c'est ce que l'on appelle la plante, et le héros est végétal. Il se conduit comme une plante qui s'imbibe de la situation. Sinon, il n'arriverait pas à devenir capable de l'action. Et s'étant imbibé de la situation, c'est-à-dire ayant emmagasiné l'énergie, ce qui est le rôle du végétal ou de la plante, il éclate ou il fait éclater l'action. [Pause] [29 :00] Et ça c'est le pôle animal du héros.

Et je disais, ben oui, je ne sais pas si vous vous rappelez, prenez là, c'est très intéressant, prenez un manuel d'embryologie quelconque, élémentaire, pour tous débuts de médecine ou de n'importe quoi. Apprenez des choses sur l'œuf qui est une chose si passionnante. Pourquoi les embryologistes distinguent et comment ils distinguent un pôle végétal et un pôle animal dans l'œuf ? Et qu'est-ce que c'est que cette complémentarité des deux pôles ? Et comment cela établit tout un « potentiel » ? On retrouverait un niveau embryologique. Je ne vais pas du tout faire ou dire, tout ça c'est pareil ; [30 :00] je dis là, vous auriez un ensemble de notions qui viendraient confirmer la tentative d'analyse que l'on fait à un tout autre niveau, à savoir, le différenciation de l'œuf à partir de ces deux pôles étant exactement, correspondant exactement à ce que nous nous appelons processus d'actualisation.

Et encore une fois, je connais sur la vie, je connais peu de textes aussi beaux que celui de Bergson dans *L'Évolution créatrice* où il dit, voyez, l'élan vital se différencie dans deux directions. Et l'une donne la plante, et chacune a un inconvénient et un avantage : une direction, la plante qui emmagasine l'énergie, c'est un énorme avantage, mais le désavantage, [31 :00] c'est

que pour emmagasiner l'énergie, elle a dû sacrifier la mobilité. Elle est immobile. Et l'autre pôle, l'animal, immense avantage, lui est mobile, il agit, c'est-à-dire il fait détonner l'explosif. [Pause] Mais immense inconvénient, il ne sait pas emmagasiner l'énergie. Il lui manque l'équivalent d'une fonction chlorophyllienne. Et il ne peut s'en tirer que d'une manière : en mangeant, en mangeant des plantes qui ont emmagasiné de l'énergie, elles ; incapable, incapable, il est le parasite, il est le parasite de la plante. [32 :00] Mais voyez que c'est au prix d'un avantage très considérable qu'il a conquis l'action, qu'il a conquis la mobilité et l'action.

Ben, je dirais là, cette image-action dont on parle, elle est comme ça, et notre signe génétique, on l'appelait « l'empreinte ». Et l'empreinte, c'est le processus continué à travers tous les stades de l'image. Puisque mes deux signes bipolaires -- je voudrais que vous compreniez que c'est relativement minutieux -- mes deux signes bipolaires sont très écartés, comme vraiment deux pôles -- mes deux signes de composition polaires : le synsigne, le binôme -- et donc le signe de genèse, ça va être le signe beaucoup plus souple qui ne cesse de passer d'un pôle à l'autre. [33 :00] Donc il va avoir vraiment une fonction génétique par rapport aux signes de composition, c'est-à-dire qui va rendre possible la coadaptation du synsigne au binôme et du binôme au synsigne. Il faut que le personnage s'imprègne de la situation, et si vous prenez les grands moments dans *Hamlet* -- il faudrait prendre un texte littéraire pour le suivre pas à pas, mais là vous pouvez le faire -- les grands moments d'imprégnations de Hamlet, notamment les textes, à mon avis, beaucoup de monologues d'Hamlet, sont du type d'une espèce d'imprégnation cosmique, imprégnation cosmique qui va le rendre précisément capable de l'action détonante.

Bon alors voilà, j'avais donc mes trois signes, voyez, synsigne, binôme, empreinte. Et je disais, [34 :00] -- et là, j'enchaîne très vite, puisque c'est des choses, là, qui ont été analysées, que j'avais essayé d'analyser l'année dernière -- ben, c'est normal, si l'image-action est duelle, c'est pour ça que j'étais forcé de rajouter une case. Donc voyez dans le schéma, il fallait faire une nouvelle case. Si l'image-action est duelle, ben c'est forcé que pour l'image-affection qui renvoyait à la Priméité, ce qui est « un par soi-même », qu'il n'y ait eu qu'une case. Et pour l'image-action qui renvoie à la Secondéité, c'est très normal qu'il y ait deux cases. [Voir le glossaire que Deleuze ajoute après le chapitre 12 de *L'Image-Mouvement*, pp. 291-293 ; on y trouve la plupart de ces signes, mais certains qui manquent et d'autres sont ajoutés.]

Donc que, à côté, c'est comme, dans un effort suprême [Pause, Deleuze se lève pour écrire au tableau], juste pour que vous vous rappeliez, [35 :00] il y a tout ce qu'on a vu avant, là, je ne recommence pas. Ça commence tout petit, j'ai là, image-action première forme avec mes trois signes, synsigne, binôme, empreinte, image-action première forme, et nous avons besoin donc d'insérer la nouvelle case d'une image-action deuxième forme.

Et cette image-action deuxième forme, pour ceux qui étaient là l'année dernière, elle ne fait pas problème puisqu'on l'avait longuement analysée ; à première vue, c'est juste l'inverse. [Voir les séances 16 et 17 du séminaire sur le Cinéma I, le 27 avril et le 4 mai 1982] J'ajoute quant à la première forme, c'est quoi, tout ce que j'ai dit ? [36 :00] Ça, j'aurais besoin de cette notion plus tard. C'est la détermination de ce que l'on peut appeler, une « schéma sensorimoteur ». Seulement vous voyez à quel point nous sommes loin de la, de la psychologie, d'une psychologie trop rudimentaire. Je veux dire le schéma sensorimoteur, ce n'est pas l'arc réflexe. Ce n'est pas simplement le circuit qui va d'une excitation à une réponse. Nous, nous avons un peu fait quoi ?

Et ben, on a romantisé, on a dramatisé le schéma sensorimoteur. Et pourquoi ? Mais parce que c'est comme ça que ça se passe. Je veux dire, c'était nous, les réalistes ; jamais vous ne vous trouvez dans la vie dans la situation d'une excitation à laquelle vous donnez une réponse. Vous vous y trouvez [37 :00] à la rigueur chez le médecin ou en laboratoire, chez le médecin quand il tape sur votre genoux et que vous êtes sensé, si vous n'êtes pas corrompu organiquement jusqu'au fond, [*Rires*] vous êtes censé lancer votre jambe ! Bon, c'est bien, c'est simple.

Bon, dans la vie, ce n'est jamais comme ça. Je veux dire, il ne faudrait pas dire dans la vie, « on ne fonctionne pas sur des schémas sensorimoteurs » ; moi, je préférerais dire le contraire : mais dans la vie, on ne se cesse pas de fonctionner sur des schémas sensorimoteurs. Seulement, le schéma sensorimoteur, c'est exactement le lien d'un synsigne à un binôme par l'intermédiaire du jeu des empreintes. Et on ne cesse pas de vivre comme ça, on ne cesse pas de vivre comme ça. [*Pause*] [38 :00] N'importe où ! Imaginez, imaginez, vous entrez dans une pièce, vous êtes invités, vous êtes invités, vous êtes invités, chez des gens vous êtes invités, et chez des gens que vous ne connaissez pas. Et vous allez vous dire, « Ho, il faudrait que je sois brillant. Ma carrière en dépend. » [*Rires*] Alors, bon d'abord, vous vous êtes habillés et tout ça. Mais vous ne vous doutez pas bien de l'atmosphère qu'il y a chez ces gens-là. Vous ne les connaissez pas assez. Alors, bon, alors, vous prenez, si vous êtes, alors vous prenez votre chewing-gum comme un acteur de l'Actors Studio. Vous faites tout pareil, vous faites tout pareil. Enfin, vous faites comme [Marlon] Brando, tout simple.

Un étudiant : [*Inaudible*] [39 :00]

Deleuze : [*Il rigole*] Alors là en effet, à ce moment-là votre carrière est brisée, enfin là vous l'adaptez, un peu. Ça consiste en quoi ? Ou bien prenez, c'est pathétique, moi, je suis arrivé trop tard ce matin, j'étais dans les embouteillages, alors ça, ça m'a énervé. J'arrive, j'entre, j'entre. Il y a une atmosphère dans une salle. Il y a une atmosphère. Alors je commence par m'imbiber. Et il y a des jours où les signes sont bons. C'est des bons synsignes. [*Rires*] Je me dis : Le synsigne est bon ! Il y a des jours où le synsigne est étouffant, raréfié, tout ça. Ou vous avez l'air, ou vous avez l'air particulièrement méchants et fourbes. [*Rires*] Il y a des jours où vous avez l'air souriants, généreux, tout ça. Alors, le personnage, [40 :00] moi, je hume cette atmosphère, quoi ; je m'imprègne, bon. Pourquoi ? Parce que c'est pour moi le moment de mon binôme hebdomadaire. [*Rires*]

Faire un cours, c'est un duel. C'est un duel, c'est évident que c'est un duel, alors un duel qui va prendre plusieurs figures. C'est d'abord un duel avec le milieu, ça a toutes les figures du duel, tout ce que je dis sur le grand écart. J'entre, je m'imbibe, et je dis « ouh là là, cette tâche est trop grande pour moi ». Déjà, c'est trop dur pour moi déjà d'arriver de là à la porte ! Vous êtes là, ça part mal, donc j'ai donc mon moment de doute. [*Rires*] Je me dis, bon, est-ce que je vais me tirer, est-ce que je ne me tire pas ? Alors, on me pousse. [*Rires*] Je me dis, bon, ben ça y est ; on ne peut pas changer. Et puis, dès que je commence -- enfin, mettez-vous à la place, pas moi, [41 :00] je prends un exemple -- dès que je commence, c'est un duel, c'est un binôme, quoi, alors un binôme qui va prendre des figures extrêmement variées, parce que tout y est. Supposons que tout y est. C'est bien comme ça qu'on vit. Bon, bien.

Je me trouve dans un groupe fondamental, le vôtre. Alors dans ce groupe fondamental, tiens, il a

une homogénéité relative, toute relative, à savoir que c'est à peu près les mêmes qui se retrouvent ici, c'est le public, c'est le même public sur l'échelle d'un an et parfois de deux ans. Mais j'ai aussi mes groupes de rencontre, et c'est très important ça, mes groupes de rencontre qui sont beaucoup plus hétéroclites. Il peut y en avoir un là-bas, [42 :00] un autre là-bas, je me dis tiens, et ils me servent, et ils servent à n'importe qui qui est dans la situation ; ils servent de points de repères. Et dans ce groupe de rencontre, j'y ai comme deux sortes d'alliés. Dans le groupe de rencontre, c'est forcément des alliés qui vont me rendre capable, à leur manière, de l'action grandiose [*Rires*] qui consiste à faire un cours dans cette salle. Eh ben, eh ben, oui, j'ai des alliés hostiles, j'ai des alliés perfides, des alliés bienveillants, mais lesquels et dans quels cas les uns me servent plus que les autres ? J'ai des alliés muets et des alliés bavards, j'ai tout ça. Et ça m'aide, et parfois ça ne m'aide pas, hein, parce qu'un allié n'est jamais sûr. C'est toujours un traître possible, un allié. [43 :00] Alors, bon, ça fait toute une série de binômes. Je veux dire, je suis dans une relation de binôme avec l'ensemble du groupe.

Et puis quelqu'un intervient. Supposons, que pour ma douleur, il me fasse une objection ; eh bien, ça devient une espèce de duel. Tout amical, tout affectueux, tout ça, c'est un duel. Il m'envoie une objection, qu'est-ce que vous voulez ! Ou bien il m'envoie une question, c'est un autre type de duel. Tout ça, bon, tout ça, bon, etc. Et puis, vous voyez ; je veux dire, le schéma sensorimoteur, il faut vraiment, il est constitué par ces trois instances fondamentales et leurs jeux respectifs relatifs : synsigne, binôme, empreinte. Et si je suis en forme... Pardon, tout de suite, j'ajoute juste... les moments où je suis en forme, [44 :00] c'est que là, j'ai atteint le stade animal, c'est-à-dire, une action détonante, une action détonante. Alors vous dites, vous, vous en sortez en disant : « Ah tiens, il était en forme pendant deux minutes. » [*Rires*] Lacan c'était prodigieux, bon, Lacan.

Une étudiante : Ah, oui ça !

Deleuze : Alors lui il développait le pôle végétal à un point... à un point intense, mais il en tirait une espèce d'intensité fondamentale. Il ne cessait... Je ne l'ai jamais entendu, alors je parle... Si, je l'ai entendu une fois à Lyon, mais ce n'était pas dans les circonstances de son séminaire. Je ne l'ai jamais entendu dans son séminaire, mais ceux qu'ils l'ont entendu... moi, on m'a raconté qu'il y avait d'interminables silences où se créait une atmosphère et où tout d'un coup détonnait – « détonnait » au sens de détonateur, pas au sens de... -- au sens de détonateur, détonner, une formule dont Lacan avait le secret, etc., et puis, [45 :00] ça redevenait végétal. Enfin, voilà... Oui, tu veux dire quelque chose ?

Georges Comtesse : Concernant la spirale S-A-S', est-ce que lorsque tu dis que cette spirale, cette inégalité initiale d'un héros avec une situation qui met du temps à être à la hauteur de l'action pour agir et lorsque tu dis que ce héros tragique est celui qui à la fois s'éloigne et se rapproche de l'action dans un mouvement d'oscillation presque...

Deleuze : ...ou de spirales qui s'éloignent, oui, oui...

Comtesse : Est-ce que ça, ce n'est pas finalement, et surtout lorsque tu parles de représentation tragique, est-ce que ce n'est pas déjà une, non pas une représentation tragique, mais une interprétation [46 :00] représentative du tragique, parce qu'il me semble que ce que tu

développes là pour l'image-action, ce n'est rien d'autre que ce que définit le héros comme s'éloignant ou se rapprochant d'une action à faire, de son acte. C'est l'interprétation sartrienne de la tragédie, c'est-à-dire quelque chose qui suppose déjà une dramatisation presque hystérique du tragique qui a commencé déjà, par exemple, avec l'hystérique bien connu qui a inventé la philosophie, a fait naître la philosophie, c'est-à-dire Socrate. Socrate, il dramatise hystériquement la tragédie grecque, il provoque l'invention de la philosophie, et peut-être dans la philosophie, d'une certaine interprétation que donnera Sartre à la fin de la tragédie, à savoir que le héros tragique, dans, par [47 :00] exemple, la pièce où il a appliqué cette théorie qui est remarquable, c'est *Les Mouches*, qui est celui qui a son acte à faire et on dirait qu'il est polarisé par devant par cet acte qui se glorifie à la fin, une sorte de triomphe de l'égalité avec la situation.

Et ça, il me semble que c'est, que ça n'a rien à voir avec la tragédie, mais c'est simplement une philosophie, une interprétation philosophique, dramatique, hystérique, ou transhystérique de la tragédie parce que dans la tragédie précisément le héros finalement, il n'agit pas, le héros. Dans la tragédie, même s'il agit, même s'il agit, même s'il agit, et on sent que c'est cela le tragique, qu'il est agi par une nécessité ou une fatalité insignifiable, c'est l'insignifiable que, quel que soit ce qu'il fait, il est déterminé [48 :00] par quelque chose qu'il ne peut pas signifier et que même le spectateur ne peut pas signifier lui-même. En dehors de toute crainte et de pitié, c'est l'insignifiable de tout ce qu'il fait. Il est donc agi. Par exemple, jadis, même quelqu'un qui avait un écho de cette dimension du tragédie et qui était Roland Barthes, lorsqu'il a écrit un livre qui a fait un peu scandale, vis-à-vis des gens complètement, des universitaires complètement bornés de la Sorbonne, c'est-à-dire lorsqu'il a écrit, lorsqu'il a écrit *Sur Racine*, lorsqu'il disait que même à ce niveau-là, le héros tragique, il était en fait enfermé dans une scène où il restait au seuil d'une chambre, les deux pôles de la scène étant une chambre et l'action extérieure, là mais lui n'agissait pas. Il n'était rien d'autre que le réceptacle des récits de l'action qu'on lui faisait, et il ne passait ni dans l'action ni dans la chambre, il était coincé. [49 :00] Donc, il était dans un état d'immobilité où précisément il n'agissait vraiment pas ; il était dans cette immobilité et dans le silence sur ce qui provoque cette immobilité et qui est précisément l'insignifiable [*quelques mots inaudibles*]. Alors quand tu dis, par exemple, que l'image-action, tu as dit ça à la fin de ton dernier discours, l'image-action, si on veut lui trouver un équivalent en psychopathologie, ça serait l'hystérie, et ça serait interprété aujourd'hui à partir de l'hystérie. Donc ça colle bien avec ce que tu dis, mais ce n'est pas tellement de la tragédie dont il s'agit.

Deleuze : Tu dis tant de choses. Oui, moi, je veux bien parce que je ne tenais pas à la tragédie. Je veux dire, si j'ai dit le mot, c'est parce que je voulais essayer de montrer qu'il y avait un autre pôle aussi de la tragédie qui va venir et que, sans doute d'ailleurs, il n'y a [50 :00] pas seulement deux pôles. Quand tu dis : ce n'est pas de la tragédie, moi je serais plus modeste. Je dirais : c'est une des nombreuses structures tragiques ou de la tragédie. Parce que ton argument principal, que le héros tragique n'agit pas, d'un certain point de vue, ça peut être très important. Par exemple, je suppose que ton invocation des pages de Barthes, je suppose que pour toi, c'est très important parce que ça t'aide, mais dans de tout autres schémas que les miens. Moi, je voudrais dire pourquoi ça n'a pas d'importance pour moi. Parce que si tu consens, et ce n'est pas par hasard que tu n'as retenu de mon schéma à moi que l'intervalle où le héros s'approche, s'éloigne, et tu n'as pas tenu compte, bien que tu l'aies compris parfaitement, de ce que [51 :00] pour moi je définissais comme le moment tragique par excellence, à savoir : le héros est devenu capable de l'action.

Or, quand le héros est devenu capable de l'action, pour moi, ça veut absolument dire aussi bien qu'il est agi ou qu'il agit puisqu'il devient capable de l'action, que quand une puissance qui n'était en lui que potentiellement -- là, je pourrais reprendre tous les termes que tu viens d'employer --, une puissance qui n'était en lui que potentiellement, maintenant s'actualise en lui, à ce moment-là, il est capable de l'action. Est-ce que c'est lui qui agit, est-ce que ce n'est pas lui qui agit ? Je dirais pour moi, le problème ne se pose même pas. Il ne se pose pas. Je comprends que dans d'autres schémas, toi, tu puisses attacher beaucoup d'importance à la différence. Mais moi, si je me suis donné un héros dont toute la structure était [52 :00] de ne pas être encore capable en acte de l'action et de le devenir, au moment où il devient capable de l'action, encore une fois, il n'y a plus aucune différence entre la puissance qui agit le héros et le héros qui est devenu égal à l'action. C'est la même chose. Le héros, c'est la puissance même devenue, devenue actuelle quoi, devenue actualisée. Elle ne l'était pas au début ; à ce moment-là, il était héros.

Mais quand il est capable de l'action, tout ce que tu veux, tout ce que tu veux, là je pourrais dire exactement la même chose que toi. Non, mais je comprends que tu puisses, bon, très bien. Mais j'y tiens parce que je ne tiens pas du tout à réduire la tragédie à ça. Puisque je ne sais même pas, j'accepterais très bien qu'on me dit..., je tiens beaucoup plus [53 :00] à l'idée que c'est ce que l'on pourrait appeler la représentation organique. Alors, j'ajoutais que cette représentation organique, elle a une structure tragique sous tel et tel aspect. Mais bon, très bien.

Et j'insistais encore plus là-dessus, des exemples où il n'y a pas de tragédie. Je disais : nous ne vivons pas dans des schémas sensorimoteur simples ; le schéma sensorimoteur que nous ne cessons de vivre est de ce type-là. Si bien que je passais à mon image-action deuxième type, et pour ceux qui étaient là l'année dernière, vous vous rappelez, c'était très simple. C'était la formule A-S-A'. Mais ça changeait tout, car il s'agissait de ceci : supposez cette fois-ci la situation n'est..., je dirais [54 :00] presque là aussi, c'est un schéma sensorimoteur, mais c'est un schéma sensorimoteur inversé. C'est l'envers du schéma sensorimoteur précédent, mais pourtant il ne va pas s'agir seulement de retourner.

Je dis la situation -- je ne peux même pas dire la situation ; cette fois-ci, je dirais le processus -- le processus action-situation-nouvelle action, c'est tout à fait différent que notre formule de tout à l'heure. Ce n'est pas la même image-action. C'est une image-action d'un tout autre type. Et notamment au cinéma où vous distinguez, encore une fois, vous ne vous trompez pas, c'est des types d'images-action très différents, mais dans la littérature aussi. Qu'est-ce qui se passe ? [55 :00] Eh bien, là, c'est une action qui va dévoiler une situation qui n'est pas donnée. [Pause] Elle va dévoiler un morceau de situation. Vous êtes dans le noir, une action à l'aveugle qui va forcer une situation noire [Pause] à se dévoiler, à montrer un de ses aspects. Et parfois vous êtes dans ce processus. Vous êtes à tout prix, à tout prix, il faut que je fasse quelque chose. Je ne comprends même pas où j'en suis. Ce n'est plus du tout de l'imprégnation, ça. La situation elle vous est... [Interruption de l'enregistrement] [55 :47]

... Voyez, c'est la formule A-S, situation dévoilée par l'action et d'après ce qui est dévoilé de la situation, [56 :00] vous faites une seconde action A-S-A'. C'est aussi un schéma sensorimoteur. Mais je l'appelle par commodité, « schéma sensorimoteur inversé ». [Sur cette inversion et ce

*que Deleuze appelle l'image-action petite forme, voir le chapitre 10 dans L'Image-Mouvement, surtout pp. 220-221*] Ce n'est plus du tout la grande représentation organique. Vous sentez que c'est une image-action d'un type complètement différent. Et alors on se trouverait, si j'ai raison, on se trouverait -- ce que je n'avais pas pu bien faire l'année dernière -- devant la même nécessité -- ça vaudrait mieux, tout ça, c'est des épreuves ; si ça marche, on devrait avoir d'une manière relativement simple des signes de composition qui indiqueraient une bipolarité et puis un signe de genèse. [Pause] [57 :00]

Vous vous rappelez la formule de la grande action de tout à l'heure, un écart, un grand écart qui n'existe que pour être comblé. Il est clair que la seconde image-action renvoie à tout à fait autre chose. Quand je dis : une action dans le noir qui va forcer la situation à se dévoiler, ce processus A-S-A', pour donner raison à Comtesse, je dirais : eh ben oui, mais après tout, j'avais bien tort d'avoir l'air de dire c'est ça la représentation tragique à propos de la première image-action. Car il y a des représentations tragiques qui fonctionnent beaucoup plus proches d'un modèle A-S-A'. [58 :00] Et il y a des romans qui fonctionnent tantôt sur le premier type d'image-action, tantôt l'autre type d'image-action.

Vous ne comprenez rien à une situation, je me dis, bien cette tragédie très bizarre, très connue, "Œdipe", ce n'est pas du tout du type S-A-S', alors ça. C'est beaucoup plus du type A-S-A'. Œdipe a fait une action, il sait au moins ce qu'il a fait. Il a tué quelqu'un au croisement de deux routes ou de quatre routes, je ne sais plus. À un croisement de routes, il a tué quelqu'un, voilà, action. Il est complètement dans le noir, [59 :00] il sent vaguement. Il y a le devin, l'homme des signes. Tiens, mais quels vont être les signes ? Il y a le peuple, d'accord, il y a l'épidémie, il y a une situation très, très obscure. En quoi elle se relie à l'action ? À première vue, rien. Et il va falloir quand même que ça se débrouille un peu, que peu à peu -- dans une espèce, comme on dit d'Œdipe souvent, dans une espèce d'enquête -- la situation, mais ça se fait très progressivement, montre tel aspect, puis tel autre pour éclater. Ce que tu as fait, c'était tuer ton père, c'était lui qui était au croisement des routes. [60 :00]

Là, c'est une grande tragédie typiquement, c'est pour ça qu'elle est même si bizarre. Je maintiendrais peut-être une différence avec Comtesse, à cet égard. Pour moi, la tragédie grecque serait très de la forme S-A-S', et "Œdipe" serait déjà une structure paradoxale très, très curieuse. C'est-à-dire que je prends à la lettre, et c'est un mot très profond sur Œdipe lorsque Nietzsche dit : « Œdipe, c'est la seule tragédie sémite des Grecs ». La seule tragédie sémite des Grecs, ça me paraît un grand mot, ça. Non, ce n'est pas un mouvement, ce n'est pas un processus grec. Enfin, on peut dire ça ; je veux dire, c'est du côté déjà d'une toute autre atmosphère. C'est une tragédie dite de l'Ancien Testament. Ce n'est pas une tragédie..., enfin peu importe. Mais je dirais en tout cas "Œdipe", c'est une structure très, très [61 :00] différente. On va de l'action à la situation, puis de la situation à l'action.

Eh bien oui, comment ça s'appelle ça, comme signe ? Vous vous rappelez au moins pour ceux que..., ce n'est pas difficile. C'est ce que l'on appelle -- et là, je peux à la fois emprunter un mot à Peirce et lui donner un tout autre sens que Peirce le faisait -- c'est de toute évidence pour nous ce que l'on appellera un « indice ». L'action en tant qu'elle amène un bout de situation à s'éclairer ou bien le processus en temps que l'on va d'une action à un aspect dévoilé de la situation, je dirais de l'action qu'elle était un « indice ». L'indice, c'est, cette fois-ci, ce qui dans [62 :00]

l'image-action va provoquer le dévoilement ou la compréhension d'une situation qui n'était pas donnée par elle-même, tandis que dans ma première grande formule de la représentation organique S-A-S', la situation était exposée splendidement pour elle-même. Elle était l'ambiance, elle était la spirale, elle était tout ce que vous voulez, elle valait pour elle-même, elle était le grand cirque qui nous entourait. Tandis que là, je vais à l'aveugle. À ce moment-là, c'était un synsigne. Mais là, la situation, elle n'est pas donnée. C'est ce que je fais qui la force à surgir.

Donc l'indice, je l'appellerais d'une manière tout à fait différente de Peirce, je dirais, un indice, c'est un élément d'action [63 :00] ou un « équivalent » d'action. J'insiste sur équivalent, mais déjà vous vous rappelez pour l'image-affection, j'avais tenu compte non seulement des visages, mais aussi de ce qu'il fallait appeler des « équivalents de visages ». C'est une action ou un équivalent d'action en tant qu'elle dévoile un aspect de la situation, un aspect d'une situation. Voilà un indice. Je dis une action, un équivalent d'action pour prévoir l'objection qui est évidemment immédiate, et qu'il y a des indices qui sont des choses. Oui, il y a des indices qui sont des choses, mais les indices de toute manière, même quand c'est des choses, ce ne sont des choses que dans la mesure où ce sont des choses qui permettent de reconstituer une action, et c'est l'action qui, même à travers sa choséification, c'est l'action qui dévoile la situation, qui dévoile quelque chose de la situation. Donc [64 :00] l'indice, je dirais, l'indice, c'est ce qui va de l'action à une situation qui n'est pas donnée, qui n'est pas donnée pour quelqu'un. Que ce soit pour celui qui fait l'action, que ce soit pour le spectateur, peu importe.

Et un tel indice, c'est-à-dire un élément d'action ou un équivalent d'action, qui dévoile une situation qui n'est pas donnée, comment allons-nous l'appeler ? Eh bien, c'est un indice polaire, c'est un indice de composition polaire de la seconde image-action -- et j'insiste sur la situation n'est pas donnée -- on l'appellera donc -- et elle n'est donnée que par l'intermédiaire de l'indice, elle est conclue de l'indice, elle est induite de l'indice -- nous l'appelons donc [65 :00] « indice de manque » ; nous l'appelons indice de manque puisque la situation n'est pas donnée, la situation n'est pas là, soit parce que tout est noir, soit parce qu'elle est déjà passée, soit.... Pour quelques raisons que ce soient, elle n'est pas donnée. Soit pour des raisons de décence, soit, enfin bref pour tout... peu importe la raison. Il y a toujours un point de vue par rapport auquel la situation n'est pas donnée. Dès lors, vous direz que cet indice est « elliptique » au premier sens du mot ellipse. Le premier sens du mot ellipse, c'est le « manque », et je peux parler d'un « indice elliptique » dans la mesure où je vais d'une action à une situation qui n'est pas donnée. [Pause] [66 :00] Et je pourrais dire même que toute mon image-action seconde forme est elliptique tandis que mon image-action première forme était spirale... [Interruption de l'enregistrement] [1 :06 :16]

## Partie 2

... Bon, alors voilà, des exemples, je pense à des exemples. Je n'y pensais pas l'année dernière mais, si, j'avais donné déjà des exemples. C'est constant dans un cinéma qui, précisément, se sert énormément du procédé de l'ellipse. [Voir surtout la séance 16 dans le séminaire Cinéma I, le 27 avril 1982] Et là, c'est facile à opposer, les deux types d'images-action au cinéma. C'est évident que vous avez des images-action, et c'est seulement par l'image-action que vous apprenez quelque chose de la situation. Ça se voit beaucoup dans les films policiers. [67 :00] Et encore une fois, tandis que dans les films criminels, ça ne se voit pas. Les films criminels, c'est

l'exposition d'un milieu. C'est la grande formule S-A-S. Mais dans le film policier, la situation est particulièrement embrouillée ; on va d'actions à des dévoilements partiels de situation. Ben oui, c'est comme ça. Mais d'une manière plus intéressante, je pensais ça quand il y a eu ce film étonnant de Lubitsch qui a été redonné à la télévision il n'y a pas longtemps, « Sérénade à trois ». Je prends un exemple, Lubitsch était connu pour précisément, son maniement d'images qu'on pourrait appeler « indicielles ».

Alors qu'est-ce que c'est une image-indice en ce sens, une image-action renvoyant à un signe du type indice, et indice de manque ? Je prends un exemple qui m'a particulièrement frappé, parce que "Sérénade à trois" [1933 ; "Design for Living"], c'est quand même quelque chose comme film. On n'a jamais vu un [68 :00] film où une jeune femme réclamait -- or il est de 1930 ou 1933, je ne sais pas -- réclamait avec autant d'innocence et de foi en son droit, le droit de vivre avec deux hommes en toute connaissance de cause. Et c'est très curieux parce que même aujourd'hui, ça paraît quand même un film très curieux, très... elle est tellement naturelle. Là il n'y a pas de drame, pas de culpabilité ni même de revendication ; ça va de soi, ça va tellement de soi que c'est une très belle réussite, je peux dire c'est un film, je peux dire, en avance, même en avance par rapport à maintenant, je crois.

Bon, il y a une image qui m'a paru tout à fait satisfaisante. Évidemment, les deux amants sont deux amis eux-mêmes, ils sont très liés l'un à l'autre, et il y en a un qui vient enfin de conquérir [69 :00] la jeune femme, la veille. Je l'appelle A, celui-là. Et puis le lendemain, il arrive, et il trouve son ami, son grand copain B, au petit matin, et il le trouve en smoking. Rien n'est dit. Ça, c'est du Lubitsch à l'état pur, hein ? Il le trouve en smoking. Je dirais, c'est intéressant parce que c'est un type d'image si je voulais expliquer ce que c'est qu'une image, qui comprend, en tant qu'image, un raisonnement implicite. Très curieux, c'est déjà une image-raisonnement. Imaginez-vous dans ce cas-là, là, votre pensée est immédiate [70 :00] : ou bien vous ne comprenez rien, ça peut se passer, ou bien vous ne comprenez rien, ou bien vous comprenez tout d'un coup, le raisonnement est dans l'image même. À savoir : pour être si bien habillé le matin d'un vêtement de soirée, il faut qu'il y ait passé la nuit. Et là, le raisonnement est absolument immédiat ; le raisonnement est dans l'image. Et l'ami A dit à l'ami B : « Et comment, qu'est-ce qui se passe ? » et l'autre prend l'air modeste, etc., et on comprend qu'en deux jours, la jeune femme a eu les deux hommes. Bon, c'est très intéressant.

Voilà une image-indice, voilà un indice qu'on peut appeler un indice de manque. [71 :00] [*Sur les indices chez Lubitsch, voir L'Image-Mouvement, pp. 221-223*] La situation n'est pas donnée. Bien plus, Lubitsch peut jouer d'une pudeur absolue. Son héros est trop habillé ; c'est précisément parce que le héros est trop habillé d'un habit spécial qu'on en conclut qu'il fut en rapport, pendant la nuit, extrêmement intime avec la jeune femme. Donc vous concluez cette fois-ci, l'habit vaut pour un équivalent d'action ; l'habit, c'est un habitus, c'est-à-dire un comportement. Et chez Lubitsch, les habits sont toujours des comportements. Ils sont vécus et présentés comme des comportements en actes. C'est son côté « grande confection ». Eh ben, l'action donc vaut pour une situation qui n'est pas donnée. Vous avez un indice de manque [72 :00] fonctionnant pleinement, fonctionnant admirablement. Ça peut faire des images splendides.

Remarquez que déjà, au niveau de la création, comprenez, ça a l'air tout simple, mais réussir une

image comme ça, moi je trouve ce n'est pas mal. Parce que, pensez à, dans les mauvais films, qu'est-ce qui se donne pour signaler que l'homme et la femme viennent de coucher ensemble ? C'est lourd, hein ? [Rires] Je trouve que ça n'est pas exagéré de parler en effet d'un génie de Lubitsch. Lui, il ne montrera jamais ça, il ne fera jamais comme ça ; lui, il montrera un type trop habillé pour monter et pour qu'on en induise immédiatement que tout à l'heure, ils étaient tous nus. C'est une merveille, c'est une très belle image, très belle image. Alors on voit très bien, bon... [73 :00] Là, ça, c'est un processus, on est en plein dans un processus A-S-A'. Voyez, il y a A, le type en smoking, ça dévoile une situation -- il était donc là -- une situation elliptique, une situation qu'on n'a pas montrée -- il a donc passé la nuit-là -- et ça va engendrer l'action A', c'est-à-dire un nouveau type de rapports entre les deux amis. Et puis, ça va avancer comme ça dans un processus A-S-A' multiplié, développé.

Seulement, il n'y a pas que ça. Je me dis presque que ça, c'est très important, mais c'est trop simple, trop simple. Je vois un autre cas. Inutile de dire que je citais des images de Lubitsch, mais c'est constant aussi ; toute la comédie est pleine de ça. [74 :00] C'est constant aussi dans [la série de] Charlot, et à plus forte raison dans les films de Chaplin, constant. Ces ellipses, l'art de l'ellipse, ça a une origine très importante dans la comédie et dans le burlesque. Mais je me dis, est-ce qu'il n'y aurait pas un cas quand même, un autre type d'indices ? Là je me sens... ça se déduit moins que dans le cas précédent, mais justement, c'est bien que ça varie. J'avais synsigne, et puis il me fallait bien... Le synsigne, c'était l'organisation de la périphérie, du monde ambiant, et puis le binôme, le duel, ça se passait au centre. Donc là, j'avais mes deux pôles donnés d'avance.

Là je me trouve un peu bloqué, je me dis, ah bon, qu'est-ce qu'on pourrait trouver d'autre comme indice ? Qu'est-ce qu'il y a d'autre ? Est-ce qu'il y a un autre type d'indice ? J'imagine un type d'indice qui ne se ramène pas à ce premier [75 :00] que j'appelle par commodité « indice de manque ». Voyez, on conclut par inférence directe ou même par raisonnement très rapide, moi je préfère quand il y a raisonnement très rapide dans l'image, c'est très, très bien, ça fait les meilleures images. Eh bien, vous concluez donc d'une situation partiellement dévoilée, de l'action à une action partiellement dévoilée. Est-ce qu'il n'y a pas d'autres indices ?

Je prends un exemple tout simple, un exemple idiot : vous entrez dans une pièce, quelqu'un a un couteau, et il y a un cadavre à côté. Bon, il tient le couteau. Vous reconnaissez là une image constante dans les films noirs. Je dirais : c'est un indice. Bon, mais un indice de quoi ? On sait le problème ; c'est [76 :00] le problème célèbre : est-ce qu'il tient le couteau parce qu'il est l'assassin ou est-ce qu'il tient le couteau parce qu'il vient imprudemment de le retirer de la plaie en découvrant le cadavre ? Et l'innocent pris pour coupable rentrera pleinement dans ce type d'indice. Cette fois-ci, c'est une autre structure, ce n'est pas... Si j'essaie de faire mon premier indice, indice de manque, je peux le faire exactement comme ceci [*Pause ; Deleuze écrit au tableau*]. Je vais de l'action, d'un équivalent d'action au dévoilement partiel d'une situation. C'est pour cela que je mets S entre parenthèses, [77 :00] pour indiquer que S n'est pas donné pour soi, que S n'est donné que, mais comme conclu, n'est même pas donné, mais est présenté, même pas présenté, mais se conclut, s'infère de l'action. Donc l'indice de manque aurait comme schéma ceci, si cela vous convient.

Je dis, l'autre indice, c'est... [*Pause*] mon histoire, là, je tiens le couteau... [*Pause, Deleuze écrit*

*au tableau*] Je dirais, c'est ça... ça n'a pas l'air très clair mais... [*Longue pause pendant que Deleuze écrit au tableau*] [78 :00]... Hein ? Voyez, c'est très clair. [*Pause*] Je veux dire, vous vous trouvez devant une action ou un équivalent d'action dont vous inférez simultanément deux situations très distantes l'une de l'autre, ce que j'aurais pu marquer par ce signe entre S' et S'', dont vous inférez simultanément deux situations très distantes l'une de l'autre. [*Pause*] [79 :00] Qu'est-ce que c'est ? Là-dessus, peu importe. Il peut se révéler ou ça peut même être immédiat ; il y a toutes sortes de variations si vous me suivez dans ce schéma. C'est pour ça que j'ai fait à la fois un trait plein et à la fois un pointillé. Une des deux situations peut se révéler comme immédiatement illusoire, une seule étant réelle. [*Pause*] C'est-à-dire, une des deux situations était simplement possible, mais immédiatement démentie. [80 :00] Je dis, ça n'a aucune importance ; même si elle est très vite démentie, elle a eu le temps de produire tout son effet. Aucune importance, ça ne change rien, c'est des petites variations dans ce schéma : ou bien c'est les deux situations qui sont illusoires, ou bien c'est les deux situations qui sont réelles, ou bien encore, et c'est le plus beau cas, elles s'échangent. Sous l'indice, la situation qui était illusoire devient réelle et celle qui était réelle devient illusoire. Ça c'est un cas particulièrement compliqué, mais c'est évidemment le plus beau.

Voyez que ce type d'indice, s'il existe, est d'une toute autre nature que mon premier indice que j'appelais « indice de [81 :00] manque ». Citons, j'avais cité l'année dernière des exemples, là j'ai... citons très vite. Alors chez Lubitsch aussi, vous avez constamment la situation, certains indices qui, qui vous laissent dans une sorte -- pas de gêne, parce que rien ne gêne chez Lubitsch -- mais ça vous intéresse. Vous vous dites, mais enfin, la jeune femme, est-ce qu'elle aime le type ou bien est-ce qu'elle y tient pour son argent ? Vous comprenez que si Lubitsch aime tellement ces situations, c'est parce que selon lui, il n'y a pas de réponse, c'est une question stupide. Mais n'empêche, c'est une question stupide, mais comme dirait Kant, c'est une illusion inévitable, c'est une question inévitable. Elle n'a pas de réponse. Est-ce que c'est pour son argent ? D'abord est-ce que la question a un grand sens ? [82 :00] Mais enfin, on la pose comme ça. Est-ce que c'est ceci ou est-ce que c'est cela ? Voyez que là, la situation change du tout au tout suivant qu'elle l'aime pour son argent, pour le confort qu'il lui donne, pour le luxe, etc., ou bien suivant qu'elle l'aime, comme on dit, pour lui-même. C'est deux situations tout à fait différentes, mais qu'est-ce qui va faire que perpétuellement, on est renvoyé de l'une à l'autre ? Je dirais dans ce cas, tantôt même, on choisit, on dit tantôt, ah ben oui, cette image-là, elle montre qu'elle l'aime vraiment. L'image d'après, on se dit : ah, ça, cette image-là, elle montre plutôt qu'elle y tient pour son argent.

Et il y a les cas les plus beaux où, en cours d'image, ça va s'échanger, les deux situations distantes, je dirais même opposables. [83 :00] Les situations distantes étant toujours opposables à ce niveau dans cette image-action à un degré quelconque, les deux situations opposables peuvent s'échanger, et Lubitsch a fait un grand film là-dessus, sur les situations opposables qui s'échangeaient ; c'est son plus connu et un de ses plus beaux, c'est "To Be or Not To Be" [1942] où là alors, l'échange des situations est réellement une question de vie ou de mort. Mais ça importe peu finalement, quelles que soient les variations.

Car qu'est-ce qui nous fait perpétuellement varier ? Et qu'est-ce qui fait même que les situations ne cessent pas de s'échanger, la réelle et l'illusoire, tout ça ? Eh bien c'est que l'action, je reviens à A, ma question porte sur S et S' : qu'est-ce qui se passe dans A, là, dans ce type d'indices qui

n'étaient pas dans le premier A, dans le premier type d'indices ? [84 :00] C'est qu'en effet, pour distinguer les deux types d'indices, ce n'est pas du tout, ce n'est pas tout à fait le même genre d'actions. Suivez-moi bien, c'est des actions ou des équivalents d'actions assez particuliers, à savoir qu'ils sont comme un peu fêlés, qui sont comme, je dirais, traversés par, ou à cheval sur, une petite différence. Ils sont à cheval sur une petite différence. Je veux dire, l'action qui nous est montrée, A, enveloppe en soi-même une petite différence, comme un déphasage. Or ça arrive tout le temps, ça, mais très léger. C'est pour ça que j'emploie un terme qui implique comme une différentielle [85 :00] -- une différence, je parle littéraire, pas mathématiques strictes -- une différence infiniment petite.

Ou bien, ce qui revient au même, ce n'est pas A, c'est deux actions extrêmement semblables, presque identiques, deux actions qui se ressemblent tellement -- ça revient au même, ce que je dis -- ou bien deux actions qui se ressemblent tellement qu'elles n'en font qu'une, ou bien une seule action qui est parcourue d'une différence toute petite qui fait qu'elle est presque comme dédoublée, dédoublée d'une manière [86 :00] infiniment petite. Image célèbre dans un [film dans la série des] Charlot : on le voit de dos avec un portrait de femme, la caméra le prend de dos et on voit un portrait de femme. Et de toute évidence, son dos est secoué de ce qui ne peut être qu'un profond sanglot, son dos est secoué de ce qui ne peut être qu'un profond sanglot, c'est-à-dire que ça, c'est une action. Vous en induisez que le portrait de femme -- il y a tout ce qu'il faut dans l'image, je ne sais pas, ou on le sait d'avance, je ne me souviens plus -- sa femme [87 :00] est partie. S', c'est donc que l'action ou l'élément d'action « être secoué » ou « avoir le dos secoué », renvoie à la situation de désespoir : elle est partie, la femme que j'aime est partie. Et puis, Charlot se tourne, et on s'aperçoit qu'il se préparait rythmiquement un cocktail. [*Rires*] Il secouait son bras : S'', à savoir : quelle joie, enfin libre. [*Rires*] Les situations S' et S'' sont strictement opposables. La même action, [88 :00] le même élément d'action, le dos qui se contorsionnait, induisait les deux situations comme opposables, à quelle condition ? À condition qu'il y ait dans le geste une petite fêlure qui permettait l'un comme l'autre. [*Pour les exemples de la série « Charlot », voir L'Image-Mouvement, pp. 231-232 ; voir aussi surtout la séance 18 du séminaire Cinéma I, le 11 mai 1982*]

Et en effet, ce serait un critère. On pourrait faire jouer la même scène par de mauvais acteurs ou des non-acteurs, je suis sûr qu'ils ne rendraient pas compte et qu'ils n'arriveraient pas à laisser dans le vague, est-ce ceci ou est-ce cela ? J'appelle laisser dans le vague, [89 :00] non pas qu'on devine d'avance, mais quand on s'aperçoit que c'est un cocktail qu'il prépare, on ne se dit pas du tout que les mouvements, que les convulsions du dos qu'on vient de voir sont le moins du monde exagérées. Elles sont drôles, bien sûr, il fallait bien, je dirais à votre choix, ces deux actions tellement semblables que l'acteur a pu les rendre de la même façon, ou c'est une même action pénétrée d'une différence si petite qu'elle n'était pas perceptible immédiatement.

Et voilà mon deuxième type d'indice. Je dirais donc que j'appelle second type d'indice, une action ou un équivalent d'action qui -- voyez, là j'essaie de donner une définition stricte même si ça [90 :00] fait une phrase trop compliquée -- qui, en tant qu'elle enveloppe une différence infiniment petite, induit deux situations très distantes ou même opposables. Voilà mon second genre d'indice. [*Pause*] Je dirais cette fois-ci, tant mieux pour moi, que ce second genre d'indices est elliptique, mais au second sens du mot ellipse, la figure géométrique. En effet, S', puis S forment un double foyer, l'ellipse étant décrite par A. [*Pause*] [91 :00] Et j'appellerai cet indice,

pour ne pas le confondre avec les indices de manque, indice -- au choix -- « de distance », puisque les situations qu'il induit sont opposables ou très distantes. Ce sera donc un « indice de distance » si j'insiste sur l'opposabilité des situations, c'est-à-dire la distance entre les deux foyers. Ou bien, si j'insiste au contraire sur A en tant que traversé par une différence infiniment petite, « indice d'équivocité ». [Pause] [92 :00]

Vous voyez qu'alors, ma formule A-S-A' a une expression qui s'oppose point par point avec la grande formule de tout à l'heure, S-A-S. Tout à l'heure je disais que la formule S-A-S, c'est un grand écart qui n'existe que pour être comblé, et maintenant je peux dire que A-S-A', c'est une petite différence qui n'existe que pour induire des situations très distantes. [Pause] D'où je peux dire, [Pause] [93 :00] d'où je peux dire, eh bien voilà, on les tient, nos deux indices. Les deux signes de composition de l'image-action, c'est l'indice de manque et l'indice de distance. Alors, est-ce que ça épuise tout ça ? Non, on sent bien que non, ça n'épuise pas. Heureusement ça n'épuise pas parce que je me dis qu'il y a autre chose encore. Il y a autre chose. C'est que je n'ai tenu compte que d'une séquence. De toute manière, dans mes deux exemples, j'ai bien dit, mais c'était du bout des lèvres, que ça se prolonge ensuite, A-S-A', S', [94 :00] etc., S'' dans la première formule, dans mon premier indice, et dans le deuxième indice, ça va se prolonger aussi, dans l'échange des situations qui me paraissent encore une fois le plus beau cas, l'échange des situations.

Car vous remarquez que dans cette formule, ce qui est intéressant, c'est que jamais rien n'est garanti, c'est le danger à l'état pur. Là, ça n'est pas du tout comme dans S-A-S, où le héros devient capable de l'action, et s'il réussit l'action, ça y est. Là, c'est remis en question à chaque instant, on n'en finira jamais. En d'autres termes, il n'y a plus de héros. En d'autres termes, il s'agit de quoi ? On a beau rigoler, ça a beau être du Lubitsch, ça a beau être du Charlot, c'est des entreprises de survie, [95 :00] c'est au coup par coup, au coup par coup avec un espoir : que la situation tourne bien. Qu'est-ce que j'appelle « que la situation tourne bien » ? Que ce soit S'' et pas S', ou l'inverse. Et on y va à l'aveugle, et ça marchera. Bon, ça va marcher deux fois, trois fois, est-ce que ça va marcher la quatrième ? Pas sûr. On est comme sur une corde raide, tiens une corde raide, on est comme sur une corde.

Cette corde donc, elle renvoie à l'élément dont je n'ai pas tenu. C'est que je figeais une séquence mais que la vraie séquence, c'est -- je pourrais l'écrire comme ceci, je n'ai plus de place, [Deleuze indique le tableau] voilà -- A, [96 :00] comment je pourrais l'écrire, ah ! S1, S2, très bien, A', A'1, S'2, etc., à chaque fois, ça peut s'arrêter. Si j'appelle S2 la situation mortelle, S1 la situation de survie ; à chaque fois, je risque, à chaque fois je parie, je risque de tomber sur S2. Si ce n'est pas « mortel » ou « de survie », c'est « situation malheureuse », par exemple, pour l'homme, n'être aimé que pour son argent, et bonne situation, être enfin aimé pour soi-même, etc., toujours, vous comprenez ? À chaque fois, [97 :00] je n'aurai jamais de preuve d'un truc comme ça ; il faudra recommencer à chaque coup, alors c'est fatigant tout ça, ça use, ça. On n'a plus rien à avouer, à chaque fois, chaque fois comme ça. Qu'est-ce que ça va faire ça ? Il faut continuer. Et là, vous allez avoir quoi ?

Donc une corde qui unit, où chaque nœud, si vous voulez, chaque nœud de la corde sera formé par, premier nœud : A-S1-S2, deuxième nœud : A'-S'1-S'2, troisième nœud, cette fois-ci dans un processus temporel, troisième nœud : A''-S''1-S''2, etc. Et chaque nœud [98 :00] de la corde

[*Pause*] vaudra pour soi-même, sera une espèce de présent porté à son maximum d'intensité. Ce sera un présent, un événement valant pour lui-même, porté à son maximum d'intensité. Pourquoi ? Parce que, à chaque nœud se fait le renversement possible. Est-ce que c'est ce coup-ci que ça va m'arriver ? Vous trouvez ça constamment dans le néo-western. [*Sur le néo-western, voir L'Image-Mouvement, pp. 228-229*] Là il n'y a plus du tout une action grandiose ; il y a un type qui à chaque instant se demande si ce n'est pas ce coup-ci qu'il va y passer. Et si ce n'est pas ce coup-ci, ce sera le prochain, et il le sait bien. La situation, elle peut se retourner à chaque niveau. Bon. Et vous avez une corde à nœuds, [99 :00] comme ça, qui se prolonge, qui se prolonge, ou bien qui est brusquement interrompue, et cette corde à nœuds, elle peut se définir comme ceci : elle unit de plein fouet des instants hétérogènes les uns aux autres, A, A', A'', avec chaque fois la possibilité que la situation se retourne. [*Pause*]

Et l'année dernière, j'avais proposé un mot pour désigner cette espèce de... c'est comme une ligne brisée, ce n'est pas une ligne droite. [*Voir la séance 15 du séminaire sur le Cinéma I, le 20 avril 1982*] C'est une ligne brisée qui va d'un événement à un autre et qui pourtant est la seule ligne possible. C'est-à-dire que c'est la ligne d'un destin [100 :00] -- en un autre sens du mot destin --, il n'y en a pas d'autre possible. Donc en un sens, elle est plus droite qu'une ligne droite, il n'y en a pas d'autre possible. C'était la seule possible pour aller de tel événement à tel événement, chacun de ces événement étant indépendant, chacun étant porté au maximum de son intensité, de telle manière qu'au niveau de chacun, la situation était réversible, retournable. C'est comme une ligne d'aventure, c'est comme une « ligne d'erre », dit Anne Querrien – e-r-r-e. Et l'année dernière, je vous proposais d'appeler ça, parce que c'était commode et que ça nous servirait beaucoup, une ligne d'univers ou une fibre d'univers. Bon, c'est pareil, la fibre d'univers, c'est une corde à nœuds. Et tous, vous l'avez, [101 :00] je veux dire, je voudrais vous persuader que vous avez vos préférences, vous avez vos privilèges dans notre tableau des images et des signes. Mais qu'est-ce que vous êtes, vous ? Chacun de vous et chacun de nous, et tout ? Ben, je rêve maintenant ; je pense que nous sommes tous, chacun de nous, c'est un petit paquet d'images, un petit paquet d'images avec des signes, avec des signes plantés dedans.

Voilà. Ce qui est un gros progrès sur la philosophie anglaise parce que je me souviens d'un texte qui était très, très beau, un texte de Thomas Hardy qui dit « les paquets de sensations, les êtres sont un paquet de sensations. » Alors nous, on peut dire plus, oui : « Vous êtes un paquet d'images avec des signes plantés dedans ». Très bien. Il y a de quoi vivre, ce n'est pas triste du tout comme nouvelle, hein ? [102 :00] C'est ça qui définit tout ce qu'il y a de, tout ce qu'il y a de profond et de grand en vous ; si vous n'étiez pas ça, vous ne seriez rien. Simplement, puis les images... Jamais personne ne peut se dire : je ne suis qu'une seule image. Je ne suis qu'une seule image et je ne suis qu'un seul signe, ça serait idiot. Ça serait impossible. Ça ne serait pas seulement idiot, ce serait contradictoire... [*Interruption de l'enregistrement*] [1 :42 :32]

... passer votre futur, je veux dire, c'est très intéressant pour la vie, car ça nous arrive tout le temps, je dis là, on est tous traversés par une corde à nœuds. J'appelle la corde à nœuds qui nous traverse, c'est lorsque l'on prend conscience de ceci : ah mon dieu, je ne l'aurais jamais cru, il a fallu que je passe par là pour arriver là. [103 :00] Alors que la ligne droite semblait possible ; il n'y a jamais de ligne droite, il n'y a jamais de ligne droite. Dans une vie, il n'y a absolument jamais de ligne droite. Mais il y a des lignes qui ne cessent d'être des lignes plus droites que des droites. Je veux dire qu'il n'y a jamais une ligne qui irait de « faire des gammes » à « jouer du

piano », encore qu'il faille qu'il y ait cette ligne, encore qu'il faille faire des gammes pour arriver à jouer du piano. Mais les lignes de vie, l'espèce de corde à nœuds, là, qui nous traverse, elle passe d'un événement à un événement hétérogène, elle connecte ça de plein fouet. [104 :00]

Et on est stupéfait quand on se dit en effet, c'est quand j'étais là-bas, quand j'étais à tel endroit et où je ne pensais absolument pas, c'est ça qui a été déterminant pour un événement qui m'est survenu vingt ans plus tard. C'est plus rigolo que la recherche d'inconscience, de faire un tableau avec des cordes à nœuds qui nous traversent, c'est des lignes d'univers. Et les lignes d'univers, ça peut avorter, ça s'ensable, ça tombe dans un trou noir.

Anne Querrien : C'est le rhizome.

Deleuze : Oui, c'est très rhizome, l'ensemble des lignes d'univers. D'où nous pouvons ajouter, parce que la ligne d'univers, elle fait donc bien partie d'un type d'images, mais en même temps, elle les entraîne toutes. Ce que nous sommes, alors, ce sont des paquets [105 :00] d'images où sont plantés des signes et que traversent des lignes d'univers. Avec tous les petits drapeaux qui sont plantés sur nous, on suit des lignes d'univers, on se rencontre ou bien on se heurte ou bien... etc. Voilà.

Alors j'ai mon troisième signe. Qu'est-ce que c'est que cette corde à nœuds, cette fibre d'univers ? C'est évidemment elle qui tient le secret des signes que j'appelais indices ou signes de composition. C'est elle qui engendre sans cesse ou qui nous met en présence sans cesse de situations retournables, réversibles. C'est elle qui assure notre survie ou, au contraire, fait il n'y a plus de problème, c'est-à-dire, on se jette dans, [106 :00] dans la fin, hein ? C'est elle. Si bien qu'il faut bien la tenir, cette corde. Cette corde, c'est la seule image concrète que je mette sous le nom de santé psychique. Alors si vous la lâchez, vous comprenez... Appelons ça alors d'un mot. Quel est le signe de cette fibre d'univers, de cette corde ? C'est tout simple ; nous appellerons les signes de cette nature des « vecteurs ». Ça repose parce que c'est un mot simple ; ce sont des vecteurs ; c'est des vecteurs qui vont de A à A' à A'', etc. Et c'est bien eux qui vont être le signe génétique. Je dirais que le vecteur, c'est le signe génétique, [Pause] [107 :00] hein, de la seconde forme d'image-action dont les signes de composition étaient l'indice de manque et l'indice de distance. Donc j'ai mes trois signes, tout va bien, ouf : indice de manque, indice de distance, vecteur, pour la seconde forme d'image-action. [Pause]

Et là je voudrais, presque, pour qu'on se détende... quelle heure il est ?

Un étudiant : Midi dix.

Deleuze : Pour qu'on se détende je voudrais, je pense à un type de cinéma que j'admire beaucoup, et l'année dernière, je n'ai pas pu en parler parce que ce n'est pas venu comme ça. Je me dis, et à propos, vous comprenez, si je développe un tout petit peu pour le cinéma, [108 :00] moi ce qui me fascine, c'est... Supposez qu'on se trouve devant les deux formes d'image-action, S-A-S et A-S-A. C'est compliqué ça, parce que... ? Quoi ?

Claire Parnet : Il y a d'une part la situation A-S-A', et la situation S-A-S'...

Deleuze : Elles sont mêlées.

Claire Parnet : Oui, elles sont complètement mêlées puisque en plus, ça correspond historiquement à la charnière du western, de l'ancien et du nouveau western. C'est-à-dire qu'il y a dès le début, Robert Redford dans une sale histoire, et qui tue quelqu'un sur la route, mais en fait, ce n'est pas lui qui l'a tué. Et il va de nœud en nœud, et il sait depuis le début que ça se passera mal pour lui, avec les deux pôles : « Est-ce qu'il va s'en tirer ? » et « Est-ce qu'il ne s'en tirera pas ? ». A la fin, il ne s'en tire pas. Et mêlé à ça, il y a l'histoire d'un shérif, nouvelle manière, enfin qui est exactement la copie des anciens shérif, qui est Marlon Brando, [109 :00] [*Il s'agit de "The Chase" (1966)*] qui comprend que, dès le début, la situation est pourrie, qui s'en imprègne, qui comprend peu à peu que toute la ville de Texans fascistes le prend pour un mec acheté par le propriétaire riche, qui se prépare à agir pendant tout le film, qui s'imprègne, qui s'imprègne, qui s'imprègne, qui se prépare à agir, mais il ne pourra jamais agir, il se fera passer à tabac avant. Et tout le monde sera mort à la fin, et lui s'en ira parce que la vie n'est plus possible.

Deleuze : Une des choses très intéressantes, il me semble, dans ce que tu dis, c'est si on faisait une théorie de l'acteur alors, c'est que vous avez les deux générations de l'acteur américain...

Claire Parnet : Et le nouvel acteur, qui est Redford, qui n'est plus du tout... qui est animal dès le début, c'est-à-dire... ?

Deleuze : L'Actors Studio, qui est vraiment la grande forme « ah je m'imprègne et puis j'éclate, ah je m'imprègne et puis j'éclate », [*Rires*] et puis qui n'arrive jamais, ça a produit de grands, grands acteurs. Brando, en effet, quand il se fait [110 :00] faire un gros plan sur la bouche, il mâchonne, il s'imprègne vraiment. Et puis, ça va éclater, on le sait d'avance, et puis on attend la prochaine imprégnation. [Paul] Newman, Newman, quand Hitchcock disait : « Je n'ai jamais pu obtenir un regard neutre de Newman ». Et pourtant, c'est un très grand acteur. Mais qu'il se tienne comme tout le monde, non, il faut toujours qu'il ait l'air de saisir quelque chose de la situation. Alors vous pensez, pour Hitchcock, c'est le drame, quand l'acteur se mêle de vouloir saisir quelque chose de la situation. Pour Hitchcock, c'est foutu ; il n'a plus qu'à... il ne peut pas utiliser des acteurs comme ça.

Alors en effet, ce qu'il y a de très intéressant c'est que Redford, c'est typiquement un acteur de la génération, ou bien on l'appelle à votre choix, acteur de la seconde génération Actors Studio ou même tout à fait en dehors de l'Actors Studio, c'est la nouvelle génération.

Claire Parnet : [*Propos inaudibles ; Parnet essaie de commenter, mais Deleuze parle en même temps*]

Deleuze : Où là, ils vivent en effet [111 :00] sur fibres d'univers à l'état pur, ils vivent sur vecteur, c'est des acteurs vecteurs, quoi. Et vous avez vraiment les deux là... Oui, alors je disais, ce qui confirme tout à fait ce que vient de dire, Claire, parce que vous voyez, moi ce qui m'intéresse beaucoup, c'est que, d'une part, vous avez beaucoup de cas possibles. Vous avez des grands auteurs de cinéma qui manifestement ont une prédilection marquée pour telle ou telle forme, [*Pendant que Deleuze parle, on entend la voix de Parnet qui discute avec quelqu'un pas*

*loin de Deleuze*] la grande forme ou la petite forme, la première ou la seconde. Et ça ne les empêche pas pourtant, comme parfois pour se reposer ou bien par nécessité budgétaire ou bien par ordre des producteurs, de faire un chef d'œuvre de l'autre forme, mais ils ont quand même une préférence. Et puis vous en avez des bizarres, qui semblent n'avoir aucune préférence. Je pense à un type comme [Howard] Hawks qui peut aussi bien [112 :00] sauter, et il fait des mélanges, des mélanges très, très savants, très, très curieux, et je ne dis pas qu'il le fasse consciemment. C'est qu'à mon avis, il dispose d'une forme qui est capable de transformation, c'est-à-dire il dispose d'une forme à transformation. Chez Hawks, c'est très, très curieux, une espèce de forme à transformation qui va lui permettre d'être tout le temps... et ça, ça peut être très intéressant. Ce n'est pas forcément, ils ne sont pas forcément meilleurs que d'autres. [*Sur le choix de formes chez Hawks, voir la séance 16 du séminaire sur le Cinéma I, le 27 avril 1982, et aussi L'Image-Mouvement, pp. 243-244*]

Et puis, qu'est-ce qui détermine le choix, grande forme ou petite forme, choix d'une image-action ou de l'autre ? On pourrait le dire, mais ce ne serait vrai que très partiellement, l'argent dont on dispose, la petite forme A-S-A, c'est moins cher. Ça peut être vrai, et en effet, on en parlait il n'y a pas longtemps. La série B, ce qu'on appelle [113 :00] la série B, a évidemment été un des grands éléments de constitution de la seconde image-action.

Claire Parnet : La corde à nœuds est moins chère que la spirale.

Deleuze : Sûrement, sûrement, et que les grands ensembles. Une situation qu'on voit à peine, c'est moins cher. Mais ça n'empêche pas que le second type d'image-action a exigé le grand écran et se manifeste sur grand écran et a besoin du grand écran, et a besoin de décors tout à fait somptueux et de couleurs, mais ce n'est pas le même traitement de la couleur, là ça serait encore plus compliqué. Ce n'est pas le même traitement du grand écran. Comme on a dit parfois, c'est une mise en scène horizontale, le grand écran sert à une mise en scène horizontale, ce qui n'est pas toujours le cas.

Mais pensez à Anthony Mann qui est typiquement de la seconde forme d'image-action [114 :00] avec la situation constamment réversible, la corde à nœuds, la fibre d'univers. Anthony Mann serait un représentant typique de ce genre d'image-action dans son utilisation du grand écran, et en plus, ses films ne coûtaient pas moins cher. Mais il a commencé par une longue période de série B, mais enfin, ses films ne coûtaient pas moins cher que les autres. [*Sur Mann, voir L'Image-Mouvement, pp. 229-231*] Donc ce n'est pas du tout une différence économique, c'est, qu'est-ce qui fait qu'un type se dit... ou bien il est très doué pour lui, il y a un mystère, exactement comme il y a des styles. Son style va dans ce sens-là, il voit de telle manière. C'est deux manières de voir, ces deux types d'image-action, j'insiste là-dessus, c'est deux manières de voir. Ce n'est pas seulement deux formes d'images, c'est-à-dire deux procédés de constitution d'image, c'est plus profondément deux manières de voir, avec la possibilité, encore une fois, d'une forme à transformation. [115 :00]

Et je voudrais parler de ce dont je n'avais pas du tout parlé. Il y a un cas qui me paraît extraordinaire, ce n'est pas seulement une manière de voir. C'est plus profondément, je dirais, une idée ou une essence, c'est-à-dire que c'est de la philosophie. Conformément, finalement, il y a un mot grec : « eidos ». « Eidos » veut dire trois choses : la forme, la vue ou la manière de voir

-- on vient de voir ces deux --, et troisièmement, cela veut dire aussi l'essence. En quoi ces deux types d'images renvoient à des essences ? [Pause] Les essences, je [116 :00] dirais que ce n'est pas des personnes, ce n'est pas non plus des abstraits, c'est ce que j'appellerais des thèmes, des espèces d'intuitions qui pénètrent quelqu'un, qui définissent comme la tâche à laquelle il est appelé. [Sur l'« eidos », voir le séminaire sur Spinoza, séances 8 et 11, le 27 janvier et le 17 février 1981] Vous vous rappelez les pages de Proust sur le jaune, le petit pan, le fameux petit mur de Vermeer qui est comme une essence, mais cette essence ne fait qu'un avec la tâche pour laquelle Vermeer semble avoir été incarné, à savoir, poser la touche de ce petit pan de mur jaune.

Bon, alors je pense à un type, je pense à [Werner] Herzog, ce qui ne veut pas dire du tout qu'il soit plus grand que les autres auteurs dont on parle ; je ne fais aucun [117 :00] jugement de valeur là. Je me dis, voilà quelqu'un de bien curieux parce qu'il a toujours été... supposez quelqu'un qui se trouve devant deux tâches. Je ne dis plus comme pour Hawks. Je disais pour Hawks que c'est quelqu'un qui dispose et qui est maître, qui a inventé d'une forme à transformation tel qu'il peut aisément passer de S-A-S à A-S-A. Il est ailleurs, il a sa formule à lui. Peu importe, cette formule, ça nous prendrait trop de temps. Mais Herzog est un tout autre cas parce que ça se passe au niveau de ce qu'il a dans la tête. Voyez, je fais une graduation : la forme technique, encore une fois, la manière de voir et ce que quelqu'un a dans la tête, c'est-à-dire l'idée.

Il n'a que deux idées, Herzog, mais c'est énorme, deux idées, vous vous rendez compte ? Si on en avait autant ! Il a deux idées qui lui reviennent [118 :00] sous les formes les plus variées. Et le problème pour moi, c'est : est-ce qu'elles se mélangent les deux idées ? Est-ce que c'est la même quelque part, encore plus profond, est-ce que c'est la même ? Il est hanté ; l'idée, c'est ce qui vous hante. Eh ben, Herzog est hanté par deux choses. Il est hanté par l'idée de quelqu'un qui concevrait une tâche démente et grandiose, et parce qu'elle serait démente et grandiose, il la réussirait, ou même la ratant, il la réussirait quand même. [Pause] C'est une drôle d'idée, [119 :00] ça. Pourquoi ? Qu'est-ce que ça veut dire, ça ? Vous voyez qu'il se met du côté, pour traduire dans mes termes, il se met du côté S-A-S, mais dans des conditions très particulières. Ce n'est pas la situation qui impose une action grandiose. Non ; ça il s'en fout. Il faut qu'il nous présente un fou suffisamment fou pour avoir un projet grandiose. Dès lors, il est fondamentalement égal à l'action, il n'a même pas à devenir égal à l'action, il l'est. Il l'est, et il l'est dans sa certitude absolue. C'est le cogito de la folie, quoi. Et en un sens, plus cet acte, ou plus cette tâche sera démesurée, plus il [120 :00] lui sera égal. C'est une voie, puis il y a une autre voie.

Supposez que le même homme... supposez que cette question vous intéresse. Supposez, c'est ça que j'appelle... supposez ça vous intéresse, là on n'est pas dans le domaine : « est-ce qu'il a tort ou est-ce qu'il a raison ? ». Il va en tirer une œuvre, ou il va en tirer une œuvre bonne ou il va en tirer une œuvre médiocre, bon. Mais on ne va pas discuter ; on ne va pas lui dire « tu as tort ». Qu'est-ce que ça voudrait dire ? C'est son problème à lui. Si quelqu'un me dit : « Eh ben, moi tu vois, mon problème... » -- c'est ça parfois qu'il m'arrive de reprocher à des étudiants quand ils veulent faire un travail précis : c'est qu'ils n'ont pas leur problème, donc ils n'ont aucune raison de commencer le travail, et ils demandent au prof, ils demandent au prof de le leur inventer, [121 :00] le problème. Mais ils ne peuvent pas. Moi, je ne peux pas inventer les problèmes de quelqu'un d'autre. Il faut avant tout que vous ayez les vôtres. Sinon, il n'y a rien de mal. Sinon,

votre heure n'est pas encore venue de travailler pour vous-même, c'est évident. – Alors, il a ça, bon, Herzog. Il se dit que c'est une idée un peu tordue mais intéressante. Imaginons des personnages qui soient égaux à l'action grandiose. Condition : il ne faut pas que l'action grandiose soit donnée comme à faire, il faut qu'elle germe de leurs cerveaux, de leurs cerveaux illuminés. Ce sont des illuminés. Il va pousser la formule S-A-S jusqu'à l'illuminé. Par-là, il va la transformer, beaucoup, beaucoup, beaucoup.

Et puis alors, il a en même temps l'autre problème. Il [122 :00] pourrait s'en tenir là, ce serait possible. Mais non, il a en même temps l'autre problème qui est : comment imaginer des pauvres types, tellement pauvres types qu'ils suivent des débiles, des idiots qui s'accrochent à une ligne d'univers -- on est dans la formule A-S-A --, mais dans de telles conditions que jamais ils ne saisiront comment un nœud peut s'unir à un autre nœud, peut se connecter à un autre nœud. Et ils seront complètement perdus car devant toute action, si minuscule à faire [123 :00] qu'elle soit, et devant toute situation réversible, ils seront radicalement sans défense, l'idiot sans défense, l'idiot radicalement sans défense, la créature radicalement sans défense, d'une part. Et d'autre part, l'illuminé par nature égal à l'action la plus démesurée qu'on puisse imaginer.

Supposez que ce soit son double problème, il ne le raisonne pas, c'est ça qui l'intéresse. Il va nous faire tantôt une œuvre d'un type et tantôt une œuvre de l'autre type. Et quand même, il faudra bien qu'il lâche des secrets. Et lui-même alors ? C'est là que c'est intéressant les rapports de la vie et de l'œuvre de quelqu'un. Lui-même, il lui arrive une [124 :00] fois une idée très bizarre, il apprend qu'une vieille dame à laquelle il doit beaucoup, estime-t-il, et pour laquelle il a beaucoup de respect, à savoir Lotte Eisner, est très malade, à Paris. [*Deleuze cite son livre L'écran démoniaque plusieurs fois dans L'Image-Mouvement et L'Image-Temps*] Et lui-même, il est dans le fond, je ne sais plus quoi, de la Forêt Noire ou en Prusse, je ne sais pas où il est, enfin il est très loin. [*Querrien lui souffle : À Munich*] A Munich ? A Munich, il est ? Enfin, et il sent une ligne d'univers, et il dit : « Il faut que j'y aille, il faut que j'y aille ; il faut que j'y aille la voir, sinon elle va mourir. Si je n'y vais pas, elle meurt. Il faut que j'y aille à pied, si je n'y vais pas à pied... » Pourquoi il veut y aller à pied ? Il tient son journal de bord -- moi que je ne trouve pas très bon et qui est paru en français, traduit en français -- le journal de son voyage, là, et il y a -- comme quoi il ne faut jamais trop se [125 :00] hâter de fermer un livre, il faut essayer d'aller jusqu'au bout -- à la dernière page, il y a une phrase qui m'a tellement touché que je me suis dit... Mais là, j'ai oublié de l'amener alors je ne vais pas vous la lire la phrase. Mais surtout que c'est dans une subordonnée, il le dit comme une chose allant de soi, alors qu'il n'en a pas dit un mot avant, il dit : « Comme tous les êtres marchants... » -- mais c'est dans une subordonnée du type « Parce que comme tous les êtres marchants, durant tout ce voyage, j'avais été sans défense. » [*Deleuze cite le journal de Herzog, Sur le chemin des glaces (Vom Gehen im Eis, 1978, Of Walking in Ice) dans L'Image-Mouvement, p. 252, note 8 ; la phrase citée est : « et comme elle savait que j'étais de ceux qui marchent, et, partant, sans défense, elle m'a compris ».*]

Je me dis, merde alors, en voilà une idée. C'est ça une idée, c'est quand même quelque chose que vous vivez. Une idée, c'est dire « là j'ai une idée », vous ne savez pas ce qu'elle veut dire, cette idée. Quelqu'un qui marche [126 :00] est radicalement sans défense. Alors, on voit tout de suite qu'il y a des niveaux de l'idée qui sont plutôt plats. Je peux comprendre l'idée en disant « ah ben oui, dans notre époque d'automobiles, le piéton est sans défense ». Or je ne peux pas dire, il ne faut pas non plus rire trop vite, car je ne peux pas dire que cette zone n'appartienne pas à l'idée ;

il est trop évident que cette zone appartient à l'idée. Ça n'empêche pas que l'idée : « L'homme qui marche est fondamentalement sans défense », la question n'est pas de savoir si elle est vraie ou fausse ; la question est de savoir : qu'est-ce qu'elle nous ouvre ? Qu'est-ce qu'elle nous apporte ?

Alors, je prends un bon exemple. Si elles ne retentissent pas en vous, si elle ne retentit pas en vous, vous la laissez de côté, elle n'est pas pour vous, aucune importance ; si elle retentit un peu sur vous, en vous, vous la faites vôtre. [127 :00] Vous la faites vôtre, il faudra que vous trouviez. Il faudra que vous trouviez en vous ce que ça veut dire. Si vous vous en tenez à des associations extérieures, le piéton et l'auto, c'est qu'elle n'est pas pour vous, encore que ces associations soient justes.

Et alors qu'est-ce qui va se passer dans le cinéma d'Herzog ? Il va prendre les deux bouts ; il va prendre, vous voyez, ces deux bords. Il prend par la bordure S-A-S et par la bordure A-S-A. Et la bordure, ça va être l'illuminé qui a une idée tellement folle [*Pause*] que même échouant, il va l'exécuter. Et ça donne quoi ? Si je donne les personnages incontestables, dans les films incontestables -- on va voir qu'il va y avoir des ambiguïtés, heureusement -- c'est évidemment "Aguirre, [la colère de Dieu]" [1972]. L'idée démente, [128 :00] non pas de trahir le roi, ça ce n'est rien, mais de tout trahir, arriver à tout trahir, tout. Comment tout trahir à la fois ? -- Ce n'est pas facile ça ; ça c'est vraiment une idée claire -- Comment tout trahir à la fois ? Et l'idée n'est pas vraiment terminée : comment tout trahir pour fonder ou refonder un empire originel de race pure constitué par l'union incestueuse de lui-même et de sa fille ? Voilà ce qu'on peut appeler une grande entreprise, [*Rires*] mais voyez, ce n'est plus du tout une grande entreprise du type S-A-S, c'est à la bordure de S-A-S, c'est devenu l'action [129 :00] grandiose de l'illuminé. Autre film incontestablement dans cette voie, c'est quoi ? « Cœur de verre » [1976], non... quoi ? Oui, « Cœur de verre » où il y a, que je trouve un très, très beau film qui est une grande, grande entreprise, une grande entreprise de ce type.

Passons de l'autre côté. Tous ces espèces d'idiots, d'idiots de génies tellement émouvants, et tellement incroyables que Herzog crée, alors, c'est "[Kaspar] Hauser" [1974], l'homme qui marche, c'est les créatures sans défense. C'est lui qui impose au cinéma un type de personnes, de personnages [130 :00] tellement sans défense, tellement radicalement privés de défense qu'on en pleurerait, et en même temps ils marchent, ce sont des personnages qui marchent. Voilà qu'il a su faire passer dans de images très belles, à mon avis, l'idée, l'idée mystérieuse qu'il avait tout à l'heure : il faut vraiment être un idiot pour marcher, et marcher, c'est être sans défense. Mais je serai cet idiot-là, bon ; Hauser, la pénible marche, c'est, bon, son caractère privé de toute défense.

Et dans ce qui pour moi est le chef-d'œuvre de Herzog, "La balade de Bruno" [1977 ; "Stroszeck"], là nous est présenté le personnage qui par nature, il le dit tout le temps lui-même : « je suis sans défense. Mon mal, c'est d'être sans défense. Le mal dont je souffre, [131 :00] c'est d'être sans défense ». Et quand il lance la question splendide, devant son piano, là, et devant l'instrument de musique de son copain, le petit, le petit nain, quand il lance la question splendide : « et qui me dira où vont les objets qui n'ont plus d'usage ? Et qui me dira... » Là aussi, la réponse facile, c'est de répondre que ça va aux ordures. Mais sans doute, est-ce qu'il veut une réponse métaphysique à cette question métaphysique ? Tout comme lorsqu'il disait, ou Herzog disait, « celui qui marche est sans défense », il ne s'agissait seulement pas de dire sans défense

contre les voitures. Il s'agissait d'une absence de défense qui était non seulement physique, mais métaphysique. Alors, alors là, "La balade de Bruno", et il suivra une fibre d'univers qui l'amènera de l'Allemagne en Amérique dans sa découverte, dans cette espèce de découverte [132 :00] de l'Amérique, c'est réellement la balade au sens, à la fois, de poème chanté et de la balade, quoi.

Bon, mais il y a des films beaucoup plus équivoques. Je dirais le troisième où il y a le grand débile qui est absolument sans défense, c'est que c'est compliqué, et pourtant, il est l'assassin. Ça ne l'empêche pas d'être la créature sans défense par excellence, c'est "Woyzeck", c'est "Woyzeck". Ça fait même la trilogie des sans-défenses dont, je crois, Herzog a très, très bien compris le caractère conforme à la fois à la pièce et à l'opéra : que c'est le débile qui précisément, parce qu'il est arrivé à cet état de nudité radicale des défenses, d'un écroulement radical des défenses, dès lors, s'est [133 :00] uni d'une certaine manière aux puissances mêmes de la terre. Et voilà que dans cette union du débile, de l'idiot avec les puissances de la terre, l'idiot va commettre ce qui pourrait, en apparence, nous renvoyer à l'autre pôle, c'est-à-dire une espèce d'action grandiose, démente, à savoir le sang, le sang, le sang, à savoir l'assassinat de Marie qui mobilise la terre entière exactement comme l'histoire de Caïn et d'Abel mobilisait la terre entière.

Bon, alors à votre choix, je veux dire un truc comme "Nosferatu", c'est quoi "Nosferatu", c'est quel pôle ? Je ne sais pas, je m'en fous ; finalement ça m'est égal. Mais ce qui est intéressant, c'est qu'il y a évidemment dans l'esprit de Herzog, et dans son œuvre, un point virtuel que peut-être il n'atteindra jamais ou peut-être il n'arrivera pas [134 :00] à faire l'image nécessaire. Peut-être qu'il n'arrivera pas à trouver l'ensemble des images qui rendraient compte de ce point virtuel où les deux bordures de l'image-action révèlent une espèce d'identité fondamentale.

Comtesse : Mais justement [*quelques mots pas clairs à cause de Querrien qui parle à quelqu'un*] un des films de Herzog où toutes les singularités de bordure, que ça soit la création d'empire ou que ça soit l'espèce d'errement de Kaspar Hauser ou de la balade de Bruno, il y a un film où une image qui conjoint et qui peut être le secret de ces singularités propres, c'est la fin de « Cœur de verre »...

Deleuze : Oui !

Comtesse : ... où on n'est plus dans des singularités de bordure, [135 :00] mais on est suspendu au bord du gouffre...

Deleuze : Je crois que tu as raison.

Comtesse : ...non plus la bordure, non plus la singularité de bordure, mais le bord. Et justement l'impulsion, l'impulsion soit meurtrière soit suicidaire, pour Herzog, ça appartient encore au bord, c'est un événement au bord...

Deleuze : Oui, oui, oui, je crois que ça te donnerait raison, je suis comme toi, je me dis que c'est « Cœur de verre » qui est... sûrement pas, au besoin, le meilleur film d'Herzog, mais ça n'empêche pas, qui est peut-être le film où il a le plus approché de, d'une espèce de réunion, pas

du tout réfléchi, mais de réunion vécue de ces thèmes, ouais, ouais, ouais.

Comtesse : Tous les personnages à la fin sont suspendus sur le rocher, et il y a un extraordinaire travelling circulaire à plusieurs reprises et ils sont immobilisés au bord.

Deleuze : Très juste, très juste. Ouais, ouais, ouais. [136 :00]

Une étudiante : [*Inaudible*]

Deleuze : Oui, mais là je ne peux pas en parler, je ne l'ai jamais vu, je ne l'ai jamais vu, j'aimerais bien le voir, oui. Mais c'est à toi, à mon avis, les nains, ça doit être... les nains, le personnage du nain, c'est aussi l'être sans défense. [*Il s'agit sans doute du second film de Herzog, "Les nains aussi ont commencé petits", 1970*]

L'étudiante : [*Inaudible*]

Deleuze : C'est ça, l'être sans défense a un contact fondamental avec la nature, évidemment, qui fait que peut-être, justement, il va basculer de l'autre côté dans la mesure où la puissance de la nature se saisit de lui tout d'un coup. Dans le cas de "Woyzeck", c'est quand même frappant. Le meurtre, l'assassinat de Marie est, à cet égard, est tellement à commenter, c'est-à-dire réunit à la fois l'être radicalement sans défense et la puissance de la terre qui va armer son bras, enfin, tout ça, ça fait partie des, des [137 :00] images dont je ne parle plus au niveau du cinéma, mais des images théâtrales et musicales si fortes qu'on peut parler infiniment là-dessus.

Alors donc, vous voyez, je voulais dire, ces formes, bien sûr, j'ai beau faire mes classifications, elles seront à chaque instant débordées. C'est-à-dire là, il y a un nouveau, alors un type de signe dans l'œuvre d'Herzog, j'aurais beau dire que c'est un composé de tout ça. En fait, ce n'est pas un composé de tout ça, c'est encore des signes spéciaux, le signe de l'idiot, c'est un signe spécial, tout ça. C'est pour dire que je procède, je fais le minimum, sinon on peut aller à l'infini, ce qui est extrêmement gai.

Et alors, si j'ai le temps, quelle heure il est ? Moins vingt. On arrête, vous en avez assez, moi je n'en peux plus d'ailleurs. Donc, j'ai presque fini, j'ai presque fini cette classification des signes, et j'expliquerai à la rentrée ce qu'on va faire [138 :00] dans la lignée, dans la suite de ça. [*Fin de l'enregistrement*] [2 :18 :05]