

Gilles Deleuze

Sur le cinéma: une classification des signes et du temps

11ème séance, 22 février 1983 (Cours 32)

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

Partie 1

... et j'avais donné à ce moment-là une raison ; je ne me le rappelle plus du tout, et je me le rappelle d'autant moins que ça me paraît évident maintenant qu'il y a un intermédiaire. Personne ne se rappelle par hasard pourquoi je n'en voulais pas à ce moment-là ? [Pause]

Une étudiante : [Inaudible]

Deleuze : Qu'il n'y aurait peut-être pas un ? Ah bon, eh ben, alors il y en a un. [Rires] [Pause ; bruits de chaises]

Alors je renouvelle mon appel : il n'y en a pas ici, il n'y en a plus qui ne soit pas dans le cas de vouloir l'UV, de ne pas avoir fait de fiche ? [1 :00] Il n'y en a pas, eh ? Parce que, moi, il faut que tout à l'heure j'aie les rendre et que je voie toutes ces histoires, donc il faudra que je fasse une interruption. Donc, commençons.

Un étudiant : [Inaudible, mais il fournit à Deleuze la réponse qu'il cherchait au départ]

Deleuze : Ah, c'est ça ; il y a un intermédiaire par rapport à ça, c'est ça. Eh ben, oui, c'est vrai, non ? C'est que simplement l'image mentale, il m'en faudra trois cas, donc du coup ce n'est pas, il n'y a pas un aspect de l'image mentale qui serait un intermédiaire. On va rajouter un intermédiaire, donc une colonne de plus. Bon, c'est bien. Et c'était évident qu'il fallait quelque chose ; c'était évident, et vous allez voir pourquoi. Bon. [2 :00] [Pause ; Deleuze va au tableau]

Alors là, tout le monde peut lire, je suppose. J'ai refait le point où nous en étions avant l'interruption [la pause d'hiver en février] Voyez, j'ai mes deux types d'image-action avec les signes qui y correspondent. Je rappelle pour ceux qui étaient là l'année dernière, ou même pour ceux qui n'y étaient pas, que ça nécessiterait d'assez longues analyses sur quel thème ? Il y a aussi sur un thème qu'on a déjà trouvé, mais qu'au niveau de l'action, de l'image-action, on retrouve à son niveau propre, à savoir le problème des espaces. Il est évident que l'espace, le type d'espace qui correspond à l'image-action première forme, à savoir celle qui va de la situation à l'action, [3 :00] du synsigne au binôme, implique un certain type d'espace, mais l'autre [type d'image-action] qui procède par indice, qui va de la situation à l'action partiellement dévoilée, vous sentez déjà tout de suite que c'est une espèce d'espace qui se

découvre morceau, et qui se construit, qui non seulement se découvre, mais se construit morceau par morceau, et que le problème de ce second type d'espace, ça va être la connexion des morceaux, comment je connecte un morceau à un autre morceau d'espace. Bon. [Pause]

Je dis ça parce que c'est au niveau de chacun de nos types d'image que l'on rencontre des problèmes d'espace. Si vous vous rappelez pour l'image-affection, on avait buté sur le thème de l'espace quelconque. [4 :00] Or, il y aurait toutes sortes de résonances car j'avais deux types d'espaces quelconques : l'espace vide et l'espace déconnecté, l'espace dont les parties sont à connexion quelconque. Remarquez qu'ici [*Deleuze indique le tableau*], si je cherche l'espace qui correspond au premier type d'image-action, je dirais que c'est un grand espace d'ambiance. C'est l'ambiance ou, si vous préférez, c'est un espace-souffle, et ça, je l'avais développé l'année dernière ; je ne reprends pas ce point-là. C'est un grand espace-souffle, le souffle-ambiance ; c'est un espace de respiration, la situation, l'ambiance qui va susciter l'action et l'action qui modifier [5 :00] la situation, ça procède vraiment comme diastole-systole. C'est un espace respiratoire, c'est un espace, là. [Pause] [*Deleuze développe ce concept longuement dans L'Image-Mouvement ; voir pp. 197, 202, et surtout pp. 254-261 où il parle aussi de Kurosawa et Mizoguchi*]

C'est pour ça que je ne crois pas à la possibilité d'opposer des espaces comme le faisait un critique de cinéma qui s'appelle [Henri] Agel [*Deleuze cite Agel dans L'Image-Mouvement, p. 202, note 4*] ; je ne crois pas à la possibilité d'opposer simplement les espaces de dilatation et les espaces de contraction. Ça me paraît évident que contraction et dilatation sont les deux moments du grand espace-souffle, de l'espace de respiration. Bon. [Pause]

Mais je dirais, quelle est la limite extrême de l'espace-souffle ? C'est l'espace vide, et en effet, la respiration, ça se fait dans un vide, la contraction, la dilatation. Donc, l'espace quelconque... [6 :00] si vous voulez, la limite de cet espace concret, l'espace-souffle, ça serait l'espace quelconque sous la forme d'espace vide. L'autre type d'espace, c'est un espace de cheminement ; il s'engendre par cheminement, par mise en connexion d'un morceau avec un autre. Et qu'est-ce qui met en connexion un morceau d'espace avec un autre ? C'est précisément... [*Deleuze tape la craie contre le tableau*] un vecteur. Et cet espace se construit dès lors comment ? Ce n'est pas un espace-souffle ; c'est un espace, à la lettre, -- l'année dernière, j'avais essayé de développer ce thème – c'est un espace ligne ou fibre de l'univers, un espace de cheminement. C'est une ligne d'univers. La ligne d'univers est faite par quoi ? Par les vecteurs qui connectent un morceau à un autre morceau. [Pause] [7 :00] Bien. Ça va, tout ça ; ça va en gros. Et si je cherche quelle est la limite de cet espace, je dirais la limite de cet espace est l'espace quelconque sous son autre aspect, à savoir l'espace à connexion dont les morceaux renvoient à des connexions quelconques, c'est-à-dire à un espace déconnecté. [Pause]

Alors, ce que l'année dernière – là, je tiens à le dire à la fois pour les deux, et pour ceux qui étaient là pour qu'ils fassent les raccords et pour ceux qui n'étaient pas là pour qu'ils voient que c'est un programme, tout ça – je disais, je cherchais du côté de, des fameux espaces [8 :00] soit des espaces mathématiques. Les espaces mathématiques, moi, je dirais en gros, en très gros, un espace euclidien, ça se définit comment ? C'est avant tout un espace-ambiance. Qu'est-ce que ça veut dire, là, concrètement, mathématiquement, géométriquement, un espace-ambiance ? Ça veut dire un espace où des figures peuvent subir certains déplacements, certaines transformations en

restant constantes. C'est le type d'un espace-ambiance. Et je dirais, les figures sont, à la lettre, plongées dans l'espace euclidien ou, si vous préférez, je dirais que les figures sont des empreintes dans l'espace euclidien.

Si peu [9 :00] qu'on sache en mathématiques, j'avais essayé de dire un peu l'année dernière [Voir la séance 16 du séminaire sur le Cinéma I, le 27 avril 1982 ; voir aussi L'Image-Mouvement, pp. 253-254]. L'espace riemannien, dans la géométrie de [Bernhard] Riemann, comment ça se présente, l'espace riemannien ? Au plus simple, pour dire des choses vraiment de... vraiment au plus simple, l'espace riemannien, ça se présente exactement comme ceci [Deleuze se tourne au tableau] : un élément infinitésimal, un élément infinitésimal est saisi dans son rapport avec son voisinage immédiat. L'élément et son voisinage immédiat permettent la définition d'un morceau d'espace. Si peu là... dire, il n'y a pas besoin d'avoir fait un mot de mathématiques pour comprendre ce que je dis là. Même... même s'il y a ici [10 :00] des mathématiciens, je pense qu'ils ne me donneront pas tort ; ils diront simplement que tout ce que je fais, c'est de la littérature, mais ce n'est pas faux. Ce n'est pas faux mathématiquement. C'est comme ça que Riemann procède.

Bon, donc l'élément infinitésimal joint avec son voisinage et y rapporté avec son voisinage immédiat permet de définir un morceau d'espace. Mais entre les deux morceaux, aucune connexion n'est possible ; c'est un espace déconnecté, [Pause] à moins que l'on puisse établir pour chaque morceau d'espace un vecteur tangent, et on peut à certaines conditions fixées par la géométrie riemannienne. Vous déterminez [11 :00] un vecteur tangent au morceau d'espace que vous venez de construire... [Interruption de l'enregistrement] [11 :04]

... des petits points de l'espace de cheminement. [Pause] Et je disais, bon, un tout autre exemple pour confirmer ça. Eh ben, oui, dans les grandes histoires de la peinture chinoise et japonaise – c'est pour ça que j'avais fait mon petit [mot inaudible] à l'usage des Japonais – les deux grands principes de la peinture, je crois que c'est les seuls, vous vous rappelez, on avait vu ça l'année dernière [Voir la séance du séminaire sur le Cinéma I, le 27 avril 1982], c'est ce qui est présenté comme l'espace-souffle sous la forme, quel signe-là, quel signe ? Ce n'est plus qu'un signe ; c'est une signature presque. Vous savez, au sens, à la Renaissance -- dans les théories de la Renaissance occidentale, il y a toute une notion [12 :00] très spéciale, un type de signe particulier qu'on appelle la signature, les choses ont des signatures, mais peu importe – la signature de cet espace-souffle dans la peinture chinoise, c'est ce qu'ils appellent le « trait unique ». Le trait unique, c'est une chose très, très compliqué ; bon, on regarde juste ça, pour ceux que ça intéresse, vous allez voir, il y a un bon livre français là-dessus de François Cheng, aux Éditions du Seuil, *Le Vide et le Plein*, avec des textes et beaucoup de citations. [Le titre précis, Vide et Plein : Le langage pictural chinois (1979) ; voir L'Image-Mouvement, pp. 255-256]

Et puis, il y a un autre principe, et j'insiste déjà, ça ne définit pas, est-ce que c'est un autre espace ou pas, non. Ces principes se combinent, mais est-ce qu'ils peuvent se séparer ? Oui, ils peuvent [13 :00] se séparer, c'est tel qu'ils se séparent. Et cet autre principe, c'est ce qu'ils appellent – oh, c'est difficile, je n'ai pas le mot là – ossature, c'est l'ossature, ou la jointure, la jointure. [Voir L'Image-Mouvement, p. 254] La jointure, c'est vraiment la ligne d'univers, [Pause] et c'est bien connu, l'espace morcelé japonais, l'aspect morcelé. Qu'est-ce qui est connu ? Il y a dans *Critique*, dans le dernier numéro de *Critique* [numéro 418, janvier 1983], il y a un numéro qui

me semble très intéressant sur le Japon où il y a pleines de choses sur l'espace japonais. [*Deleuze va au tableau*]

Alors, il y a un premier point, moi, qui m'a beaucoup intéressé, c'est lorsqu'ils disent que presque au niveau du code postal – le code postal, c'est le contraire de chez nous ; je pense que [14 :00] c'est vrai, tout ça, mais c'est sûrement vrai puisque ça tombe juste ; [*Rires*] tout à l'heure, je vais dire tout à l'heure ce que j'attends de nos amis japonais qui sont là – Vous comprenez, nous, on commence, nous, c'est pitoyable [*Rires ; Deleuze écrit au tableau le modèle d'une adresse*] Monsieur l'individu, la rue, le quartier, la ville, le département, le pays, et enfin le monde, eh ? Il y a une lettre fameuse de Joyce comme ça, eh ? Bon. Les Japonais ont dit que ça serait l'inverse. [*Un étudiant japonais, peut-être Hidenobu Suzuki répond : C'est vrai*] C'est vrai ? Ils commencent par la ville, [15 :00], et puis le grand bloc, et puis le quartier, et puis une aire, une aire où est la personne cherchée. Ça alors, c'est de l'espace-souffle. Ça, c'est le trait unique.

Mais d'une autre manière aussi, si l'on fait intervenir d'autres données, vous avez un espace de cheminement où chaque fois, il y a un horizon, vous avez un morceau d'espace, et puis comment il va se connecter avec un autre morceau ? Il faut qu'il y ait une ligne d'univers [*Pause*] pour aller d'un endroit à un autre. Là, vous avez un autre type d'espace, espace de cheminement [16 :00] [*On tousse, Deleuze inaudible*] ... et la jointure, qu'est-ce que c'est ? [*Deleuze va au tableau, indique le dessin*] Là, c'était finalement le grand espace où les choses se montrent en apparaissant ; là, [*Deleuze indique un autre élément au tableau*] c'est un espace morceau par morceau, un espace de cheminement où les choses se montrent en disparaissant. [*Voir L'Image-Mouvement, pp. 254-255 ; The Movement-Image, p. 187*] Il est célèbre que dans les peintures chinoises, un aspect de cette peinture, c'est de saisir le disparaître de la chose, ce qu'ils appellent tracer une ligne, et vous sentez que là, on est dans le second type d'image-action. Tout à l'heure, le code postal, c'était typiquement le premier type, le grand synsigne, le trait unique, ou le grand cercle, le grand cercle respiratoire. [17 :00] C'est – je ne sais plus ce que je voulais dire – c'est le trait unique.

Dans l'autre cas, c'est un espace de cheminement. Pour raccorder des espaces, deux morceaux, il faut des vecteurs tangents à chaque morceau. [*Pause*] Et là, les choses sont saisies, en effet, dans leur disparaître. Vous ne cessez pas de les quitter. Comme dit un texte cité par François Cheng, l'important dans la tour, c'est la base qu'on ne voit pas et le sommet qui est perdu dans les nuages. Et on voit très bien, la chose ne se montre que dans son disparaître. [*Pause*] Bon. Là alors, [18 :00] [*Deleuze indique le dessin*] le trait, ça ne sera plus le trait unique ; c'est ce qu'ils appelleront le « trait ridé » puisque dans la traduction de François Cheng, il y a ce qu'il appelle le trait ridé. Voyez, le ride, là [*Deleuze indique le dessin*] ça me sert parce que c'est bien une espèce de représentation des vecteurs, des vecteurs attendant à chaque morceau d'espace. [*Pause*]

Alors, l'année dernière – je ne reviens pas, mais en même temps, je prolonge trop, mais ça m'intéresse bien – je disais l'année dernière, prenez... oui, ce n'est pas difficile. Imaginez que vous vouliez peindre un brochet, et que vous soyez un peintre japonais ; vous voulez peindre un brochet. [19 :00] Eh ben, peindre un brochet, je ne sais pas, un brochet, enfin, je trouve que c'est un poisson parmi les plus beaux, quoi. Alors, il faut le peindre de deux façons à la fois. C'est comme une partie du souffle cosmique ; un brochet, c'est un degré de la respiration cosmique.

[*Pause*] En un sens, c'est une empreinte ; [*Pause*] en un sens, il y a un trait unique du brochet.
 [*Pause*] C'est l'être-au-monde du brochet ; c'est l'apparaître [20 :00] du brochet, et si vous ratez l'apparaître du brochet, si beau que soit votre dessin, de rien, quoi.

Mais il y a autre chose aussi. Comment voulez-vous peindre le brochet sans établir une ligne d'univers qui va le relier, le reconnecter à, je dis n'importe quoi, la pierre au fond de l'eau qu'il frôle en passant, [*Pause*] et aussi les hautes herbes du bord où il se cache, où il se dissimule ? Le brochet, [*Deleuze dessine au tableau*] pierres plates au fond, grandes herbes du bord, ces lignes d'univers. [21 :00] Là, c'est un trait ridé, [*Deleuze indique le dessin*] et c'est le « ne-pas-cesser-de-disparaître » du brochet. [*Pause*]

L'année dernière, je disais – je reprends ça parce que maintenant, je le tiens beaucoup plus ; je voudrais quand même avancer – si vous prenez, parmi les deux cinéastes japonais qui sont le plus, qui nous sont les plus familiers, ou que nous croyons, à tort ou à raison, plutôt à tort, nous sont les plus proches, Kurosawa et Mizoguchi, Kurosawa, c'est évident pour moi que c'est l'espace-souffle avant tout ; c'est l'espace-respiration, et bien plus, je peux vous faire la signature [22 :00] de Kurosawa : c'est le trait unique. [*Deleuze dessine au tableau*] La signature de Kurosawa, et peut-être ça veut dire quelque chose en japonais ; là, ça serait, ça serait trop. [*Pause ; Deleuze dessine au tableau*] Imaginez ça en épais, très épais, là. [*Pause*] Voilà. C'est ça la signature de Kurosawa. [*Deleuze s'adresse à un étudiant japonais*] Ça ne veut rien dire ? [*Rire*] Non ? A mon avis, ça devrait vouloir dire « montagne forêt ». Ça ne veut pas dire « montagne forêt » ? Non ? [*Réponse inaudible*] Mais en chinois, peut-être, non ? [*Rires*] [23 :00] Non ? Bon, c'est raté.

En effet, je dis ça parce que... et c'est ça, parmi les images splendides de Kurosawa, ça commence dans l'ordre, une descente verticale de haut en bas de l'écran, quelque chose, n'importe quoi qui descend, une descente puissante de haut en bas, fait parfois... Par exemple, le messenger qui descend de tout à fait en haut de l'écran, qui descend jusqu'en bas. Et ce mouvement est comme croisé [*Deleuze dessine au tableau*] par un mouvement latéral de droite à gauche, et un mouvement latéral de gauche à droite.

D'où la pluie chez Kurosawa. C'est un des plus grands cinéastes de la pluie, et là aussi, on ne peut rien confondre ; la pluie [24 :00] de Kurosawa n'est pas la pluie d'Antonioni. Et on voit très bien ce que c'est, la pluie de Kurosawa. La pluie de Kurosawa, c'est ce qui tient lieu du grand mouvement vertical. C'est la composante du trait unique. Si vous prenez "Les Sept Samourais", qu'est-ce que vous voyez ? Un rideau de pluie, [*Deleuze dessine au tableau*] et les brigands qui sont pris au piège du village, les deux issues fermées, et qui ne cessent pas sous la pluie de faire... Ça, c'est la signature de Kurosawa. [*Pause*] Bon.

Parce qu'il a une grande idée, c'est par là qu'il est métaphysicien, Kurosawa. Comment est-ce qu'il arrive à donner cette ampleur à l'espace-ambiance, à l'espace-respiration ? C'est parce que c'est un type qui croit. [25 :00] Si on cherche la métaphysique – là, je fais une parenthèse sur métaphysique et cinéma – évidemment, ce qu'on pourrait appeler la présence d'une métaphysique dans le cinéma n'est pas la profondeur métaphysique de la pensée d'un cinéaste. Pourquoi ? Parce que si vous voulez avoir de la profondeur métaphysique, supposons qu'il en soit capable, eh ben, il ferait de la métaphysique ; il ne ferait pas du cinéma, c'est évident. En

revanche, il peut y avoir une présence de la métaphysique au cinéma, mais si on la traduit en termes de métaphysique, ça ne vaut pas cher, et en même temps, c'est vraiment de la métaphysique.

Qu'est-ce que c'est l'idée de Kurosawa ? C'est... Il me paraît très simple, très simple, mais très belle. C'est l'idée que [26 :00] l'action présuppose une question, l'action présuppose une question cachée. [Pause] Donc, si vous ne trouvez pas la question ou si vous ne savez pas la question, même pas la peine d'agir. Vous me direz, je ne sais pas, mais qu'est-ce que ça veut dire ? Encore une fois, essayez de vivre les choses. Comprenez ? C'est un mode de vie, ça. Moi, je ne sais pas, s'il y a beaucoup de gens qui agissent, même au niveau de la vie quotidienne, et peut-être c'est japonais : pas agir sans avoir fait le tour de la question. C'est pour ça que les films de Kurosawa sont souvent divisés en deux parties : une longue partie, faire le tour de la question, [27 :00] une seconde partie où l'action arrive, et pas question d'agir si on n'a pas fait le tour de la question.

Mais, si on me dit, « quelle heure est-il ? », nous autres, vous nous dites « quelle heure est-il ? », si on ne répond pas, [Rires] ou bien je n'ai pas de montre, ou bien on répond, « Il est temps ». J'imagine un Japonais, non, pour faire le tour de la question, [Rires] -- pour vous, ce n'est pas vrai --, imaginons un Japonais tel que ça, pour faire le tour de la question, ça veut dire quoi ? Ça veut dire savoir les données, mais les données, c'est quoi ? Voilà comment [Deleuze va au tableau], élargissons l'espace pour savoir : les données ne sont pas les données de l'action comme dans le cinéma d'action américain, par exemple. [28 :00] Les données sont les données d'un problème ou d'une question qui est enveloppée par la situation. Toute situation enveloppe une question qu'il faut dégager. Alors, le cinéma américain, si vous voulez, c'était S-A-S, en effet, situation-action, mais Kurosawa, c'est aussi la formule S-A-S. Mais en quoi est-ce qu'il apporte une dimension ? Il l'apporte à la métaphysique, c'est-à-dire cette espèce de grand espace-respiration parce qu'au lieu que les données soient les données de la situation, les données sont les données d'un problème impliqué, enveloppe dans la situation.

Il y a un film de Kurosawa qui est d'ailleurs un de ses chefs d'œuvres, qui en français, c'est traduit par "Vivre" [1952 ; "Ikiru"], qui est exactement ça : [29 :00] un type qui est condamné, qui est condamné, sait qu'il va mourir, il s'agit pour lui... sa question, c'est comment, comment passer les derniers moments qui me restent et puis que faire. Il va y avoir toute une première partie qui va être la recherche des données de la question. Ce n'est pas que j'ai posé une question que j'ai fixé les données de la question ; quelles sont les données de la question ? Est-ce qu'il s'agit pour lui, est-ce que ça veut dire avoir le plus de plaisir possible dans les mois qui lui restent ? Ou bien, est-ce que ça veut dire, qui est tout à fait autre chose, faire quelque chose d'utile ? Et qu'est-ce que ça veut dire, faire quelque chose d'utile pour quelqu'un qui va mourir dans quelques mois ? C'est ça, l'ensemble des données qui ne sont plus [30 :00] des données de la situation, qui sont les données d'une question cachée dans la situation. Là, il y a quelque chose de très, très curieux, et "Vivre" c'est... Je n'ai pas le temps de commenter "Vivre", mais ça me paraît un film à cet égard très, très extraordinaire parce que... bon, ben, peu importe.

Je passe à un autre cas. Voyez, en gros, j'ai essayé un peu de dire en quoi Kurosawa, c'était bien ce type de grand espace-respiration sous le signe du trait unique. Mizoguchi, vous voyez bien comment ça procède, et y compris dans les plans-séquence, c'est-à-dire, je ne veux pas dire que

ça procède par des plans morcelés. Au contraire, ce n'est pas... C'est un grand auteur de plans-séquence. Et ce n'est pas ça qui compte ; il y a parfois morcelage, il y a un morcelage très fréquent chez Mizoguchi. Mais même quand c'est par plans-séquence, c'est parce qu'il tient sa ligne d'univers. [31 :00] Et le plan-séquence chez lui, c'est le raccordement des morceaux avec des recadrages extrêmement savants dans un plan-séquence, et cette fois-ci, c'est l'opération du recadrage qui fonctionne exactement comme l'enchaînement des vecteurs. Et les vecteurs connectés les uns aux autres constituent une ligne d'univers.

Mais je dirais qu'il y a métaphysique aussi ; c'est un métaphysicien parce que... Je viens d'essayer de dire l'idée, quelle est l'idée de Kurosawa ? Alors, bon, c'est ça une idée métaphysique au cinéma. Voilà, c'est ça, je crois que c'est vraiment une idée métaphysique. Quelqu'un qui vous dit, ben oui, vous croyez que les données, c'est exactement les données de la situation ? Mais pas du tout. Données, ça veut dire tout à fait autre chose. Les données, encore une fois, c'est les données d'une question que vous ne connaissez pas d'avance et qui est enfouie dans une situation. Et si vous n'avez pas atteint la question, eh ben, [32 :00] vous ne pouvez faire que des bêtises, enfin.

Mizoguchi, lui, il a une autre idée, également métaphysique, mais la métaphysique, c'est la pratique. Il est connu pour son amour pour les prostitués, Mizoguchi. Il les aimait beaucoup dans sa vie, il les adorait. Eh, bon. [Pause] Pourquoi ? Toute vie, la vie aussi, c'est de la métaphysique, eh ? Moi, je crois qu'il avait une idée : c'est que les lignes d'univers, c'est quelque chose de très précieux parce que, pour lui, c'était l'essentiel de l'espace. Encore une fois, un espace, son espace n'est pas un espace-respiration ; c'est un espace-cheminement ; c'est un espace-ligne d'univers, avec connexion des vecteurs. [33 :00] Mais un tel espace, il faut la tracer, une ligne d'univers ; pas facile, que chacun trouve la sienne, tout comme Kurosawa nous dirait que chacun trouve la question qui est enfouie dans les situations où il se met, ou bien même où il se trouve pris, la question obsédante qu'on ne savait pas. De toute façon, c'est des méthodes ; je veux dire, c'est de la philosophie, tout ça.

Eh ben, là, il n'y a pas contradiction ; Mizoguchi, il nous dit autre chose. Il nous dirait, mais tout comme le brochet trace sa ligne d'univers, vous me direz, oh, il y a une espèce de brochet, ah oui, une espèce, d'accord ; pas sûr que les Japonais reconnaissent [34 :00] la validité, la différence individuelle entre espèces, pas sûr. Et du brochet à la pierre plate dans le fond qu'il frôle, et aux hautes herbes où il s'enfouit, est-ce que c'est des caractères spécifiques du brochet ? Non, c'est une ligne d'univers. Je peux dire tout au plus que c'est le monde du brochet, mais un monde vectorisé, pas un monde d'ambiance. C'est aussi un monde d'ambiance, d'accord, et alors Mizoguchi, lui, il nous dirait, mais que chacun fasse sa ligne d'univers. C'est de la métaphysique, ça aussi.

Ça voudrait dire quoi ? [35 :00] Bon, on est tous des brochets ! Que chacun découvre, par exemple, ce sur quoi il va glisser, ce dans quoi il va s'enfouir pour se dissimuler, que chacun trouve son trait ridé, ses traits ridés, que chacun trouve sa manière de disparaître, bon, [Pause] oui, ses lignes d'univers. Il n'y a pas raison que deux lignes d'univers soient strictement semblables. Seulement, voilà, le développement métaphysique de Mizoguchi, il faut bien comprendre la métaphysique, c'est en pleine prise non seulement sur la vie personnelle, mais sur la vie sociale, tout ça. C'est que, à tort ou à raison, son amour désordonné des femmes faisait que

Mizoguchi pensait qu'une ligne d'univers passe par la femme, en tout cas, dans le cas de l'homme, [36 :00] et que d'une certaine manière, c'est des femmes qui tiennent les lignes d'univers. « Qui tiennent », ça veut dire quoi ? Pas qu'elles les commandent, non mais en tout cas, il n'y a pas de ligne d'univers au niveau de l'homme qui ne passe par les femmes. Et socialement aussi bien dans les films historiques de Mizoguchi que dans ses films modernes, qu'est-ce qui fascine Mizoguchi ? La situation d'oppression des femmes. [Pause] Alors là, c'est Mizoguchi sociologue. Mais Mizoguchi sociologue et Mizoguchi métaphysicien, c'est pareil. La remarque banale, « les femmes sont dans une situation d'oppression », ne prend intérêt pour Mizoguchi et pour nous [37 :00] que si vous la complétez de la proposition métaphysique « les lignes d'univers par les femmes ». Car si les femmes sont en situation sociale d'oppression et de réduction à zéro, c'est toutes les lignes d'univers qui sont menacées.

Et les lignes d'univers les plus solides, les plus évidents selon Mizoguchi, c'est celles qui lient l'amant et l'amante dans un amour authentique, et c'est les lignes d'univers, ça, ou c'est ce qui lie la mère et son fils, ça va tracer une ligne d'univers. Mais voilà, parce que les femmes sont l'objet de cette oppression, ou bien les lignes d'univers [38 :00] ne vont être que des lignes de fuite qui conduisent à la mort, le grand amour des amoureux des "Amants crucifiés" [1954 ; "The Woman in the Rumor"], par exemple, dans le film "Les Amants crucifiés", ou bien pire encore en un sens -- parce qu'il y a quand même une ligne d'univers que tracent les amants crucifiés avant d'être pris et condamnés -- ou bien pire encore, une ligne d'univers va être complètement coupée comme entre la mère et la fille, la mère et le fils dans l'image splendide [dans "la Vie d'O'Haru femme galante", 1952 ; "The Life of O'Haru"] où le jeune prince-là est entouré par ses dignitaires, et sa mère essaie de l'atteindre, elle est perpétuellement refoulée. Il y a un célèbre long plan-séquence de Mizoguchi où on voit, à la lettre, cette espèce de ligne d'univers en pointillé [39 :00] qui est cassée, brisée. C'est un monde complètement différent ; ça, c'est le monde du trait ridé, de la ligne d'univers obtenue par cheminement, par vectorisation, avec des dangers qui se comportent, tout comme il y avait un danger chez Kurosawa, un danger magistral, celui d'ignorer les données de la question, et c'était "Le Château de l'araignée" [1957 ; "Throne of Blood"], c'est-à-dire, c'était Macbeth. A ce moment-là, l'espace-respiration donnait une espèce de toile d'araignée qui s'enfermait sur lui. Il n'avait rien compris aux données de la question. Il avait évalué la situation d'après des données. Il avait évalué les données de la situation, et il ne savait pas que les données de la situation, ce n'est rien, que si on ne dégage pas les données de la question cachée dans la situation, on est vaincu d'avance. A ce moment-là, c'est l'espace-araignée, [40 :00] et on est pris dans cet espace comme une mouche, quoi. Bon.

Eh ben, le danger de Mizoguchi, c'est comment tracer les lignes d'univers dans un monde où les femmes sont des esclaves. Alors, c'est leurs problèmes à eux, et je veux dire qu'à travers tout leur cinéma, ils ne cessent pas de ressasser exactement, si vous voulez, exactement comme un philosophe ressasse ses problèmes et ses questions. Il leur donne un développement de philosophie ; là, il y a des questions à proprement parler métaphysiques qui reçoivent un développement par images. Si bien qu'en effet, si vous essayez de les traduire en réponses ou en discours métaphysiques, c'est nul, et vous direz que la pensée de Kurosawa, ça ne va pas loin. Mais évidemment non, ce n'est pas sa pensée qu'il y a à aller loin, sinon encore une fois, il ferait de la philosophie. Ce qu'il y a à aller loin, c'est les images [41 :00] parce que ce qu'il y a à aller loin, c'est les questions qu'il posait, et qu'il posait dans et à travers les images. Et commenter du

cinéma, c'est comme commenter un texte d'une autre nature ; c'est savoir dégager ces questions. Bon.

Alors, tout ce que je viens de dire pour le moment, c'est, voyez, cette espèce de rapport-là entre ces deux types. Mais vous sentez tout de suite où on arrive : c'est que ces deux espaces complètement différentes – l'espace du synsigne ou du trait unique, et l'espace du vecteur, du synsigne ou de l'empreinte, si vous voulez, et du trait unique, et l'espace du vecteur ou du trait ridé ; l'espace-respiration et l'espace-cheminement – c'est les deux formes [42 :00] de l'image-action. Bon. C'est les deux formes de l'image-action. Mais, je dirais, très bien, eh ben, il faut déjà admirer qu'il y a des vocations. Il y a des vocations, en quel sens ? En le sens que vous avez des cinéastes qui sont manifestement attachés à l'une ou l'autre de ces deux formes. [Voir L'Image-Mouvement, p. 243] Je viens de donner un exemple, pourtant avec des exceptions, oui ; je viens de donner un exemple : la plus grande partie de l'œuvre de Mizoguchi [*Deleuze indique ce qu'il avait dessiné au tableau*] me paraît du second type d'espace ; la plus grande partie de l'œuvre de Kurosawa me paraît du premier type d'espace.

L'année dernière, j'avais pris un exemple, je crois. Je disais que, ben oui, chez les Russes, plutôt chez les Soviétiques, dans le cinéma soviétique, l'espace Poudovkine est du second type, [43 :00] d'une toute autre manière que... C'est un espace progressif, avec connexion des morceaux d'espace ou avec des, finalement, des morceaux d'espace coïncidant avec des moments de conscience. C'est un espace vectorisé ; c'est un espace vectoriel chez Poudovkine, et chez Dovjenko, c'est un grand espace en orientation, c'est un espace-empreinte. Il y a donc manifestement, on peut, en ce sens, et ça me paraît légitime de parler de telle tendance ou de telle école, au cinéma comme ailleurs. Je ne veux pas dire du tout que l'espace de Dovjenko, ce soit le même que celui de Mizoguchi. Lui, il y va, dans les directions [*On tousse*] que l'on sait. C'est la même structure d'espace entre [eux], allant très loin, très largement. Je veux dire, ce sont des auteurs qui sont voués, qui ont une prédilection pour telle ou telle [forme]. [*Sur ces deux cinéastes, voir L'Image-Mouvement, pp. 244-245*] [44 :00]

Mais voilà, [*Deleuze rit*] mais voilà, je le disais déjà l'année dernière, vous avez d'étranges auteurs – mais qui ne valent pas mieux que les autres ; il ne faut pas croire que... -- qui, eux, ou bien sont à cheval – parce que les catégories, c'est toujours, il y a toujours des passages ; tout ça, ça se divise, mais ce n'est pas « ou bien, ou bien » -- ou bien ils sont à cheval, ou bien, c'est-à-dire ils sont comme indifférents ; il faut croire que leur problème est ailleurs. Ils vous feront tantôt un film [*Deleuze tape au tableau*] image-action première manière, tantôt un film image-action deuxième manière. A mon avis, [*Deleuze rit*] le film peut être génial, ce sera pour d'autres raisons. C'est parce que leur problème, ce n'est pas fondamentalement l'espace ; alors ils peuvent manier des espaces [45 :00] très différents, mais ils restent assez extérieurs à... c'est que leur problème, leur vrai problème est ailleurs.

Mais il y a d'autres cas que des auteurs indifférents qui passent très bien d'une forme à une autre. Il y a ceux qui inventent, ce qui fait maintenant une forme à transformation, ou ce qui n'est peut-être pas la même chose, une forme à déformation, la forme transformable ou déformable. Qu'est-ce que ça voudra dire, une forme transformable ou déformable ? [Voir L'Image-Mouvement, pp. 243-244] C'est une forme où l'on ne cessera de passer de la première formule à la seconde formule, et de la seconde formule à la première formule. [46 :00] Il est évident que ce sera, cet

espace à transformations ou à déformations, sera un espace, même original, mais qui assurera perpétuellement la conversion du premier espace dans le second, et le second espace en le premier. Ce sont des espaces de conversion. Et c'est pour ça que « espaces de conversion », entre l'espace-respiration ou l'espace-cheminement, et c'est pour ça que, Dieu merci, j'ajoute une colonne [au schéma dessiné au tableau]. -- Vous voyez, je ne veux pas que ça aille trop loin – J'ajoute une colonne qui aura comme titre, au lieu d'image-action 1 [47 :00] ou l'image-action 2, qui aura comme grand titre... ou d'action première forme ou d'action deuxième forme, qui aura comme grand titre, « transformation » ou « conversion », d'une forme à l'autre. [Pause] [Voir L'Image-Mouvement, pp. 247-248]

Cette colonne contiendra ce que je peux appeler les espaces de transformation ou de déformation, plutôt les espaces à transformation ou à déformation. Et pour cette colonne, il nous faudra des signes, et si j'annonce déjà pour que vous compreniez mieux pourquoi je la situe là, il ne faudra pas s'étonner que dans les espaces où l'on [48 :00] ne cesse de convertir un en deux et deux en un, il y a émergence d'un tiers, c'est-à-dire il y a déjà émergence de ce qu'on peut appeler une Tiercité. Si bien que cette colonne-là sera le passage de l'action, de l'image-action, c'est-à-dire de la Secondité, à l'image mentale, que l'on n'a pas encore vue, c'est-à-dire la Tiercité.

Donc, mes espaces de conversion qui viennent après, hein [Deleuze indique le schéma] qui viennent là, là je marque, si vous voulez, transformation ou passage [49 :00] d'une forme à l'autre, de la forme 1 à la forme 2, en haut, et j'ai besoin de signes pour escompte. Je dis juste que ces signes seront l'émergence de la naissance de la Tiercité si bien que cette colonne-là – je ne l'ai pas tracée mais que vous comprenez très bien – cette colonne-là sera la transition de la Secondité d'image-action à la Tiercité, l'image mentale. [Pause] Vous comprenez ? C'est clair, quoi.

Alors, je veux dire, alors, je veux dire là, pour en finir avec ces, avec les regroupements, cherchons tout de suite : ben oui, qu'est-ce que ça veut dire ? En quoi, alors, un espace à transformation qui serait par lui-même original tout en assurant une conversion perpétuelle de l'un à l'autre ? L'année dernière, j'avais donné un exemple : pourquoi est-ce que [Sergei] Eisenstein [50 :00], à tort ou à raison... Et il a tort ; parfois il se pense le maître ; il se pense finalement le meilleur de tous les cinéastes soviétiques, parce que, d'une certaine manière, il pense que, très naturellement, il fait la synthèse, [Pause] qu'il réunit et les propriétés de l'espace [Vsevelod] Poudovkine et les propriétés de l'espace [Alexandre] Dovjenko. Dovjenko est venu après ; bon, peu importe. Mais quand Dovjenko surgit comme un événement, Eisenstein peut se dire, ben oui, c'était un de mes fils. [Pause] [Dziga] Vertov, c'est un règlement de comptes sanglant, [51 :00] précisément parce que Vertov ne cessera pas de dire d'Eisenstein, mais vous ne voyez pas que c'est du syncrétisme, c'est un mélange, c'est un mélange. Bon. C'est qu'il y a toutes sortes de nuances entre une puissante synthèse et un mélange.

Mais en quoi est-ce que... Qu'est-ce que c'est ? Comment il arrive, Eisenstein, d'unir les deux espaces ? [Pause] Il ne s'est jamais caché d'avoir un goût pour la grande forme, c'est-à-dire [Deleuze tape très fort au tableau] le grand synsigne, l'empreinte, l'espace-respiration, où on va de la situation à l'action. Il y a toutes sortes de textes, même des textes très concrets. Il y a un texte, je me rappelle, il y a un interview d'un cinéaste soviétique secondaire qui s'appelle

Mikhaïl Romm, [*Voir L'Image-Mouvement*, pp. 244-245] je ne sais pas, R-O-M-M, [52 :00] qui est -- allez voir, les *Cahiers du cinéma* allant publier cet interview de Romm -- qui est très intéressant, intéressant parce que Romm va voir Eisenstein, et Romm voulait adapter une nouvelle de Maupassant, et le nouvelle est faite de deux parties. Il y a une partie – c'est « Boule de suif » – il y a une partie qui décrit Rouen occupé par les Allemands, et une autre partie qui est l'histoire d'une diligence ou de tout ce qui se passe dans la diligence. Eisenstein lui dit, c'est très joli tout ça, mais quelle partie tu choisis ? C'est presque un enjeu ce que faisait Eisenstein, c'était le maître, et Romm est d'une génération en-dessous. « Quelle partie tu choisis ? » Il dit, « évidemment, la diligence », et Eisenstein dit, « oh ben, écoute, je ne peux pas grand-chose pour toi, parce que j'aurais évidemment choisi l'autre, la grande. Toi, tu choisis la petite histoire ; moi, j'avais choisi la grande histoire ». [53 :00] La conversation s'engage comme ça, ça part comme ça, c'est-à-dire Eisenstein ne s'est pas nui, en apparence, sur la situation-action, mais voyez déjà que Vertov, si on essaie d'imaginer qu'il est là dans le coin, en train de dire, « non, mais, qu'est-ce qu'il est en train de faire, Eisenstein ? », que c'est un bourgeois qui ne fait que reprendre le cinéma américain, et il est complètement américanisé, il est pourri, cet Eisenstein, et c'est, c'est qu'à l'époque, c'est très, très violent, le règlement de comptes Eisenstein-Vertov. Il [Vertov] dit, ce n'est pas de la dialectique, ça. Qu'est-ce que ça veut dire ça, situation-action ? Non, eh ?

Réponse supposée d'Eisenstein. Vous voyez là, Vertov est hors du tableau, et il vient de lancer en voix off [*Rires*], « vous ne voyez pas ? c'est une formule bourgeoise, ça, c'est une formule américaine, [54 :00] c'est le cinéma américain ». Qu'est-ce qu'il va répondre, Eisenstein, piqué au vif, eh ? Il va faire ses injures à Vertov, mais ce n'est pas notre problème. Pour se défendre, il va dire, « pas du tout, pas du tout ! Je ne fais pas ça puisque », on l'a vu, on l'a vu avant l'interruption [*la séance du 1 février 1983*], « puisque moi, je dialectise cette forme. En effet, au lieu de la soumettre au montage alterné, au montage parallèle, » on l'a vu à propos du film de l'histoire, « je la soumet à une loi dialectique. » Ça veut dire quoi, ça ? C'est que, en effet la grande forme, [*Deleuze écrit au tableau*] l'espèce de cercle-univers qui définit le grand synsigne dans l'image américaine, eh ben, c'est comme ça, [*Deleuze écrit*] il est diamétralement divisé, on l'a vu, d'où le montage alterné : [55 :00] il y a le monde des pauvres et il y a le monde des riches, et c'est comme ça.

Je dirais, pour tout mélanger, pour tout brouiller, ça se recoupe très bien chez Kurosawa ; c'est pareil. Comme on dit, c'est un grand humaniste ; les Américains aussi sont de grands humanistes. Griffith, c'est par un grand humaniste, sauf quand il s'agit des Noirs [*Rires*] et sinon, ce n'est pas l'humanisme. Kurosawa, c'est un grand humaniste parce qu'il y a le monde de l'enfer et le monde des riches, il y a le monde des pauvres et le monde des riches [*Voir L'Image-Mouvement*, p. 257]. Et comme c'est le thème dans "Vivre", non, pas dans "Vivre", dans ce qu'on a traduit justement par "Entre le ciel et l'enfer" [1963 ; "High and Low/Heaven and Hell"], qui est en japonais littéralement, je crois, c'est « le haut et le bas » [56 :00]...

Hideobu Suzuki [*à côté du microphone*] : Non, c'est le ciel et l'enfer.

Deleuze : Non ? C'est aussi « le ciel et l'enfer » ? Ben, le ciel et l'enfer, c'est le monde des riches et le monde des pauvres. Et la question dans ce film de Kurosawa, c'est : est-ce qu'il n'y aurait pas moyen que les riches comprennent les pauvres et que les pauvres comprennent quelque

chose des riches ? Je ne dis pas [que] c'est ça la question parce que la question de Kurosawa est beaucoup plus profonde, mais c'est un des thèmes qui apparaît dans le film. C'est un thème qui est typiquement humaniste, humaniste libéral, de même chez Griffith ; ben, il y a des riches et il y a des pauvres. [Voir L'Image-Mouvement, p. 208, 210]

Montage alterné, vous vous rappelez ce qu'Eisenstein disait : le montage alterné à l'américain suppose toute une conception de la société, et lui [*dans l'entretien supposé avec Vertov*], il dit, « pas du tout, pas du tout. Je n'en reste [57 :00] pas à l'image américaine parce que moi, je opère par une loi de croissance, une loi de développement, une loi dialectique, la loi du Un qui devient Deux, c'est-à-dire qui montre le pourquoi il y a des riches et pourquoi il y a des pauvres. » [Voir L'Image-Mouvement, p. 57] Donc, il va dire, « je suis dialecticien », et ça change tout ; ça change tout, notamment quant au montage. C'est appelé du montage alterné.

Donc il pense pouvoir garder [*Deleuze tape au tableau*] le grand espace du synsigne en le dialectisant, c'est-à-dire en le soumettant à une loi de production... [*Interruption de l'enregistrement*] [57 :47]

[*Retour à la voix de Vertov*] « ... dialectique, il y a dialectique, il y a dialectique ou pas, tu traînes dans l'humanisme, tu traînes dans l'humanisme, puis c'est tout ». [58 :00] Là, Eisenstein est de plus en plus embêté parce que, évidemment, non, il s'en tire en disant, « mais, la dialectique est celle de l'homme et de la nature réunis ». En d'autres termes, il n'y a pas de dialectique de la nature. [Voir L'Image-Mouvement, pp. 120-121 et 245-246] Vertov redouble de rires car s'il n'y a pas de dialectique de la nature, il n'y a pas de dialectique du tout selon lui, et bien plus, tout repose sur une dialectique de la matière. Eisenstein embêté riposte, et là, le riposte devient beau, il me semble : « Le moment n'est pas encore venu, le moment n'est pas encore venu d'assigner 'œil' », l'œil de la matière. [59 :00] « Il faut faire encore un ciné 'coup de poing', un ciné 'poing' [*Pause*] qui frappe l'homme et porte sur une nature unie à l'homme ». Bon, ça se complique. [*Sur le « ciné coup de poing » et le « ciné-œil », voir L'Image-Mouvement, p. 61, note 11*]

Revenons à Eisenstein. Sa loi de développement, c'est quoi ? Il nous l'explique dans précisément, du coup, ça s'explique très bien le titre qu'il donne à son projet, son grand projet historiques, *La non-indifférente Nature*. [Voir L'Image-Mouvement, pp. 59 et 246-248] Voyez bien ce que ça veut dire, non-indifférente nature. Ça n'est pas du tout comme on dit simplement, il me semble, dans ces histoires du cinéma, qu'Eisenstein a une vive conscience que la nature ou le paysage participe à une image cinématographique et participe à l'action. C'est beaucoup plus, c'est beaucoup plus important que ça. C'est l'affirmation que la dialectique [*Pause*] ne peut pas être [60 :00] une dialectique de la nature séparée de l'homme, que donc il n'y a pas de matérialisme dialectique. Cette question, elle n'a pas cessé... Encore une fois, je crois vous l'avoir déjà dit, elle a été reprise autour de Sartre. A l'époque de Sartre s'est refait, s'est reconstitué toute cette discussion, est-ce qu'il y a une dialectique de la nature ou est-ce qu'il y a une dialectique de l'homme en situation dans le monde ? Sartre disait très fort, il n'y a aucune dialectique de la matière, et ce n'est pas par hasard que Sartre se disait lui-même humaniste. [*Pause*] Mais, à cet égard, il était très eisensteinien, Sartre, quant à ce problème. Bon.

Mais sa loi, sa loi de production-là, de cet espace, ça veut dire quoi ? Il le dit dans *La non-indifférente Nature*. [61 :00] Ça va être la spirale, bon. [Voir L'Image-Mouvement, pp. 51-55] Ça, c'est typiquement la spirale ; on l'a vue, [Deleuze écrit au tableau] on l'a vue l'année dernière, on l'a revue cette année, je crois : c'est typiquement l'espace-respiration, c'est le grand espace, c'est le synsigne. La spirale, c'est l'équivalent du trait unique. [Pause] Bon. Seulement, Eisenstein toujours nous dit, attention, ne le confondez pas avec le cinéma américain, quelles que soient mes complaisances avec le cinéma américain. Et en effet, Eisenstein a beaucoup d'admiration pour le cinéma américain, et il dit, moi, si je m'en distingue, encore une fois, c'est à un niveau qui n'est vraiment pas du tout abstrait, à savoir, j'ai soumis le grand espace à une loi, loi de production et loi de croissance.

Qu'est-ce que c'est, cette loi de production de la spirale ? Elle obéit à une loi empruntée à – c'est cher à Eisenstein ; il est tellement curieux ; ça paraît tellement idéaliste, c'est bizarre, Eisenstein – à la « section d'or » ou « nombre d'or », [Voir L'Image-Mouvement, p. 51-52] bon, mettons, peu importe, une certaine proportion, à une certaine proportion, à une certaine proportion géométrique, section d'or. Garde-le, vous verrez ; cela a beaucoup d'importance [63 :00] dans l'enseignement de la peinture, tout ça. Et voilà qu'Eisenstein reprend cette histoire de la section d'or et de l'organisation des images d'après la section d'or.

Mais la section d'or, comme il le montre très bien, lui permet d'assigner sur les spires de la spirale des césures, [Deleuze écrit au tableau] [Pause] – voilà la spirale – rapportées aux lois de la section d'or, c'est-à-dire à la loi de proportion. Alors, il est en mesure d'assigner des points remarquables, des points privilégiés sur la spirale. [Pause] Et il va jusqu'à dire, [64 :00] -- et c'est la détermination scientifique, tandis que les Américains sont restés au simple empirique -- et là, il entonne son couplet : « grâce au Marxisme et à la dialectique, j'atteins un niveau scientifique ». Bon, voyez, il soumet la spirale, et alors c'est forcé, il va sortir de la simple dualité, le monde des riches et le monde des pauvres -- ça va au moins lui apporter ça -- ça va être l'engendrement de la loi de la spirale en fonction des règles proportionnelles de la section d'or.

Retenez juste, peu importe, même si vous ne comprenez pas, vous comprendrez à propos d'Eisenstein – mais si, il n'y a rien à comprendre – que la section d'or lui permet d'assigner des césures, [65 :00] des points comme points remarquables. D'un point remarquable à l'autre va s'opérer un saut ou un bond qualitatif, [Pause] un changement qualitatif soutenu par une continuité quantitative, et là aussi, il peut dire « je suis dialecticien ». C'est la fameuse seconde loi de la dialectique, comment la quantité se transforme en qualité. Eh ben, il y a une continuité quantitative, et à un certain point critique, le changement quantitatif se mue en nouvelle qualité. Je perds mes cheveux un à un -- c'est un exemple repris par Eisenstein, c'est pourquoi je le cite, un vieil exemple des Grecs parce que [66 :00] c'est un problème pour la philosophie depuis le début -- je perds mes cheveux un à un, et il y a un moment où on me dit, « tu es chauve ». Je perds mes cheveux un à un, continuité quantitative, mais il y a un moment où on me dit, « ah, mais tu es chauve », qualité nouvelle. Donc, c'est le saut qualitatif sous-tendu par une continuité quantitative.

Alors, vous voyez, l'espace à transformation d'Eisenstein, c'est quoi ? Je dirais, la spirale et son engendrement, c'est complètement [*Deleuze tape au tableau*] l'image-action première forme. C'est l'espace-respiration... [*Interruption de l'enregistrement*] [1 :06 :54]

Partie 2

... C'est la grande spirale. C'est la spirale respiratoire. C'est le trait unique. [67:00] Quelle est l'originalité de Eisenstein de ce point de vue ? Non pas se le donner comme un fait de l'univers mais la soumettre à une loi de production ; loi de production dialectique. Donc, il a déjà sa pleine originalité.

Deuxième point, mais attention : cette loi de production dialectique lui permet en même temps de greffer sur cette première forme la seconde forme. Car la seconde forme, ça va être quoi ? Comme la loi de production de la spirale, à savoir le nombre d'or, lui permet d'assigner sur la spirale des points remarquables, il y aura des vecteurs qui sauteront [68 :00] -- et il emploie lui-même le mot vecteur -- il y aura des vecteurs qui sauteront d'un point remarquable à un autre point remarquable, et on sera complètement dans la deuxième forme, l'espace des indices, l'espace des indices et des vecteurs. Un moment, avec ellipse, saut à un autre moment : changement de qualité. Ce sont les fameux changements qualitatifs, les sauts, les bonds qualitatifs de Eisenstein. Il aura greffé la forme 2 sur la forme 1, et il l'aura vraiment greffée de manière complètement cohérente.

Inutile de vous dire que, toujours, là alors, vous comprenez l'opposition-là. Un type comme Vertov ne peut pas supporter un tel truc. [69 :00] Il trouve, mais, que c'est la pire chose qui pouvait arriver, que c'est une trahison, quoi. Je ne sais pas s'il aurait fait fusiller Eisenstein s'il avait pu mais, pour lui, c'est nier tout ce que le cinéma soviétique devait apporter de nouveau, complètement. C'est simplement donner une version dialectique du cinéma américain. Pour Eisenstein, au contraire, c'est faire le véritable cinéma dialectique, alors que Vertov selon Eisenstein ne fera que du maniérisme ; avec sa dialectique de la matière, ce sera du maniérisme, ce sera du Marxisme au niveau des électrons. Mais là, il y a quelque chose où -- il ne s'agit même plus de dire lequel a raison -- il s'agit de voir où passe quelque chose d'irréductible de l'un à l'autre.

Alors, là c'est un [70 :00] exemple relativement clair. Je veux dire, vous voyez, on est passé... Je dis, l'espace de Eisenstein est un espace à transformation. Pourquoi ? Parce qu'il opère une conversion de la grande forme 1 dans la petite forme 2, et inversement. Il opère une transformation de l'espace S-A-S en espace A-S-A, de l'espace-respiration en espace-cheminement, [*Pause*] le saut qualitatif étant le cheminement dont on ne saisit que, là, deux moments privilégiés, [71 :00] c'est le vecteur. Mais alors, alors c'est une greffe. Ce ne serait que ça ! Ce ne serait que ça ! Est-ce qu'il n'y a pas que ça. Il n'y a pas que ça !

Je veux dire, vous me direz, bon, si ça en restait là, je dirais : c'est encore une synthèse des deux espaces. Il a fait la synthèse des deux formes d'images-action. Ce serait déjà beau, ce serait déjà très beau. Mais il ne fait pas que ça. Voilà qu'il y a une chose qui me paraît, c'est vraiment

difficile, je ne sais pas, très difficile où il faudrait mettre... Voilà qu'il nous dit... Je reviens à [72 :00] l'histoire du montage ; il nous a dit une première chose, Eisenstein, il nous a dit : faites attention : je ne conçois pas le montage comme les Américains puisque, depuis Griffith, les Américains conçoivent le montage comme montage parallèle. Or s'ils conçoivent le montage comme montage parallèle, c'est parce qu'ils se font de la société une conception libérale humaniste. Il y a des riches, il y a des pauvres, et puis voilà. Ça, on l'a vu, c'est très intéressant.

Mais il y a un second point, et quoi qu'on en dise, à mon avis, il ne l'a jamais abandonné. Eisenstein dit : j'apporte quelque chose de radicalement nouveau dans le montage. Ce n'est pas seulement le soumettre à une cause, soumettre les phénomènes dits parallèles à une cause, [73 :00] ce qui serait déjà une grande différence. Il y a un second point ; c'est, dit-il : moi, je suis l'inventeur d'un montage très spécial que j'appelle le « montage d'attraction ». Or, le montage d'attraction, c'est une de ses notions... Quand on regarde les textes de Eisenstein, on en sort la tête complètement étourdie, on sent qu'il y a une grande idée là-dedans ; la mettre au point, ça me paraît abominablement difficile. Je ne vois pas dans les histoires du cinéma, en tout cas dans ce que je connais, je ne vois pas, je ne vois pas qu'ils tirent bien au clair cette histoire. Il y a sûrement des gens qui ont écrit là-dessus, mais je ne connais pas. Alors et je voudrais dire, moi, parce que j'en ai là très besoin, je voudrais prendre deux exemples très simples parce que je suis frappé que « montage d'attraction » chez Eisenstein, « attraction » a bien deux sens. [74 :00] [Voir *L'Image-Mouvement*, pp. 55-57, 247-249]

Montage d'attraction, on va voir petit à petit ce que c'est pour lui : c'est le second aspect original de son montage. A mon avis c'est attraction au sens du parc, au sens de music-hall, au sens de cirque, et il le dit tout le temps, qu'il se réclame du cirque, il se réclame du théâtre d'agitation. Bien plus, ce qu'il appelle montage d'attraction, il a commencé à le faire dans des mises en scène de théâtre. C'est placer une attraction, un numéro, quoi. Il y a une attraction tout d'un coup qui vient couper l'action. [Pause] Et on peut concevoir un film presque comme une séquence d'attractions, je ne sais pas, moi. Voilà, c'est donc : mettons, j'appelle premièrement [75 :00] d'après Eisenstein, il me semble -- tout ça c'est des « il me semble » parce que, pour une fois, ces textes m'apparaissent très, très difficiles -- je dirais le premier sens de « attraction » pour Eisenstein, c'est une scène au sens de scène de music-hall, une scène ou numéro de cirque, qui vient interrompre l'action, qui survient dans l'image-action pour interrompre, en apparence, l'action, pour la suspendre.

Mais montage d'attraction, attraction a un autre sens d'après le texte de Eisenstein. Or il donne les deux sens, ce n'est pas son métier à lui, ça ne l'intéresse pas de chercher le rapport entre les deux. Il parle à un moment d'un « calcul attractionnel », du moins d'après la traduction française. [76 :00] Calcul attractionnel : là alors, c'est l'attraction au sens d'une loi d'attraction. Ce n'est plus, ce n'est plus du cirque, c'est du Newton. Les images s'attirent. Il y aurait des lois d'attraction entre images, tout comme il y a des lois d'attraction entre corps. A ma connaissance il n'y a pas dans Eisenstein la moindre analyse pour lier ces deux sens possibles du mot attraction. Pourquoi est-ce qu'il y a le même mot ? Grossièrement c'est parce que l'attraction, c'est ce qui est censé attirer du public. Ça n'empêche pas qu'il y ait un sens « cirque » et un sens scientifique. [77 :00] Je réclame une unité des deux sens.

Pour Eisenstein, le montage dit « d'attraction », c'est les deux. C'est donc, d'une part, une scène qui vaut pour elle-même, une scène valant pour elle-même et qui vient interrompre l'action de l'image-action, et deuxièmement c'est une image en rapport attractionnel avec d'autres images. Et toute attraction au sens d'Eisenstein doit -- faisons un pas de plus avant de prendre une récréation puisqu'il faut que j'aïlle au secrétariat pour ces histoires d'UV de créinerie, tout ça -- alors, partons à zéro ; je ne peux pas parce que les textes mêmes, les textes d'Eisenstein, on verra à la fin si ça colle. Je dis, prenons tout de suite des exemples. [78 :00]

Moi je vois deux cas évidents d'attraction chez Eisenstein, même si ça ne correspond pas à ce qu'il dit ; je veux dire, vous me faites confiance pendant un petit moment, puis on verra si ça retombe sur les pieds, les nôtres, ou sur les pieds du texte, les pieds du texte d'Eisenstein. Je vois évidemment deux types d'images qui peuvent être dites « attraction » chez lui. Tantôt ce sont des images, des scènes, qu'on pourrait appeler, ou des représentations ; on appelle ça des représentations pour indiquer que ça interrompt en apparence le cours de l'image-action, ce sont des représentations théâtrales, [Pause] tantôt ce sont des représentations plastiques. [79 :00] Voilà.

Exemple de représentation théâtrale : dans "Ivan le terrible", seconde partie. [Pause] Le tsar Ivan vient de faire décapiter les boyards, et les boyards survivants se livrent à une véritable saynète où ils représentent leurs compagnons décapités comme des anges en proie aux tortures de démons, [Pause] et anges [80 :00] qui sont évidemment protégés par le ciel et qui sont tourmentés par les démons. Une très étrange petite scène, très belle, où dans mon souvenir ils sont trois, les trois boyard, il y a trois anges, les trois, comme ça, il y a les démons qui dansent, tout ça... C'est une véritable représentation théâtrale d'une action qui vient de se passer, à savoir la décapitation des boyards, et qui permet aux boyards survivants, comme en quelque sorte, de mimer ce qui vient de se passer pour conforter leur haine contre Ivan le terrible. Voilà, une petite représentation, c'est une attraction qui vient, comme ça, dans le courant de l'image-action.

Deuxième exemple encore plus beau et plus terrible : cette [81 :00] fois-ci c'est du côté d'Ivan. Ivan a décidé qu'il fallait en finir avec les boyards, qu'il fallait passer, là, suivant toujours la loi, il a fait un bond qualitatif, c'est-à-dire ce qui pour lui était sacré jusque-là, à savoir sa tante, pourtant la chef des boyards, sa tante qui lui était sacrée par liens de famille, fini tout ça ; on va voir ce qu'on va voir ! Donc, il a fait un saut qualitatif. Nouvelle situation et, comme sa tante veut mettre à sa place sur le trône le fils débile, son propre fils débile, à elle la tante, il a décidé d'assassiner le fils débile et d'en finir avec la tante. Et en effet, la tante deviendra folle, bien, dans une scène admirable. [82 :00] Mais il invite le fils débile à un grand déjeuner-dîner-gala, [Pause] et on sait qu'à la fin du dîner, le fils va y passer, va être assassiné. En plein dans cette structure situation-action, il intercale une splendide, splendie représentation théâtrale qui est le spectacle que lui, Ivan le terrible -- voyez comment quand même, il le fond dans l'action, mais personne ne s'y trompe ; c'est une attraction -- [Pause] le spectacle des danseurs. Et à ce moment-là [83 :00] apparaît les grandes scènes rouges, les grandes scènes de couleur rouge, avec toute sorte de rouge, de rouges différents, du saturé au lavé, du saturé au lavé, il y a tout ce que vous voulez là, tous ces rouges de la grande scène où il y a toutes sortes de clowns gesticulants, bondissants, etc... C'est une autre représentation théâtrale. Je dis, voilà deux cas dans "Ivan le terrible" de représentation théâtrale qui semblent interrompre le cours de l'image-action, de la

forme-action. Vous voyez pourquoi ça m'intéresse, parce qu'on est en train de découvrir le tiers, on est sur la voie du tiers.

Deuxième exemple, je disais, il n'y a pas seulement des représentations théâtrales, il y a des représentations plastiques. Et ce serait passionnant [84 :00] de se demander dans quel cas Eisenstein choisit une représentation théâtrale et dans quel cas il choisit une représentation plastique car, au moins, une fois à ma connaissance, il a posé le problème. Comment choisir, quand on veut faire une attraction ? Est-ce qu'il n'y a que lui qui a fait des attractions ? Déjà vous devriez sentir qu'il n'y a peut-être pas que lui, qu'il y en a peut-être d'autres mais que ça ne se voit plus, ou alors d'autres qui, alors, ont repris le thème des attractions chez Eisenstein, mais d'une toute autre manière encore. Ca va nous lancer dans une très curieuse histoire, il me semble.

Une représentation plastique, c'est quoi ? Au plus simple, c'est cette fois-ci des séries de statues, de sculptures, quoi, des séries de statues qui prolongent une image-action en l'entraînant [85 :00] hors de son cours naturel, qui fait comme un détour. Au lieu qu'une image-action se poursuive, voilà qu'elle s'enchaîne avec une série de représentations plastiques. La représentation plastique peut être réduite à une image. Dans ce cas-là, on la voit à peine, elle ne détourne guère. Mais on s'aperçoit de quelque chose d'insolite lorsqu'elle implique -- et à mon avis, elle implique toujours au moins virtuellement -- plusieurs images successives. [Pause] Exemple : dans "Octobre" [1928], [86 :00] fréquemment, un personnage à un moment de l'action est comme relayé par une statue. Très souvent on comprend tout de suite, c'est presque une association d'idées. Kerenski qui se prend pour Napoléon : un buste de Napoléon est projeté. Jusque-là ce n'est rien. S'il n'y avait que ça, on ne pourrait pas parler d'une attraction.

Ça se complique lorsque, par exemple, à un moment de l'action, un contre-révolutionnaire invoque la patrie et la religion, toujours [*mot pas clair*], il invoque la patrie et la religion, et à ce moment-là, une série de statues de dieux [87 :00] s'enchaînent avec l'image. Je ne me souviens plus très bien, mais mettons qu'il y ait, je dis n'importe quoi mais c'est possible, en tout cas je suis sûr qu'il y a des bouddhas ; mettons qu'il y ait un ou des crucifix, ou même des dieux fétiches d'Afrique, enfin, tout ça, bon. Il y a une série de représentations plastiques de dieux qui vient s'insérer. Je dirais : c'est un beau cas de représentations, cette fois-ci non plus théâtrales, accordez-moi, c'est différent ; c'est des représentations sculpturales. Je préfère « représentation plastique » parce que c'est plus vaste. Bon.

Je prends un autre film : [Pause] c'est "La [88 :00] Ligne générale" [1929], la fameuse histoire-là où la psychanalyse a fait des catastrophes, des ravages. L'écrémeuse, l'écrémeuse... Vous savez, le problème, c'est : il y a l'écrémeuse qui est arrivée dans le village, c'est la nouveauté de la révolution soviétique ; les types sont là autour : est-ce que ça va donner la crème, non ? Une écrémeuse, ça donne de la crème, je ne sais pas. Est-ce qu'elle va marcher, la machine ? Et il y a l'attente de la goutte. Et puis, il y a la première goutte qui tombe, [Pause] la goutte qui tombe, et puis il va y avoir le jet de ... ce qui sort de l'écrémeuse ? Le lait ? [89 :00] Enfin, vous voyez, le lait. Qu'est-ce qui sort de l'écrémeuse ? Le lait, le jet de lait, le jet de lait de plus en plus puissant. Voilà. On est dans la perspective d'une image-action.

Eisenstein pose explicitement la question : pour introduire le pathétique -- je ne l'ai pas dit mais peu importe, le pathétique, c'est le nom que Eisenstein donne à la seconde forme, le nom de la

première étant chez lui l'organique, organique et pathétique, et on a vu qu'il joignait l'organique au pathétique -- « Comment obtenir le pathétique ? » dit-il dans "Le cuirassé [Potemkine]" là les pages sont très belles, très concrètes, il dit « vous comprenez dans "Le cuirassé Potemkine", je n'avais pas de problème parce que le sujet lui-même était pathétique. Alors introduire le pathétique dans la représentation organique, ce n'était pas difficile. [90 :00] Le sujet était tellement pathétique, à savoir : est-ce que les marins vont tirer ? Est-ce que l'escadre va tirer ? C'est pathétique, ça, pathétique ; pas de problème. Tout le monde le sent comme pathétique, à moins de ne pas avoir de cœur révolutionnaire. Mais là, quand même, est-ce que la goutte va tomber de l'écumeuse ? [Rires] Il dit « on a beau être révolutionnaire » -- les pages sont très belles de Eisenstein -- « ce n'est quand même pas pathétique. Alors qu'est-ce que je pouvais faire » -- il le dit lui-même -- « pour pathétiser ? » Ça, c'est très intéressant. Voyez ce qu'il est en train de nous dire dans "Le cuirassé Potemkine". Je pourrais me contenter de ce que moi -- moi, là, je parle en mon nom -- je viens de vous raconter jusqu'à maintenant : la grande spirale, assignation des points remarquables, bond qualitatif d'un point remarquable à un autre.

Mais dans d'autres cas, [91 :00] pas possible. Pour faire du montage d'attraction -- c'est là que ça nous touche, l'attraction -- pour faire du montage d'attraction alors, comment rendre pathétique cette attente de la première goutte ? Il dit : « j'avais une solution : faire éclater une espèce de danse des paysans dès que ça commence à couler. » Qu'est-ce que ça veut dire ? Mettre une représentation théâtrale, faire une attraction théâtrale. [Pause] Alors, c'est bien, parce qu'il dit : « tout est question de goût ». Si on me demandait : qu'est-ce que c'est le goût au cinéma ? Eh bien, c'est ça aussi, le goût d'un auteur au cinéma. Et il se dit « non, [92 :00] ça va être grotesque. » Il se dit deux choses. Il se dit « ma danse des paysans autour de l'écumeuse, non ; tout le monde, ça va faire rigoler tout le monde, ça ne va pas, ça ne va pas. » Il les voyait, là, se tenant par la main autour de l'écumeuse parce que du lait... Il se dit, « Non, il y a quelque chose qui me choque » ; il se dit, « ça ne va pas aller, ça, pas moyen. » Dans d'autres cas oui, on pourrait, mais il sent que là non, là, on ne peut pas. Il exclut la possibilité de théâtraliser, d'introduire une attraction que j'appelais représentation théâtrale dans l'image-action. Et puis, il se dit, raison de plus, « peu avant, dans la lutte générale, j'ai employé des représentations théâtrales, alors je ne peux pas le faire deux fois ». En effet, quand les paysans, [93 :00] sous la conduite du pape, à la période prérévolutionnaire, suivaient le cortège du pape pour réclamer que la pluie tombe, c'était déjà une attraction théâtrale « donc je ne peux pas en flanquer deux ».

J'ai mon autre issue : je vais faire une représentation plastique, et la représentation plastique, il la détaille, cette-fois-ci ce n'est pas une série de statues, pas une série de sculptures. Le jet de lait qui coule de l'écumeuse va être détourné. Il y aura une série d'images plastiques d'une extraordinaire beauté : d'abord, jet d'eau et des jets d'eau de plus en plus puissants qui selon lui doivent éveiller la métaphore [Pause] [94 :00] des rivières de lait, au lait. Et les jets d'eau sont à leur tour relayés par, à la lettre, des jets de feu. Donc jets de lait ; jets d'eau ; jets de feu. Là, vous avez une ligne plastique, vous avez une série de représentations plastiques qui constitue l'attraction. Je viens de dire : c'est du type métaphore. Là on est en train de tenir quelque chose, je résume le point où on en est.

Voilà ma question : les attractions sont des représentations théâtrales ou plastiques qui semblent interrompre l'image-action. En fait, vous avez déjà [95 :00] l'issue. Ce sont des tiers qui permettent une conversion de plus en plus parfaite d'une forme à l'autre de l'action. [Pause] Ces

tiers, dès lors -- et puis il va falloir le justifier, tout ça -- ces tiers, c'est quoi ? Nous les appellerons des « figures », au sens de « figures de rhétoriques ». Mais là ce ne sont pas des mots, c'est des images. On appellera « figure » un certain type d'image qui joue le rôle [96 :00] d'attraction. Pour le moment, c'est vague. Il va falloir s'en tirer. Mais je veux dire : je sais déjà comment je vais appeler le signe de ces formes à transformation, les signes de ces formes à transformation ou de ces formes à déformation qui constituent la troisième colonne. Je les appellerai « figures ». Et je dis : les représentations théâtrales de Eisenstein, les représentations plastiques de Eisenstein jouent comme autant de figures. Par là-même, les figures sont des tiers, des images tiers qui assurent la conversion d'une forme de l'action à l'autre.

Du coup, ça me rappelle quelque chose. [97 :00] Nécessité d'un double détour : si c'est des figures, il faut comparer ça avec une conception des figures au sens de "figures de rhétorique". Et surtout, et surtout, d'autre part, il faut comparer ça avec un texte philosophique qui me paraît fondamental, un texte de Kant où Kant demande à peu près exactement : « comment concevoir le rapport non plus entre deux concepts, mais entre trois concepts ? » Ou plutôt, j'ai tort de dire trois... « non plus entre deux représentations, mais entre trois représentations ». Le rapport entre deux représentations est assez facile à concevoir, mais y-a-t-il une formule pour désigner le rapport entre trois représentations ? Lui, il appelle ça « symbole ». [98 :00] Nous, nous n'appellerons pas ça symbole parce qu'on a besoin du mot symbole pour une autre chose, j'ai déjà dit. On appellera ça « figure », on a le droit, on a le droit.

Donc on se trouve devant trois tâches : y voir plus clair dans ces images tiers de Eisenstein qu'il appelle des attractions ; confronter -- deuxième tâche -- confronter avec les figures du discours ; troisième tâche : confronter avec le rapport des trois représentations chez Kant. Vous vous reposez, et je vais remplir mes tâches. [*Interruption de l'enregistrement*] [1 :38 :49]

... [*Bruits des étudiants*] Vous m'écoutez ? [*Pause*] Ho! [*Rires ; il s'agit d'un gémissement assez pénible de Deleuze*] [99 :00] Je n'ai pas intérêt à savoir qui c'est parce que si je pouvais, je le tuerais. Non, mais qu'est-ce qui... mais vous êtes maléfiques, vous le faites exprès quoi, c'est... [*Pause*] c'est quelque chose, hein ? [*Pause ; il n'est pas du tout clair du contexte à quoi ou à qui Deleuze se réfère*]

Je résume parce comme on en a pour la prochaine fois, il faut juste que vous voyiez bien où on en est, sinon vous avez l'impression que ça va de pire en pire. On en est à ceci : il [100 :00] y aurait, fournissant pour nous cette troisième colonne inespérée, il y aurait des formes à transformation ou à déformation spécifiques qui assureraient la conversion d'un type d'image-action en un autre type d'image-action. Dans un premier temps, ces conversions, ces transformations nous ont paru relativement simples. C'était les premières thèses de Eisenstein. En un second temps, elles nous ont paru poser un problème plus complexe puisque naissait, je dis bien [101 :00] confusément en nous, l'impression que pour opérer de pareilles transformations, il fallait qu'une image fonctionne comme un tiers.

Vous vous rappelez que les images-actions, c'était toujours deux : situation-action ou action-situation. Donc il nous a semblé -- c'était dans une espèce de brouillard -- et que c'était bien confirmé par cette notion bizarre que Eisenstein introduisait : « l'attraction », et que les attractions étaient des représentations soit théâtrales, soit plastiques fonctionnant comme des

tiers, et dès lors, assurant ou pouvant assurer -- mais on est loin d'avoir montré tout ça – pouvant assurer la conversion [102 :00] d'un type d'image-action dans un autre type d'image-action. On en est là.

Juste, on a vu concrètement ce que, nous semblait-il, Eisenstein appelait des « attractions », et que c'était quand même bizarre, surtout avec l'importance qu'il y attache. Et encore une fois, moi il me paraît tout à fait faux de prétendre qu'à un certain moment, Eisenstein aurait renoncé à ces images « attractionnelles » dont il faisait un aspect essentiel du montage chez lui. Vous comprenez pourquoi c'est lié au montage ? Pour foutre des séries de statues, de représentations plastiques ou de scènes théâtrales dans le cours d'une action, c'est du montage, c'est l'affaire du montage [103 :00] à l'état pur. Là, on touche bien quelque chose qui est spécifique au montage. On en est là.

Je dis : pour essayer de comprendre un peu toute cette histoire, on a besoin de chercher ailleurs. Pour le moment, on ne parle plus de Eisenstein ; on le retrouvera, je vous le promets. Mais on réfléchit pour nous, au point où on en est, on se dit bon, je voudrais que vous compreniez, quand vous cherchez, c'est comme ça qu'il faut faire, et vous le faites sans doute : vous attaquez par un point et puis la vérité, elle vous vient d'un tout autre point. Donc on oublie provisoirement Eisenstein. Et je me dis : tout comme en physique, il y a un problème très célèbre qui est le problème des trois corps qui est différent du problème des deux corps, pourquoi est-ce qu'au niveau des images, il n'y aurait pas le problème des trois images qui serait tout à fait différent du problème des deux images ? Si j'appelle problème des [104 :00] deux images, c'est le problème de l'image-action. Et, est-ce qu'il n'y aurait pas le problèmes des trois images ? Et c'est là que je dis : le cinéma, on n'y tient pas plus qu'autre chose. Alors enfin, on a vu que mêmes les cinéastes, ils nous intéressent parce qu'à leur manière, c'est aussi des [philosophes], à leur manière, ils posent des questions, ils ne sont pas philosophes, mais ils posent des questions philosophiques... [Interruption de la bande] [1 :44 :29]

... c'est dans la *Critique du jugement* ou la *Critique de la faculté de juger* qui est le plus grand livre et le plus difficile livre de Kant. Mais aussi, suivant la méthode que je vous convie de faire, et où beaucoup d'entre vous ne sont pas philosophes de formation, je ne vous demande pas de lire la *Critique du jugement*. Ce serait admirable, mais ce n'est pas rien, c'est... je vous demande de lire comme ça, [105 :00] puis même si vous n'y comprenez rien, ça ne fait rien, ça ne fait rien, le paragraphe 59 de la *Critique du jugement* qui est intitulé « De la beauté comme symbole de la moralité », où Kant développe sa conception de ce qu'il appelle « symbole ». Voilà. Alors on prend ce texte en le séparant, en le séparant et on va apprendre, je crois, de très belles choses. Est-ce qu'elles vont nous convenir ou pas ? Alors vous voyez, on repart à zéro sur Kant.

Et il me semble que dans une partie du texte, Kant nous dit ceci : [Pause] [106 :00] il y a deux manières possibles de présenter un concept... pas de présenter, non, parce que je vais avoir besoin du mot « présenter » pour d'autres choses. Il faut bien fixer notre vocabulaire. Il y a deux manières d'« exposer » un concept. Même lui, il a un mot merveilleux qui est « hypotypose ». Une exposition, c'est une hypotypose, mais pour une question, ça nous entraînerait trop loin, mais, mettons, il y a deux manières d'exposer un concept. Vous pouvez exposer un concept en fournissant l'intuition qui lui correspond directement quant au contenu. [107 :00] Voilà : ce sera l'exposition du concept, vous fournissez une intuition qui correspond directement au concept

quant au contenu. Ça veut dire quoi, ça ? Ça veut dire une chose très simple. Vous dites le mot « lion » et quelqu'un vous dit « qu'est-ce que tu dis, là, lion c'est quoi ? », et je fais un signe, et on pousse dans la salle un lion. J'ai fait une exposition du concept, hein ? D'accord. Ça a l'air de rien, une exposition du concept.

Qu'est-ce que ça veut dire « intuition » ? J'ai fourni une intuition qui correspond directement [108 :00] au concept. Là, il faut fixer les mots parce que c'est très intéressant, cette terminologie kantienne. Ce que Kant appelle « intuition », c'est toute présentation, c'est toute présence ou toute présentation d'un « quelque chose = x », ça sera une intuition. Tout ce qui se présente est une intuition. Il a le droit d'appeler ça « intuition », et il a des raisons puisque « intuition » signifie « saisie directe », c'est-à-dire implique « l'immédiat ». Ce qui est immédiat, c'est la pure présence, [109 :00] donc toute présentation est une intuition. Nous, nous ajoutons : nous appellerons intuition ou présentation, nous dirons que c'est une image. Pourquoi ? Eh ben, on le justifiait depuis longtemps : puisque l'image c'est pour nous « l'apparaître ». Depuis le début de toutes nos histoires, depuis qu'on était partis de Bergson, c'est une image, voilà.

Un concept, c'est quoi ? Un concept ce n'est pas une présentation, aussi y a-t-il un autre mot, très célèbre. Pourquoi un concept, ce n'est pas une présentation ? C'est [110 :00] parce qu'un concept a bien un objet, mais il ne se rapporte pas immédiatement à l'objet. L'image du lion se rapporte immédiatement à son objet, c'est « l'apparaître » du lion, c'est donc une intuition. Mais le concept de « lion », lorsque je dis : le lion est un mammifère rugissant dont le mâle a une crinière et dont ... -- enfin imaginez une définition plus naturaliste du lion, hein ? -- qui a tant de dents, etc. C'est une représentation qui se rapporte à son objet par l'intermédiaire d'autres représentations. C'est une représentation qui se rapporte médiatement à son objet, et non pas immédiatement. Et Kant appellera concept [111 :00] toute représentation qui se rapporte à son objet par l'intermédiaire d'autres représentations. En ce sens, je dis : le concept n'est pas une présentation, ce n'est pas une présentation de son objet ; le concept est une « re-présentation ». Le préfixe "re-" indique ici l'opération de la médiation par laquelle le concept ne se rapporte à son objet que par l'intermédiaire d'autres représentations. Voyez. D'accord ?

Je dis donc : le concept est l'objet d'une « exposition directe » dans la mesure où je peux fournir [112 :00] l'image qui lui correspond directement quant au contenu. Ça va encore ? Ça va ? Je reprends mon exemple... non, je prends un exemple plus... Le triangle, concept de triangle : trois droites enfermant un espace. C'est bien un concept, c'est-à-dire une re-présentation. En effet, c'est une re-présentation puisque ça n'a d'objet [113 :00] que par l'intermédiaire de d'autres représentations : droites, trois, clore, enfermer. C'est une représentation puisque c'est une notion qui renvoie à d'autres notions. Trois droites enfermant un espace. Je vous présente un triangle, non, j'exhibe un triangle, non, j'expose un triangle, peu importe... J'expose un triangle, je le trace au tableau. Vous me direz que je me répète, voire -- vous me direz peut-être que c'est trop facile, voire -- parce que déjà on va avoir un sacré problème. [114 :00]

Je trace un triangle au tableau, et vous voyez immédiatement qu'il y a en effet trois droites enfermant un espace. J'ai donc fourni directement l'image du concept. Je vous ai fourni une image correspondant directement au concept de triangle. D'accord ? Mais admirez enfin, admirez, admirez, je vous en supplie, parce que ça ne va pas de soi, comment est-ce possible ? « Image » et « concept » sont deux termes tout à fait hétérogènes puisque là, c'est une

représentation qui renvoie à d'autres [115 :00] représentations -- trois droites enfermant un espace -- ; l'autre, c'est une pure présentation donnée dans l'intuition, immédiatement donnée dans l'intuition. Et vous dites « ah mais oui ! C'est un triangle ». Facile. Qu'est-ce qui, en vous, fait dire : « ah mais oui ! C'est un triangle » ? [Pause] Vous pourrez passer votre vie à vous demander ça, c'est aussi bien qu'une autre question, c'est votre affaire, à chacun ses questions.

Kant n'y a pas passé sa vie parce qu'il y a répondu assez vite dans un livre précédent, dans un autre livre qui s'appelait *Critique de la raison pure*. Mais enfin il a attaché beaucoup d'importance à cette question qui avant lui n'existait pas, c'est curieux. Une fois qu'il l'a fait surgir [116 :00] -- c'est que c'est curieux cette histoire-là -- eh ben, sa réponse va être celle-ci : pour qu'une image corresponde à un concept, corresponde directement à un concept, qu'est-ce qu'il faut ? Pour qu'une pure présentation *remplisse* -- on pourrait dire aussi bien en terme husserlien -- pour qu'une pure présentation vienne remplir une représentation, cette opération inouïe implique ce que Kant lui-même appelle « un art caché », un art caché qui est quoi ? Il lui donnera un nom : cela implique un « schème », ce qu'il appelle un « schème ». [Pause] [117 :00]

Un schème, s-c-h-è-m-e -- je crois bien qu'il crée le mot qui ensuite aura une aventure, il le tire du grec, mais il le crée, je crois -- un schème, bon, c'est quoi ? On comprend tout de suite pour triangle. Qu'est-ce qui fait correspondre un triangle particulier, une image, au concept de triangle ? Réponse -- j'espérais que dix voix me l'auraient donnée -- réponse : une règle de construction. Il faut que j'aie une règle de construction [118 :00] dans l'espace et dans le temps qui me permette de produire ici et maintenant l'image qui correspond au concept. Et en effet, trois droites enfermant un espace, cette définition conceptuelle qui me donne le concept de triangle, ne me donne aucun moyen de construire un triangle dans l'espace. On me dit : un triangle, c'est trois droites renfermant un espace, bon ben, d'accord, mais comment faire ? Vous savez tous, si vous vous rappelez votre école maternelle, qu'il y a une règle de construction vous permettant de construire des triangles sur un plan, méthode de construction qui fait intervenir un instrument, le compas et la règle. [119 :00] Il y a une règle de construction du triangle. On appellera schème : la règle de construction qui fait correspondre une image au concept.

Vous me direz : tu t'es donné beau jeu puisque l'exemple était mathématique et que c'était des concepts mathématiques. Il y a aussi, mais Kant ne s'y intéresse pas, il y a également aussi des schèmes empiriques. Le concept de triangle... La même chose pour un cercle : le concept de cercle, c'est quoi ? [Pause] Le concept de cercle c'est le lieu des points équidistants à un point commun nommé [120 :00] centre. Vous êtes malins avec ça, vous n'avez aucun moyen de produire un cercle, avec ça ! Vous pourrez retourner sous toutes ses faces cette représentation médiate qui définit le cercle, ça ne vous donne aucun moyen de faire un cercle. Généralement dans la géométrie, c'est comme ça qu'on définit même les définitions et les postulats. Les définitions énoncent les concepts, les postulats sont des schèmes, c'est-à-dire des règles de construction. [Pause] Pour produire un cercle dans l'expérience, c'est-à-dire un cercle qui soit une présentation, une image [121 :00] correspondant au concept de cercle, il faut une règle de construction. Voilà, il en est là.

Je dis : pour les concepts empiriques, c'est pareil. Vous avez un concept de lion, supposons, ou un concept de mammifère. Vous avez des images de mammifères, vous voyez passer une vache dans un pré et vous dites « tiens, un mammifère ! », hein ? D'accord, qu'est-ce qui fait

correspondre la présentation, la vache dans son pré, au concept, mammifère ? [Pause] À mon avis, là aussi, c'est des schèmes. Cette fois-ci les schèmes, comme on n'est plus dans le domaine des mathématiques qui procèdent par construction [122 :00] des figures, par construction de l'image, on est dans un domaine qui procède par ce qu'on appellera : « re-cognition » de l'image. Ce n'est pas les mêmes schèmes mais c'est des schèmes. Mettons qu'il y ait une allure -- qu'est-ce qu'on appellera un schème ? Ce n'est pas une image. On fait souvent des expériences comme ça pour s'amuser : vous avez, vous voyez, le concept de lion, une image particulière de lion, vous vous la faites.

Et puis il y a autre chose : essayez de faire -- dans la vieille psychologie on faisait, c'était passionnant, ça, très intéressant – on faisait des « intentions de pensée », [123 :00] ce qu'on appelait des « directions de pensée », des schèmes. Alors cela consiste à essayer : vous vous mettez dans une attitude mentale très particulière, et vous essayez de viser un mot, pas au niveau d'une image particulière, ni au niveau du concept. Ça donne quoi ? Au niveau d'une espèce de « région ». Alors, je dirais : le schème de l'aigle, c'est quoi ? Le schème de l'aigle, le schème du lion, comparons, pour essayer de comprendre ce que c'est qu'un schème. Le schème du lion, moi alors, chacun peut varier, cela répond à la question : qu'est-ce chacun met sous un mot ? [124 :00] Ce n'est pas le concept, ce n'est pas l'image non plus. Alors moi, si on me dit lion, je demande quelque chose que... qui n'est ni ce que je comprends... Ce que je comprends, c'est le concept ; ce que je vois, ce dont je me souviens, ce que je vois par l'œil visuel ou l'œil de l'esprit, c'est un lion. Mais ce que, si j'ose dire, ce que « j'intentionne », ce que je vise, ce à quoi je reconnais, qui va être le schème, pour moi, l'aigle, c'est quoi ? Pour moi, c'est un dynamisme spatio-temporel. Ce n'est pas une forme, [125 :00] ce n'est pas du domaine de la forme. C'est comme un acte par lequel le lion se produit ou s'affirme comme lion.

Par exemple, je ne vois pas... je suis là tranquille, et puis quelque chose traverse le mur et « zèbre »... zèbre, ce n'est pas le bon mot, et raie l'espace, et j'ai l'impression confuse que c'est une patte griffue qui s'abat sur moi. Mais tout en dynamisme, je ne peux même pas dire : c'est une patte, ce n'est pas un « quelque chose ». C'est « un quelque chose » uniquement en ce sens que, je dirais, ça, [126 :00] il y a un lion qui est par là, il y a un lion qui est par là. C'est un geste de lion. Lion, c'est la meilleure forme, ou la seule forme sous laquelle un tel geste puisse être effectué. Mais ce que je vise, c'est l'acte pur. Un pas de lion, une allure de lion, ce sera ça le schème.

On peut faire des exercices, des exercices de tentatives de penser en termes de schèmes. Alors par exemple, je lancerais un terme abstrait, vous avez à la fois le concept et l'intuition, par exemple : justice, prolétariat, et comme ça. Il faudrait que vous fassiez des visées de pensée. Voyez, si je dis aigle, [127 :00] ce sera tout à fait autre chose. Moi ce que je vois, c'est « un quelque chose » qui arrive d'en haut, pour moi un aigle ce n'est pas quelqu'un qui est par terre et puis qui prend son vol. Ça existe, quelque chose qui est par terre et qui prend son vol : c'est l'oiseau nocturne, dans mon esprit. Ça se discute les schèmes, quand ce n'est pas des schèmes mathématiques, ça se discute. Mais pour moi l'oiseau de nuit, c'est... il n'a la forme qu'il a que parce que cette forme est la meilleure possible pour effectuer ce mouvement. Mais ce mouvement pur, c'est le dynamisme du rapace nocturne. Mais le rapace diurne, il vient de là-haut, il vient de là-haut, pattes en avant, [128 :00] sur le petit mouton. [Rires] Il y a d'autres rapaces. Il y a des rapaces qui ne font pas, qui ne sont pas pris dans ce schème-là, dans ce

mouvement. Il y a les rapaces percutants, les plus beaux, peut-être encore plus beaux que les aigles, ceux qui captent leur proie, un autre oiseau en plein vol : ça c'est un autre schème.

Je dirais : de toute manière, les schèmes, c'est des dynamismes spatio-temporels que vous pouvez essayer de penser à l'état le plus pur possible. C'est une limite. Vous ne pourrez jamais les penser à l'état pur, parce que vous y mettrez toujours un peu de concept et un peu d'image. Mais vous pouvez essayer au maximum de les penser. [129 :00] Voyez qu'on pourra distinguer deux sortes de concepts : les concepts a priori, pour parler comme Kant, à savoir les concepts mathématiques, et je dirais que leur schème, c'est leur règle de production dans l'espace et dans le temps ; et les concepts empiriques, d'autre part, comme le lion, l'aigle etc.... et leur schème c'est le dynamisme spatio-temporel qui leur correspond. [*Interruption de l'enregistrement*] [2 :09 :39]

Partie 3

... Or, si vous reconnaissez un lion dans l'expérience et si vous le distinguez d'une vache, même de loin, c'est bien ce je-ne-sais-quoi, ce dynamisme spatio-temporel. De loin, vous [130 :00] dites : oh vous ne voyez pas si elle a des cornes, ou bien, vous vous dites : c'est curieux cette bête ; elle a des cornes, mais on dirait un lion. Hein ? Elle marche comme un lion. Ça pourrait arriver un lion qui aurait des cornes. Si vous croyez, si vous pensez en termes d'images, vous êtes foutus, vous vous dites, ça a des cornes, je peux y aller. Mais pas du tout, si c'est un lion, c'est un lion hein ? [*Rires*] Il faut le schème, il faut le schème. Si vous n'avez pas su manier le schème, vous êtes perdus, hein ?

Remarquez que c'est comme ça, la vie. Méfiez-vous des gens ! Ah les gens, ils ont l'air très gentils comme ça. [*Rires*] Et c'est vrai ce que je dis. C'est vrai, c'est profondément vrai. Voyez, c'est de la psychologie scientifique. Ils ont l'air gentils, les gens. Ben, je vais vous dire, [131 :00] vous en restez à l'image. C'est une question d'image, et c'est vrai, ils sont très gentils quant à l'image. Ils ont une bonne image. Oh comme il a l'air doux ; j'en connais des comme ça. J'en connais, j'en connais. Comme il a l'air doux ou comme elle a l'air doux. Il a l'air doux. [*Pause*] Je dis, c'est vrai, c'est vrai, du point de vue de l'image : le contour du visage, l'expression, tout ça. Et puis tout d'un coup, il ou elle se lève. Vous vous dites, c'est bizarre, ça ne va pas avec, ça ne va pas. Qu'est-ce qui se passe, qu'est-ce que, qu'est-ce que c'est ce geste ? Il ou elle a [132 :00] eu un geste de rapace. Tiens. Ouille, ouille, ouille, vous vous dites, c'est autre chose. Il y a des douceurs, le grand Nietzsche le disait déjà, hein : il y a des douceurs, il y a des timidités qui cachent une volonté de puissance effrénée. Effarantes les volontés de puissance, mais catastrophiques, qui briseront tout, tout ! [*Pause*]

Alors qu'est-ce que vous avez saisi ? Quand vous saisissez, comme ça, quelque chose qui vous paraît insoluble chez quelqu'un, vous avez saisi le schème. [133 :00] Et je ne dis pas que le schème vous donne la vérité. Peut-être qu'il y avait beaucoup de vérité dans l'image, peut-être que ce quelqu'un s'efforce tellement d'être doux qu'il va peut-être y arriver. On ne sait pas. Mais méfiez-vous. Vous regardez manger les gens, ça c'est du bon schématisme parce que manger, c'est un dynamisme, c'est un dynamisme spatio-temporel. Et vous verrez à quel point, souvent, ça dément les gens au repos la manière dont ils mangent. Alors c'est des rapports schème-image. C'est très compliqué tout ça. Mais vous voyez, enfin je m'étends, je m'étends. Vous voyez ce

que je veux dire, c'est très simple, dans tous les cas, on pourrait dire : ce qui fait correspondre directement une image à un concept, [134 :00] c'est-à-dire au concept qui lui correspond quant au contenu, c'est un « schème ».

Voilà, j'en ai fini avec le premier caractère de la pensée kantienne, à savoir : « Qu'est-ce que l'exposition directe d'un concept ? » L'exposition directe du concept, c'est l'exposition de l'image qui correspond au concept par l'intermédiaire d'un schème et qui lui correspond quant au contenu, à savoir l'image et le concept qui grâce au schème ont le même contenu. Ce triangle que j'ai tracé grâce au schème, c'est en effet, trois droites enfermant un espace. [135 :00]

Voilà. Il me reste peu de temps, vous devez être épuisés, pour dire que selon Kant, les concepts ont une autre présentation possible. Et cette autre présentation, il va l'appeler « présentation indirecte ». Et s'il y a une présentation indirecte, c'est sans doute parce que c'est possible, mais c'est aussi parce que c'est nécessaire dans certains cas. Alors pour nous guider, commençons par le nécessaire. Pourquoi nécessaire dans certains cas ? Eh ben, pour le moment, vous voyez, je n'ai tenu compte que de « image », « schème », et « concept ».

Selon Kant, l'image renvoie à l'image... ah, non, [136 :00] peu importe... non, ça ne va pas ça, je retire ça ; ça c'est inutile. Mais il y a encore autre chose, il y a des concepts spéciaux. Et pourquoi ils sont spéciaux ? Parce qu'il n'y a aucun objet dans l'expérience qui puisse leur correspondre. Et pourtant, rien ne peut m'empêcher de les former. Vous me direz : oh là là ! Rien ne peut m'empêcher de les former, et pourtant, rien dans l'expérience ne correspond à de tels concepts. [*Pause*]

Généralement, ces concepts se distinguent par leur pureté. Et ils ont un nom pour les distinguer [137 :00] des concepts qui ont à un objet dans l'expérience. On vient de voir des concepts qui avaient leur objet dans l'expérience par l'intermédiaire des schèmes. Eh ben, ces concepts qui n'ont pas d'objet dans l'expérience, Kant leur donne le nom splendide emprunté à Platon, de « Idée » avec un grand « i ». Une « Idée » selon Kant, il reprend le mot de Platon, et il lui donne un autre sens, bien que ça coïncide en partie avec ce que Platon voulait dire, une Idée, c'est le concept de quelque chose qui déborde toute expérience possible ou d'un quelque chose qui n'est pas objet d'expérience possible. Vous me direz, je peux très bien m'empêcher ! Ben non, selon Kant, là, ça peut se discuter. Est-ce que je peux m'empêcher de former de tel concept ? Il y a des gens qui le pensent. Par exemple, il y a certaines écoles de logique anglaises [138 :00] qui pensent qu'on peut, et que bien plus, on doit. Kant, lui, il pense qu'on ne peut pas. La discussion n'a aucun intérêt, supprimons-la.

Mais il est clair que quand je dis -- ou il semble clair que -- lorsque je dis « Dieu », il s'agisse d'une Idée, si fort que je vive Dieu. Car même l'expérience mystique ne serait pas une réponse à ça. Dieu est le concept dont l'objet dépasse toute expérience possible. L'infini est le concept dont l'objet dépasse toute expérience possible. J'ai à la rigueur une expérience de l'indéfini, [139 :00] pas une expérience de l'infini. L'infini ne peut pas être produit dans l'expérience. Ce qui peut être produit dans l'expérience grâce à des schèmes, c'est l'indéfini du nombre. Le schème du nombre, c'est quoi ? Si on faisait des exercices d'école ? Au Moyen-Age, ils faisaient comme ça, vous savez ? Ils faisaient comme ça. En Allemagne, ils font comme ça aussi. Le prof, il a un grand bâton, et puis il dit celui qui doit répondre. C'est une bonne méthode ça.

Le schème du nombre, le concept de nombre, alors, [Pause] le schème du nombre, enfin... je ne veux pas tout vous dire mais le schème du nombre, c'est $n + 1$. Non, ce n'est pas une définition, ce n'est pas le concept du nombre ; [140 :00] $n + 1$, [c'est] le schème du nombre puisque c'est la règle d'après laquelle je peux toujours rajouter l'unité qui, elle, n'est pas considérée comme un nombre, au nombre précédent. Bon, alors $n + 1$, c'est le schème du nombre, c'est la numération. Je peux produire une série indéfinie dans l'expérience. Mais l'infini, c'est un concept qui n'a pas son objet dans l'expérience. C'est une Idée. Alors, cherchons ! Kant ajouterait : « le devoir ». Kant a écrit un livre splendide ; il a fait trois grands livres : *Critique de la raison pure*, *Critique de la raison* -- à propos de la connaissance [c'est-à-dire le premier] -- *Critique de la raison pratique* à propos de la morale, *Critique du jugement* à propos de l'esthétique [141 :00] et de la vie. Avec ça, il pouvait mourir, il avait parlé de tout. [Rires]

Eh ben, le devoir. Connaissez-vous un homme, dans l'expérience, qui ait agi par pur devoir ? Je laisse de côté ce que Kant appelle le « devoir » puisqu'il en donne une définition extrêmement rigoureuse. Non, tous les exemples que nous donne l'Histoire, c'est-à-dire, l'expérience de l'homme, bien sûr, il y a des hommes qui ont agi par devoir, non, qui ont agi compte-tenu du devoir, et qui ont agi conformément au devoir, des hommes qui agissent conformément au devoir, ah ça, il y en a. Bon. Mais des hommes qui agissent « par » devoir, avec comme seul mobile le devoir, [142 :00] ça... c'est-à-dire que ça exclut l'amour, que ça exclut l'intérêt, que ça exclut tout désir, comme le désir de gloire, le dire de, etc. Peut-être, n'en trouverez-vous pas. On dira que le devoir est une Idée : elle n'a pas son objet dans l'expérience. Ou, à votre préférence, son objet déborde de l'expérience. C'est une Idée morale.

Les autres cas, Dieu, etc., c'étaient plutôt des Idées de la raison connaissante. Bon, ben, il y a bien d'autres choses dans ce cas-là je peux continuer : toutes les Idées morales sont des Idées. Tous les concepts moraux sont des Idées. [143 :00] L'innocence. L'innocence. Y a-t-il quelqu'un qui soit purement innocent ? Oui, ça peut se dire, mais enfin, c'est douteux ! Une pure innocence, voilà une Idée. Hein, c'est aussi une Idée morale. Alors déjà, tous les chrétiens y passent, hein. Ils ne sont pas innocents, hein. [Rires] Tous les autres, pour les Chrétiens, ils ne sont pas innocents non plus ! [Rires] Les autres pour eux-mêmes, innocents, ou bien ils n'auront pas cette notion, ou bien s'ils l'ont, ils conviendront qu'il n'y a pas d'innocent, hein, sinon ils ne feraient pas de cérémonies d'expiation, et tout ça, hein ? Enfin [144 :00] l'innocence, ben c'est une Idée. Voilà.

Voilà que j'ai des concepts que j'appelle Idées qui ne peuvent pas avoir de présentation directe dans l'expérience. C'est-à-dire, aucune image ne leur correspond quant au contenu. Admirez pourtant que je sais parfaitement ce que je veux dire lorsque je dis « innocence » ! Pour un logicien anglais, je ne peux pas savoir ce que je veux dire ; c'est un mot vide de sens. Enfin, pour certains logiciens anglais. Comme Dieu, comme etc... On avance, hein ?

Et pourtant, il faut une présentation de tels concepts qu'on appelle Idées. Voyez que ces concepts, contrairement à ma première classe de concepts, [145 :00] qui étaient objets d'une représentation qui était... non, qui pouvait avoir une présentation directe par l'intermédiaire des schèmes, là, ces Idées ou ces concepts ne peuvent pas avoir de présentation directe. Ils n'ont pas de schèmes. Il n'y a aucune règle de production ou de re-cognition qui me permette de produire ou de reconnaître l'infini, Dieu, l'innocence, si elles se présentaient dans la nature. Et en effet,

admirez que le fils de Dieu ne fut pas reconnu. [Pause] En tout, ça marche très bien tout ça, c'est très clair, hein ?

Et supposez un innocent complètement innocent. [146 :00] *L'Idiot* de Dostoïevski touche à ça, l'innocence pure, mais, ce n'est pas par hasard que chez Dostoïevski vous trouverez une théorie très profonde de l'Idée, avec un grand i. Je ne dis pas qu'il est un platonicien, ni qu'il est kantien, mais je dis que, comme par hasard, il y a toute une théorie de l'Idée chez Dostoïevski, une théorie qui est développée dans un de ses roman qui s'appelle *L'Adolescent* [1875]. Bon, l'idiot de Dostoïevski, cet être innocent, purement innocent, il passerait à côté ou dirait plutôt, il est un peu simple, celui-là. Du point de vue de l'expérience et de la présentation directe, il aura l'air d'un idiot. [Pause] [147 :00] C'est fou à côté de quoi on passe. Mais ce n'est pas notre faute puisqu'il n'y a pas de schème de production... de recognition ni de production. Ce n'est pas notre faute du tout. Il n'y avait pas de schème de Jésus, c'est sa faute ! Comprenez ? On n'y pouvait rien, nous. Il n'y a pas de schème de l'innocent, il n'y a pas de schème du devoir. Ce sont des concepts qui ne peuvent présenter leur objet qu'indirectement.

Qu'est-ce que ça veut dire que représenter leur objet indirectement ? Si le schème est le procédé par lequel le concept présente directement son objet, on appellera, selon Kant, « symbole » : le procédé par lequel un concept, [148 :00] nécessairement ou non, présente son objet indirectement. [Pause] Je dis ce que Kant appelle symbole, pour des raisons qui sont les miennes, je l'appelle « figure ». Pour des raisons qui sont les miennes, je vous en ai déjà parlé à propos de Peirce, puisque pour mon compte, je réserve « symbole » à quelque chose de tout à fait différent. Mais ça, ça n'a aucune importance, c'est une pure question de terminologie. Donc, mais je respecte pour le moment le texte de Kant, et je dis « symbole ». « Symbole », présentation indirecte d'un concept, qui au besoin pourrait être, voyez, il y a deux cas : ou bien le concept est une Idée, et il ne peut être présenté [149 :00] qu'indirectement, c'est-à-dire symboliquement, ou bien le concept est un concept, et il a une présentation directe, mais il peut aussi avoir une présentation indirecte. [Pause]

Alors réfléchissons à un « symbole ». Kant [*Deleuze rigole*], il est, il est formidable parce que, les exemples qu'il donne... c'est, comme ça, on est, on est un peu éberlués, quoi. On se dit, ah bon : il faut aller chercher très loin ! Dans ce texte, il donne un exemple. Il dit : Je compare l'État despotique à un moulin à bras. Peut-être est-ce que vous sentez venir l'attraction -- je ne mélange pas ; je voudrais que vous fassiez [150 :00] vous-mêmes les rencontres, ce n'est pas des mélanges qu'on fait. Peut-être, vous sentez l'attraction d'Eisenstein qui commence à naître. -- Il dit, il se trouve que ça se ressemble, hein ? Et ça se ressemble, on va voir, « l'État despotique est un moulin à bras ». Au contraire, l'État constitutionnel ressemble à un organisme. C'est le seul exemple qu'il [Kant] donnera dans tout ce paragraphe admirable, dans ces quatre, cinq pages admirables sur le symbole.

Alors on est quand même à se dire bon, le « moulin à bras » est le symbole de l'État despotique. Heureusement, si on a tout lu, si on... on aura vu, mais on aura vu, ce n'est pas sûr, bien avant, un passage où il ne parle pas encore du symbole, puisqu'il n'en a pas dégagé la notion, mais où il dit : [151 :00] « Le lys blanc, la blancheur du lys, signifie l'innocence... [Fin de l'enregistrement en mi-phrase] [2 :31 :10]

[Avec cette coupure, qui vient sans doute peu avant la fin de la séance, Deleuze ne termine pas entièrement sa pensée. On doit alors se référer à la séance suivante qui montre que Deleuze veut souligner ici le lien entre trois termes chez Kant, le schème, le symbole, et un troisième terme que Deleuze ne développe pleinement que lors de la séance suivante.]