

Gilles Deleuze

Sur le cinéma: une classification des signes et du temps

34ème séance, 08 mars 1983

Transcription : Seong-Ha Kim et Flavien Pac (partie 1), Marc Haas (partie 2), et Marie Bertin (partie 3) ; révisions supplémentaires à la transcription et l'horodatage, Charles J. Stivale

Partie 1

... un point qu'on poursuivait depuis longtemps, je rêverais d'une séance, pleine de... où on traînerait pleine de détente, car, car voilà exactement où nous en sommes. Nous avons, ce qui me remplit d'un contentement très grand, nous avons distingué 21 types de signes, 21, 3 x 7, puisque je vous rappelle que nous avons établi sept colonnes dont chacune présentait au minimum trois signes, donc nous voilà avec nos 21 signes. Évidemment, on pourrait continuer longtemps parce qu'ils se combinent tout ça, bon. Les colonnes correspondent [1 :00] à des types d'images ; ce qui remplit les colonnes correspond aux signes correspondant à ces images. Alors je ne recommence pas le tableau, à moins que ce ne soit nécessaire, mais je ne pense pas. [*Bien que ce total ne corresponde pas exactement à la liste élaborée par Deleuze (voir l'annexe de la séance 12), Ronald Bogue fournit une liste de signes de l'image-mouvement correspondant à ce montant ; voir Deleuze on Cinema (New York & Londres : Routledge, 2003), p.70. Voir aussi le glossaire des signes dans L'Image-Mouvement, pp. 291-293, et la récapitulation des signes au chapitre 2 de L'Image-Temps, pp. 46-49*]

Mais je vous rappelle que tout cela, [*Deleuze se déplace vers le tableau et dessine*] toutes ces colonnes avec leurs signes correspondaient à l'image-mouvement ou, puisque ça nous avait paru être comme l'envers et l'endroit d'un même type d'image, l'image-lumière. [*Pause*] Voilà. [*Pause*] [2 :00] Je peux concevoir, pour le moment, un film comme un ensemble d'images-mouvement ou un ensemble d'images-lumière. Et c'est au nom de cela que nous distinguons un certain nombre de types d'images. Je vous rappelle que : quand est-ce que les images-mouvement et de quel point de vue les images-mouvement se spécifiaient ? Parce que là on va retomber dans ce problème, donc il faut bien que je vous le rappelle : quand est-ce que l'image-mouvement se spécifie en tel ou tel type d'image [*Deleuze tape sur le tableau*] qui commande [3 :00] mes sept colonnes ? Eh bien, on avait vu la réponse : l'image-mouvement ou l'image-lumière se spécifie selon tel ou tel type lorsqu'elle est rapportée à ce qu'on appelait un « centre d'indétermination » ou plutôt à ce que Bergson appelait un « centre d'indétermination ». Comment est-ce qu'on pourrait introduire des centres d'indétermination dans les images-mouvement ?

Notre réponse était très simple ; vous vous rappelez, c'était la réponse bergsonienne parce que ce que l'on appelle « centre d'indétermination », c'est uniquement un écart entre un mouvement reçu et un mouvement exécuté. Donc il suffit de se donner des intervalles entre mouvements ou des écarts entre mouvements pour que l'image-mouvement se spécifie [4 :00] en types d'images, trois types principaux : image-perception, image-affection, image-action. Pourquoi alors ça nous

donnait, ça ne nous donnait pas seulement trois colonnes, mais sept colonnes ? On l'a vu, parce que intervenaient des aspect différents, par exemple, deux types d'images-action ou bien des transitions de l'image-affection à l'image-action, etc. Ça nous donnait à la fin sept colonnes en tout. Je vous rappelais : image-perception, image-affection, passage à l'image-action, à savoir image-pulsion, image action première forme, image-action deuxième forme, transformation des formes, enfin, image mentale. [5 :00]

Donc si je peux définir à ce niveau, tant que j'en suis là, si je peux définir un film comme un ensemble d'images-mouvement, je peux également -- ou d'images-lumière -- je peux également le définir comme une distribution des trois types d'images principaux et de leurs compléments, c'est-à-dire je peux le définir comme une distribution des sept types d'images ou des trois types d'images principaux, c'est-à-dire comme une distribution d'images-affection, d'images-action, d'images-perception. Pourquoi est-ce que les deux définitions s'équivalent ? Encore une fois, image-perception, image-action, image-affection, [6 :00] je les découvre lorsque c'est suffisant, lorsque je rapporte des images-mouvement à des écarts ou intervalles. [Pause]

Si je suppose un grand nombre de centres d'indétermination, c'est-à-dire d'écarts ou d'intervalles, si je suppose un grand nombre de centres d'indétermination eux-mêmes en mouvement, je dis que j'aurais une adéquation parfaite entre mes deux définitions : ensemble d'images-mouvement, d'une part ; d'autre part, ensemble d'images-perception, d'images-action, d'images-affection. Pour que mes deux définitions s'équivalent absolument, il me [7 :00] suffit de me donner un nombre quelconque de centres d'indétermination et de les mettre en mouvement les uns par rapport aux autres. Sinon, mes deux définitions ne font que tendre à s'égaliser dans la mesure où, en effet, dans un film, je n'ai jamais qu'un nombre fini de centres d'indétermination. À ce moment-là, je dirais que, suivant deux aspects, suivant l'un ou l'autre des aspects qu'un film peut privilégier, c'est un ensemble d'images-mouvement ou d'images-lumière, ou c'est une distribution des trois grands types d'images, ou des sept types d'images. J'en suis là. [Pause] [8 :00] Ça, je suppose que ce soit très clair, très clair.

Alors, ma première question aujourd'hui, quant à vous, c'est bon, je ne sais pas, moi, qu'est-ce que, je ne veux pas. C'est toujours artificiel, dire aujourd'hui c'est vous qui allez réagir. Ce n'est pas vrai, vous réagissez quand vous en avez envie. Je veux dire, moi ce qui m'importait là-dedans, ce n'était pas tellement, c'était vraiment cette classification des images et des signes, des raisons pour lesquelles celles de Peirce nous avaient paru ne nous convenir que sur certains points très locaux, pourquoi on éprouvait le besoin d'en essayer une autre.

Alors, à cet égard, je pense avoir rempli, en reprenant toutes sortes de choses qu'on avait vues l'année dernière, la première partie de ma tâche cette année. Pour ça, que ma première -- alors presque, moi je rêverais que, [9 :00] je n'y tiens pas, si il y ait sept, j'aimerais qu'il y en ait tellement plus, qu'il y en ait 36 colonnes, que les signes prolifèrent, tout ça -- alors mon premier appel, c'est : est-ce qu'il y en a qui ont aujourd'hui envie de réagir sur ce point ? Et notamment je sais qu'il y a Comtesse qui a quelque chose à dire sur le montage d'attraction, ce qu'on avait vu dans la colonne des figures, c'est-à-dire des transformations d'un mode d'action à un autre. Oui, toi tu...

Un étudiant : Oui à propos de la, de la, de la, des signes de la Tiercéité de l'image mentale, quand

vous aviez parlé de la Tiercéité la première fois, vous aviez parlé d'une Priméité de la Tiercéité, d'une Secondéité de la Tiercéité, d'une Tiercéité de la Tiercéité. Est-ce qu'il ne faudrait pas, au niveau des signes, reprendre ces trois types de colonnes ? Je pensais, par exemple, pour Priméité de la Tiercéité, au geste. Dans la mesure où les gestes ont, [10 :00] je crois, deux dimensions, qui sont, d'une part, une dimension affective, dans la mesure où le geste peut faire visage, ou d'autre part, ils ont une dimension relationnelle, dans la mesure où les gestes sont toujours sous un certain rapport, de quel geste est-on capable sous un certain rapport ? Je pensais, par exemple -- pour le cinéma, c'est un peu plus difficile -- mais pour la littérature à [Witold] Gombrowicz, par exemple, où toute son œuvre est un petit peu là-dessus étant donné certains rapports, mari-femme, père-fille, etc., qu'il appréhende, de quels gestes sont-ils capables ? Et ces gestes nous semblent être, à la fois participer de la relation et de l'affect. Ça se serait pour la Priméité de la Tiercéité.

Pour la Secondéité de la Tiercéité, je pensais à quelque chose comme ce qu'on pourrait appeler une enquête. Ce serait pour la petite forme. Quand vous parliez de la petite forme, on va d'un indice à l'autre selon une ligne d'univers, c'est-à-dire selon une espèce de ligne de propagation. Mais, en même temps, et là on pourrait penser au film policier [11 :00] et plus encore au film noir, il y a cette idée que, à la fois, on va le long du fil, et en même temps, ce fil, ce fil fait enquête, ce fil fait enquête, c'est-à-dire que petit à petit, ce fil se recourbe sur lui-même, et les indices qu'on trame d'une certaine façon, et là il y aurait aussi un certain rapport, il y aussi deux dimensions, une dimension, d'une part, d'indices où l'on va de l'un à l'autre, et aussi une dimension de rapports entre les deux.

Et alors, peut-être une Tiercéité de la Tiercéité qui serait peut-être le rapport entre les deux. C'est-à-dire étant donné certains rapports, quel serait le rapport, d'une part, entre les gestes et entre les indices ? Et là, pour le cinéma encore une fois, je crois que les films noirs, certains films noirs, sont très particuliers à cet égard, surtout les films noirs où il y a une femme fatale, dans la mesure où, encore une fois, la femme fatale, où on croit savoir de quel geste elle est capable étant donné les rapports supposés qu'elle peut avoir avec les différents protagonistes. Et en même temps, il y a les indices, et ces deux plans qui sont en droit séparés et en même temps qu'on conduit et qui opèrent les uns avec les autres. [12 :00] Et le fait de lier l'un avec l'autre, ça crée une Tiercéité de la Tiercéité. Donc il y aurait un gestuel, il y aurait un vectoriel qui serait la Secondéité de la Tiercéité dans la mesure où ce serait un calcul de résultante, et peut-être un rapport entre les deux.

Un autre étudiant : Je dirais que, tu as raison sur la femme fatale, il y a le contraire la femme handicapée. Je pense à "L'Arnaqueur" [1961 ; "The Hustler"] de Robert Rossen où Paul Newman qui a un jeu sur les handicaps, sur la brisure, sur...sur... casser, casser la raison de vivre des gens, une thérapie comme sortie collective qui fait que le film noir n'est pas aussi unilatéral que tu crois. La femme fatale, ce n'est pas seulement Marlène Dietrich, elle fait souvent peur, Marlène Dietrich....

Deleuze : Ouais, ouais, ouais. Eh ben, je vais te dire, à mon avis, ce n'est pas du tout que tu aies tort, mais ce que tu dis part d'un tout autre principe [13 :00] que celui que j'ai proposé. Alors ça m'intéresse parce que toi, tu as peut-être le sentiment d'amener un complément ; à mon avis, tu prends un tout autre type de principe de classification. Car je reprends ton point de départ : c'est

bien vrai que dans la Tiercécité, il y a un, deux, trois, mais le « un » de la Tiercécité n'a strictement rien avoir avec le « un » de la Primécité, tu vois ; le second de la Tiercécité n'a strictement rien avoir avec le second de la Secondécité. C'est pour ça que moi, j'insiste sur l'irréductibilité de chaque type [14 :00] d'image. [Deleuze écrit au tableau] Il n'y aura jamais pour moi quelque chose qui pourrait passer par la Primécité puis la Secondécité, puis la Tiercécité, surtout pas. Sinon, de mon point de vue, toute ma classification à ce moment-là, elle ne vaut plus rien, il faut en faire une autre.

Toi, tu me dis, en effet, c'est une question très intéressante : n'y a-t-il pas des choses, prenons l'exemple d'un geste, est-ce qu'un geste ne passe pas par une Primécité, une Secondécité, une Tiercécité ? Moi, ma réponse, ce serait non. Ce serait non. Un geste peut être en relation avec tout cela, mais un geste par lui-même appartient à la Secondécité. Et il peut avoir toutes les relations que tu veux. [15 :00] C'est pour ça que j'ai insisté, par exemple, sur Tiercécité. Si je reviens à cet exemple, j'essayais de dire, si l'on définit la Tiercécité par le mental, ne croyez surtout pas qu'il y ait de la Tiercécité dès qu'il y a de la pensée parce que la Tiercécité, en tant qu'elle définit le mental, doit définir une certaine autonomie du mental, qui renvoie à un état très particulier de la pensée. Sinon, lorsque quelqu'un veut, dans un film d'action... Tu pourrais me dire aussi : l'action, elle passe par des sentiments ; Primécité, elle passe par elle-même, Secondécité, puis elle implique de la pensée : Tiercécité.

Moi, je ne dirais jamais ça... encore une fois, je fais la différence entre nos deux points de vue ; je ne dis pas du tout que [16 :00] ce soit moi qui ai raison, je ne dirais absolument pas ça. Car quelqu'un qui veut, quelqu'un qui agit, se propose un but, choisit des moyens, bien sûr, ça implique de la pensée, mais ça implique, pour moi, ça implique de la pensée au niveau de simple développement et établissement de duel. Si je cherche une autonomie de la pensée comme telle, à ce moment-là, je tombe sur la relation, à charge pour moi dès lors de dire : un rapport moyen enfin n'est pas une relation. Faites attention : la relation désigne quelque chose de tout à fait spéciale. Vous ne pouvez pas appeler « relation » n'importe quel rapport. Et tous les rapports, [17 :00] y compris rapports de pensée, que vous pouvez découvrir au niveau de l'action, ce ne sont pas encore des relations. Les relations, c'est quelque chose de très, très particulier. Donc jamais moi, je ne pouvais, dans ma classification, me donner un terme qui passerait transversalement d'une case à l'autre, jamais.

Alors si j'essayais de réfléchir, toi, à ce que tu as dit, si on se donne un tel principe de classification, alors on partirait d'unité, on passerait d'une case à l'autre, à mon avis, ce n'est pas possible. À mon avis, ça n'est possible que si tu as d'abord défini des cases, donc là on serait d'accord. Et si tu prends des termes quelconques en montrant, mais ce ne sera jamais [18 :00] un geste qui passera, ce sera un ensemble. Ce sera un ensemble qui aura tel aspect affectif, tel aspect actif, tel aspect perceptif, etc. En tout cas, si tu allais dans le sens que tu dis, par exemple, en effet, je vois, tu pourrais très bien faire un truc : le geste, bon, tu partirais, en effet, il y a des gestes affectifs. Et oui, mais à nouveau, moi, je briserais ton unité ; je dirais, il y a des gestes affectifs, il y a des gestes, bon, et où est-ce que je mettrais -- ou il y a une théorie célèbre chez Brecht du geste social, du *gestus*, du *gestus* social -- alors où est-ce que je le mettrais, est-ce qu'il répondrait à... oh, je ne sais pas. Mais je crois que ce serait un tout autre mode de classification. [19 :00] Et moi, je ne sais pas s'il est possible. Alors il faudrait y réfléchir beaucoup. Je ne sais pas s'il est possible sans supposer d'abord... moi, ma classification, elle est complètement

statique, et elle se veut statique...

L'étudiant initial : Mon idée n'était pas tellement de faire des éléments qui voyageraient de l'un à l'autre, mais d'essayer vraiment de comprendre : être à l'intérieur de la Tiercéité. Parce qu'il ne s'agissait pas d'un geste particulier, que plutôt, étant donné certains visages, étant donné certains rapports, de quels gestes sont-ils capables ? Donc, j'essayais vraiment de m'en tenir à l'intérieur de la Tiercéité.

Deleuze : Il n'y a pas, il n'y a pas de gestes dans la Tiercéité.

L'étudiant : Quand vous parliez des Marx Brothers comme exemple de cette Tiercéité, quand vous parliez de Harpo, manifestement il était quand même le représentant des affects à l'intérieur de cette Tiercéité, puisque vous le preniez comme Priméité de la Tiercéité. [*Deleuze fait cette analyse des Frères Marx lors de la séance 21 du séminaire de Cinéma 1, le 1 juin 1982*]

Deleuze : Mais ce n'est pas par là qu'il appartenait à la Tiercéité. Ce n'est pas par là qu'il appartenait à la Tiercéité. Et ce n'est pas par-là [20 :00] non plus qu'il avait une Priméité de la Tiercéité. C'est par analogie. Je disais, regardez dans le groupe des trois Marx, en effet, un, deux, trois, qu'est-ce que ça veut dire au juste ? Mais si Harpo appartenait à la Tiercéité, ce n'est pas en tant qu'il avait des gestes ou qu'il représentait des affects ; c'est tout à fait autre chose. C'est en tant qu'il fournissait l'objet correspondant à un mot ou en tant qu'il tenait un discours gestuel traductible en proposition. Là, j'avais quelque chose qui appartenait à la Tiercéité de façon irréductible qui me faisait dire : Harpo, c'est peut-être la Priméité de la Tiercéité, mais c'est une Priméité qui n'appartient [21 :00] qu'à la Tiercéité, qui n'a rien avoir avec la Priméité de la Priméité. Et si Chico était lui la Secondéité, c'est parce qu'il lançait le mot, dont Harpo allait fournir l'objet, et parce qu'il traduisait en proposition le discours gestuel. C'est donc entre eux deux qu'il y avait un système de relation. Dans un sens, c'était la relation mot-chose, dans l'autre sens, c'était la relation proposition-geste.

Tu vois, c'est pour ça j'essayais énormément d'insister sur : n'appellez surtout pas relation n'importe quel type de rapport. La relation, c'est, c'est quelque chose de très, très particulier, de très spécifique, qui va définir l'image mentale, et à ce moment-là, qui échappe au personnage. Du point de vue [22 :00] du cinéma -- le cas Hitchcock, si je le reprenais en détails, seraient très clair -- du point de vue du cinéma, il n'y a que la caméra qui peut saisir les relations. C'est pour ça que Hitchcock a besoin et demande vivement à l'acteur d'être et de rester neutre. Ce n'est pas l'acteur qui peut témoigner pour les relations, il n'y a que le mouvement de caméra, dans le cadre. C'est pour ça que le grand couple de la technique Hitchcock : le cadre comme cadre conçu comme cadre de tapisserie et le mouvement de caméra dans les limites du cadre, très important que les limites de la caméra soit mobile dans les limites du cadre chez Hitchcock.

L'étudiant : Vous pensez à "Mort au troussé" là. [1959 ; "North by Northwest"]

Deleuze : Non je pense à l'ensemble, quoi. C'est ça qui montre bien que la relation, elle échappe tout à fait à l'act... elle est, elle est, elle est réellement la chaîne [23 :00] supposée par la trame de l'action, elle est autonome. Et c'est le premier, c'est ce que j'essayais de dire sur Hitchcock, c'est le premier à avoir eu l'idée que l'action n'était plus qu'une trame et qui fallait dégager la chaîne.

D'où une conception du cadre original, d'où tout ça, tout ce que ça entraîne techniquement. Oui, tu voulais dire quelque chose ?

Un autre étudiant : Quelle autre définition de l'image-lumière...

Deleuze : Quoi ?

The student : Quelle autre définition de l'image-lumière, si nous partons, que nous sommes déjà une image, [Deleuze : Oui] qu'est-ce que ça signifie pour vous l'image-lumière, un sens spécial... ?

Deleuze : Ouais, ouais, ouais, ouais, mais ça quand même, j'y ai passé, tu n'étais pas là au début, je l'ai passé dans beaucoup d'heures, hein, à l'image-lumière [24 :00] en m'appuyant sur des textes de Bergson. [*Deleuze se réfère sans doute à la séance 3 de ce séminaire, le 30 novembre 1982*] Mais ça on le retrouvera, on va le retrouver peut-être même un peu aujourd'hui. Je faisais allusion à, si tu veux, à exactement, quel est le terme physique ? [*Pause, Deleuze cherche*] Diffusion, un phénomène de diffusion, à savoir la propagation de la lumière lorsqu'elle est supposée ne rencontrer aucun, aucune instance capable de la réfléchir, de la réfracter, etc., c'est-à-dire, le pur état de diffusion de la lumière.

Un étudiant : L'esprit ... [*Propos inaudibles*]

Deleuze : L'esprit... ? [*L'étudiant continue*] Non, non, non, non. [25 :00]

L'étudiant : [*Propos inaudibles*]

Deleuze : Des lumières plus pures, il faut comprendre je ne sais pas, je ne sais pas bien ce que tu veux dire, mais... des lumières plus pures, ça commence... Un tel problème ne peut commencer à être posé que si l'on rapporte la lumière à quelque chose capable de la réfléchir ou de la réfracter. À ce moment-là, oui, tu peux parler de lumière plus ou moins pure, c'est-à-dire de lumière plus ou moins vive, etc., parce qu'elle est devenue visible. Je rappelle que la lumière dans son état, dans un état de diffusion supposé idéal, c'est-à-dire ne se heurtant à aucune opacité, la lumière en elle-même, la lumière en elle-même, c'est l'invisible. La lumière ne devient visible qu'en tant que lumière réfléchie, réfractée, tout [26 :00] ce que vous voulez, c'est-à-dire lorsqu'elle se heurte à une opacité.

Par là je ne fais que reprendre le... presque un principe de base de la théorie goethéenne de la lumière et des couleurs, lorsque Goethe s'oppose très violemment à Newton sur le point suivant exactement : Newton, dans l'analyse de Newton, n'est-ce pas, la lumière est une substance, substance divisible qui contient les couleurs. [*A ce propos, voir aussi la séance 6 du séminaire sur la Peinture, le 19 mai 1981 ; Deleuze y revient dans plusieurs séminaires : la séance 15 sur Spinoza, le 31 mars 1981 ; la séance 4 sur Foucault, le 12 novembre 1985 ; la séance 11 sur Leibniz et le baroque, le 3 mars 1987*] Je résume beaucoup, hein, je simplifie beaucoup. Donc la décomposition... la couleur va être simplement, la décomposition, les couleurs seront la décomposition de la lumière. L'idée de Goethe c'est : pas du tout, pas du tout... Il y a une... il y a une [27 :00] phrase très mystérieuse dans une lettre de Hegel à Goethe. Hegel écrit à Goethe

cette phrase très moderne : « Nous avons en commun d'être tous les deux ennemis de la métaphysique » à propos de la théorie des couleurs.

Qu'est-ce qu'il veut dire, Hegel ? Il veut dire : Newton est un métaphysicien. Il traite la lumière comme une substance, et les couleurs sont les modes de cette substance. La lumière se décompose en couleurs. Pour Goethe, pas du tout. La lumière, c'est l'invisible, et le texte de Bergson, qui ne faisait pourtant pas allusion à Goethe, dont on était parti [28 :00] tout à fait au début de l'année, ce texte admirable, n'est-ce pas, cette lumière qui se propageant partout ne se révèle nulle part, c'est l'invisible. [*Il s'agit de Matière et mémoire de Bergson ; voir la séance 1 de ce séminaire, le 2 novembre 1982*] La question qui n'est plus celle de la métaphysique et qui prépare, selon Hegel, un nouveau mode de pensée, c'est : à quelle condition, à quelle condition a-t-il quelque chose de visible ? La réponse de Goethe, qui convient à Hegel, c'est : le visible surgit lorsque la lumière affronte l'opaque. [*Pause*] L'opacité maximum, c'est le noir ; [29 :00] l'opacité minimum, c'est le blanc. Le blanc est déjà une opacité... [*Interruption de l'enregistrement*] [29 :10]

... En traduction dans les termes lumière-opaque, ça veut dire -- et ce n'est pas contradictoire -- ça veut dire que les deux conditions du visible, les deux conditions de ce qui apparaît -- c'est en ce sens que c'est une phénoménologie -- les deux conditions de ce qui apparaît, c'est -- c'est-à-dire les deux conditions du visible -- c'est : la lumière invisible et l'opacité qui s'oppose à la lumière, et c'est dans cette lutte entre les deux termes que [30 :00] les couleurs se produisent, c'est-à-dire que les couleurs apparaissent. Et les couleurs -- [*Un étudiant veut poser une question*] pardon, je termine juste -- les couleurs sont, à la lettre, non plus des modes de la lumière comme chez Newton, ce sont des degrés d'ombre. Même le blanc est une ombre. Admirable définition du blanc que Goethe donne et qui est tellement, tellement belle parce que là, tout ce qui... la métaphysique, la poésie, etc., c'est l'éclat fortuitement obscur, l'éclat fortuitement évidemment, l'éclat fortuitement [*On entend la voix d'un étudiant qui veut parler*] obscur de la lumière comme telle. [*Pause*] Alors c'était ça... Oui ?

Un autre étudiant : Alors la lumière invisible passe à côté de...

Deleuze : Elle passe à côté de quoi ?

L'étudiant : [*Propos inaudibles*] [31 :00]

Deleuze : Pourquoi ? Pourquoi ? Je ne vois pas pourquoi ? La lumière invisible, elle a exactement le même statut que le mouvement sans intervalle... Quoi ?

L'étudiant : Parce que le soleil détermine la surface du globe...

Deleuze : Mais le soleil, mais le soleil... le soleil, ça suppose déjà tout un système du monde où la lumière est devenue visible. Il s'agit d'un tout autre problème, là. Si tu me dis, cette lumière invisible, « est-ce qu'elle existe ? », je dirais, à mon avis, la question n'a pas de sens. Si il fallait y répondre, je dirais : oui, elle existe. Elle existe à quel titre ? Elle n'existe pas comme lumière pure, elle n'existe pas à l'état pur puisque toute la réalité du monde, c'est d'être, diront des gens comme Goethe, ce [32 :00] combat de la lumière et des ténèbres, ces combats de la lumière et de

l'opacité. Mais le soleil, il s'inscrit déjà dans un monde où la lumière est devenue visible. Alors tu veux me dire : « qu'est-ce que c'est ? Mais, mais c'est, c'est, c'est pire que de la métaphysique ! » Non. Voyez en quoi ce n'est pas de la métaphysique. La métaphysique, c'est toujours défini, à tort évidemment, mais on accepte cette définition, vous la trouvez chez tous, de Hegel à Nietzsche à Heidegger ; lorsqu'ils, ils veulent définir la métaphysique, c'est : la distinction de l'essence et de l'apparence. Chaque fois que vous faites une distinction entre l'apparence et l'essence, selon ces auteurs, vous êtes métaphysicien. C'est comme ça que Nietzsche définira la métaphysique, [33 :00] mais c'est comme ça que, bien avant, Hegel l'avait déjà définie.

Quand ils disent : nous sommes l'ennemi de la métaphysique, ils ne peuvent le dire qu'à partir de Kant. Et une déclaration de guerre à la métaphysique, c'est-à-dire une philosophie qui ne serait plus une métaphysique, commence avec Kant. Pourquoi ? Parce que chez Kant, il n'y a plus ni essence, ni apparence. J'exagère, d'ailleurs ; à certains égards, il y en a encore. Mais à d'autres égards, il n'y en a plus. Pourquoi ? Parce que l'apparence est remplacée -- et c'est une transformation, un déplacement conceptuel infiniment important -- l'apparence est remplacée par l'apparition. Vous voyez tout de suite la différence immédiate, quoi, vous la sentez : quand je dis « apparence », [34 :00] ça veut dire qu'il y a quelque chose derrière, et ce qui est derrière l'apparence, c'est l'essence.

L'étudiant : [*Propos inaudibles*]

Deleuze : Qu'est-ce que tu dis là ? Tu dis des choses que tu penses, toi, ou tu dis... c'est comme ça que tu penses, toi ?

L'étudiant : [*Propos inaudibles*]

Deleuze : Essence, il n'y a pas lieu de discuter là, tu comprends ? Essence, tout ça, c'est des termes très fixes. C'est ce que la chose est, puis c'est tout. Là je veux dire, ça ne fait pas partie des mots auxquels on peut donner un, on peut développer, parce que ce n'est pas simple, cette définition. Ce n'est pas simple, mais l'essence ne peut vouloir dire que cela : ce que la chose est. Dès lors, vous voyez que, en effet, ça suffit à la distinguer [35 :00] de l'événement. L'événement, c'est ce qui arrive à la chose, ce n'est pas ce que la chose est. Ce que la chose est, c'est l'essence. Bon. Alors en effet, ça se distingue de l'apparence. Ça se distingue de la manière dont la chose apparaît.

Mais je dis avec Kant, quelle est la révolution, la révolution kantienne ? C'est que, encore une fois, apparence tend à perdre tout sens. Les phénomènes ne sont pas des apparences. Ce qui apparaît n'est pas une apparence. C'est une apparition. Vous me direz : bon, question de mots. Pas du tout. Pas du tout. Parce que, une apparition renvoie à quoi ? Une apparition renvoie aux conditions de sa propre apparition. [36 :00] L'apparition renvoie à des conditions qui la font apparaître. Le couple fondamental n'est plus essence-apparence qui était dans un état de dualité ; il y avait le monde des essences et le monde des apparences, du moins dans un platonisme traditionnel. Tout a changé, là ; vous avez un couple de complémentarité, et non plus de dualité, apparition-conditions de l'apparaître. A ce moment-là commence ce qu'on a appelé : phénoménologie. La phénoménologie, c'est-à-dire l'étude des conditions de l'apparaître, va remplacer la métaphysique, qui était l'étude des [37 :00] essences. Si bien que la

phénoménologie commence explicitement avec Kant, se continue avec Hegel, prend une nouvelle dimension avec Husserl, mais ce qu'il y a de commun entre tous les phénoménologues, c'est ce point de ralliement : essence-apparence sont une fausse, sont de fausses notions. Ce qui compte, c'est le couple de complémentarité apparition-conditions de l'apparaître.

Un étudiant : [*Propos inaudibles*]

Deleuze : C'est la substitution de la question « quelles sont les conditions de ce qui apparaît ? » [38 :00] à la question métaphysique « qu'est-ce que l'essence et qu'est-ce que l'apparence ? ». [Pause] Oui ?

Une étudiante : Pour revenir à la lumière...

Deleuze : Oui.

L'étudiante : Avant Kant, je pense à Vermeer, il peut y avoir un système de physique et de pensée qui établit un accord entre les couleurs et l'ombre et qui considère en particulier que les couleurs sont, en effet, des degrés dans une sorte d'opacité, qui correspondrait à des degrés dans la détermination, et il y aurait bien un accord étroit entre les couleurs et l'ombre, mais c'est un accord qui se fait sans le moindre combat. C'est une harmonie : quand la lumière tombe sur la chose, elle la caresse et la couleur émerge et se manifeste. Donc, il n'y a pas nécessairement une opposition... [39 :00]

Deleuze : Très juste.

L'étudiante : ...lumière-ombre...

Deleuze : Les Romantiques le reprendront, ça -- tu as complètement raison -- simplement pour eux, il y aura deux aspects : il y aura un combat et une harmonie. D'ailleurs je crois bien qu'au Moyen Âge aussi, il y a un combat, en tout cas chez Jacob Böhme, mais il y a un combat et une harmonie. Il y a le combat qui est la colère, ce qu'ils appellent la colère, et il y a une harmonie qu'ils appelleront l'amour, et c'est par exemple les deux puissances, les deux puissances de Schelling. Mais les Romantiques auront absolument besoin de passer par... -- si tu veux chez eux, on essaiera de le voir mieux d'ailleurs tout à l'heure -- le combat est la condition de manifestation, la condition d'apparition de l'amour ou de l'harmonie. Si la nature ne passait pas par une espèce d'entêtement où elle s'oppose à l'esprit, il n'y aurait pas de réconciliation [40 :00] de la nature et de l'esprit. C'est la belle vision romantique, quoi, à son état pur.

Alors, voyez, je reviens à la lumière. Je prends : les couleurs ne sont pas des apparences ; ce sont des apparitions. Ce qui apparaît, c'est la couleur. Je dégage là le schéma de Goethe. [*Sur Goethe et son La Théorie des couleurs, voir la séance 2, le 23 novembre 1982, et aussi L'Image-Mouvement pp. 73-80, 132-133*] Ce qui apparaît, c'est la couleur, la couleur est une apparition. Donc ce n'est pas un mode de substance, pas du tout. Comme toute apparition, elle renvoie à des conditions. A quelles conditions la couleur apparaît-elle ? La couleur apparaît parce qu'elle constitue le visible. Le visible est couleur. Je n'explique pas pourquoi ; [41 :00] il faut se laisser

aller, c'est tellement beau tout ça, c'est si beau. Le visible est couleur. Ce n'est pas rien au moment où ça a été dit, tout ça, c'est... enfin bon.

Le visible est couleur ; en tant que telle, il renvoie à deux conditions : la lumière et l'opacité qu'elle rencontre. Pourquoi ? Parce que précisément la lumière, c'est l'invisible. C'est l'invisible dans sa diffusion parfaite ; dans sa diffusion à travers tout l'univers, c'est l'invisible. Elle commence à devenir visible quand, quoi ? Quand elle se heurte à l'opaque qui la réfléchit ou la réfracte. [Pause] [42 :00] En d'autres termes, les couleurs sont les degrés d'ombre. Et le blanc, c'est le degré d'ombre minimum, l'éclat fortuitement obscur du pur transparent. C'est, c'est la thèse, c'est vraiment une des plus belles formules du monde pour définir le blanc, l'éclat fortuitement obscur du pur transparent. Bon. C'est le degré minimum d'ombre. Le noir, c'est le degré maximum d'ombre. Les couleurs, c'est les degrés d'ombre entre le blanc et le noir. Bon.

Voyez qu'il fait une phénoménologie des couleurs ; c'est une phénoménologie des couleurs, d'où les félicitations de Hegel [à Goethe] sous la forme : toi et moi, on s'est compris. [Pause] [43 :00] Et il renvoie Newton à la métaphysique, là ce qui n'est pas sans malice puisque c'est Newton le métaphysicien ; eux [Hegel et Goethe] estiment qu'ils ne sont pas métaphysiciens. Ils ont une raison de le penser. Mais alors, je termine cette remarque en disant, j'avais dit exactement la même chose de l'image-mouvement. L'image-mouvement, elle est complètement invisible aussi, [Pause] tant que quoi ? Ben, tant qu'il n'y a pas des conditions qui la rendent visibles. Et ces conditions, c'est quoi ? On l'a vu : c'est l'intervalle ou l'écart. C'est seulement quand il y a des intervalles de mouvement que le mouvement devient visible.

En quoi c'est la même réponse, puisque image-lumière et image-mouvement, c'est l'envers et l'endroit ? C'est bien la même réponse, [44 :00] c'est complètement la même réponse. Pourquoi ? Parce qu'on a vu que l'intervalle entre un mouvement reçu et un mouvement exécuté, d'une part, et d'autre part, un écran noir [Pause] sans lequel la photo resterait transparente, c'est-à-dire sans lequel la lumière resterait invisible, c'est la même chose. L'écran noir, c'est aussi bien l'écart. En termes de dynamique, je parlerais d'intervalles entre mouvements ; en termes d'optique, je parlerais d'écran noir ou d'opacité. [Pause] Donc, à cet [45 :00] égard, c'est... Ouais ?

Un étudiant : Dans le [quelques mots indistincts] tu parlais de l'image-mouvement, et tu as introduit l'image-pulsion, l'image-affection et l'image-action. Je me demande quel rapport on peut regarder entre l'universel image-mouvement et le monde de la lumière.

Deleuze : Ouais. J'ai une série de mondes. En effet, c'est... Vous savez, c'est un peu comme dans le, pour ceux qui en ont lus, comme dans le néo-platonisme, en effet, où, où il y a toute une série de mondes-là qui se, qui descendent d'un truc. Si j'essayais de traduire en mondes, là tout mon tableau, je dirais là, [Deleuze va au tableau] j'ai évidemment [46 :00] le monde univers. J'ai l'univers.

Un autre étudiant [Il vient d'entrer, s'excuse auprès de Deleuze] : Je veux dire que dans le cours précédent, j'avais une tâche urgente.

Deleuze : Oui, évidemment.

L'étudiant : *[Il continue à s'expliquer très doucement]*

Deleuze : Oui, oh ben oui, bien sûr, bien sûr, évidemment.

Le même étudiant : Pour moi, on dit que la lumière, c'est une ligne, je suis attiré par la lumière ; je n'y comprends plus rien. *[Rires ; bruits divers des étudiants]*

Deleuze : Évidemment, c'est une remarque extrêmement forte parce que tu ne pourras pas dire quelque chose de plus profond, donc là, il faut que tu te tires. C'est très bien de dire, ce n'est pas mal comme objection : dire, mais en fait quoi, qu'est-ce ça veut dire tout ça ? Autant se tirer *[Rires]* puisqu'on est dans la lumière. Ce que tu ne sais pas, c'est que tu es un écran noir, toi, *[Rires]* et que sinon, tu ne serais pas dans la lumière. [47 :00]

L'étudiant : Je suis l'écran noir et les nuits blanches.

Deleuze : Non, non là, tu as tout dit ; n'ajoute rien. *[Rires]* Ça ne pourrait être que pire.

Le même étudiant : J'ai cours.

Deleuze : Ah bon ! *[Rires]*

Le même étudiant : Au revoir, hein ?

Deleuze : Au revoir ! ... Ouais, évidemment, il ne le sait pas, comment savoir cette triste nouvelle, qu'est-ce que je suis ? C'est ça... On arriverait à des cogitos, à des cogitos très intéressants -- qu'est-ce que je suis ? Que suis-je ? Peut-être au niveau de la Tiercéité, je pourrais dire « je pense », mais pour le moment, là, je ne peux pas dire ça. Je peux dire, à la rigueur, je suis un intervalle entre deux mouvements. Remarquez, c'est des [48 :00] définitions très flatteuses tout ça ; être un intervalle entre des mouvements, c'est formidable, hein ? Eh ben oui, on est tous des intervalles entre mouvements. Alors évidemment, on croit qu'on est autre chose. On dit, moi, moi, mais rien du tout, un petit intervalle entre des mouvements. Ça vient, ça part, un intervalle, voilà. Ou bien, ou bien, et puis en même temps, si il n'y a pas l'un sans l'autre, qu'est-ce que je suis ? Je suis un écran noir. Je réfléchis la lumière les jours de fêtes, *[Rires]* je la réfléchis, mais d'autre part, je la réfracte, il y a toujours un bout qui m'entre dedans. Alors ça, ça fait naître les monstres. Les monstres qui m'animent, c'est les phénomènes de réfraction, la lumière. Alors tantôt si ça ne va pas, j'ai trop réfracté, [49 :00] je n'ai pas assez réfléchi, quoi, *[Deleuze rigole avec les étudiants]* et vous n'êtes rien d'autre, quoi.

Mais la vie est belle avec ça, c'est beaucoup plus beau qu'être quelqu'un, vous vous rendez compte, hein ? C'est plus beau que moi = moi. Alors le cogito, il ne peut s'énoncer que comme ça : moi = écran noir, moi = ..., et sinon, pas de lumière. Alors lui *[Il s'agit de l'étudiant qui vient de s'en aller]*, en effet, il arrive, et il dit, mais la lumière, mais lui aussi, il est là, et il ne sait pas. Et pourtant, il le sait à certaines heures qu'il est écran noir, hein, quand ça ne va pas. Mais on l'est encore plus quand ça va bien, bien plus.

Bon alors, oui alors je veux dire, si [50 :00] on disait, ce serait très intéressant, on convertirait notre classification en classification des mondes. Alors là, je dirais, j'ai l'univers, et je pourrais dire -- on va voir si on peut raffiner -- je pourrais dire, c'est le grand univers invisible et immobile. Qu'est-ce qui est immobile ? C'est le mouvement. Qu'est-ce qu'est invisible ? C'est la lumière. Alors si vous me dites « pourquoi ? », je dis, bon, alors écoutez, ça va ; toi, tu ne me diras jamais ça, toi, ça te va.

Là-dessus, je reprends, image-perception. [*Deleuze indique les étapes de la classification au tableau*] J'ai des mondes, je dirais : j'ai des mondes. À partir de là, à l'intérieur du tableau, je n'ai plus que du visible et du mobile [51 :00] puisque, en effet, à l'intérieur du tableau, l'image-mouvement est rapportée à des intervalles et l'image-lumière est rapportée à des écrans noirs. Alors au niveau de l'image-perception, l'univers devenu visible se divise en trois univers, du plus grossier au plus beau : l'univers solide, l'univers liquide, l'univers gazeux. Inutile de dire que la liste n'est pas close ; il y a bien d'autres -- je parle vieille manière, je parle vulgarisation, mais enfin vous pourriez compléter vous-même -- c'est tous les états de la matière physique. Et on a vu qu'il y avait une perception que, en droit en tout cas, qu'il y avait une perception solide, une perception liquide, une perception gazeuse, [52 :00] et que ce n'était pas du tout les mêmes formes de perceptions.

Si je passe à l'univers... [*Deleuze se corrige*] à l'affection, cette fois-ci, qu'est-ce que j'ai ? Je n'ai plus des mondes qui renvoient à des états de la matière, la matière devenue visible et mobile. J'ai des espaces. Les espaces sont nés -- là il faudrait montrer pourquoi -- et c'est les espaces les plus, les plus, les plus, ... oui, c'est normal, ils apparaissent, les espaces, c'est ce qu'on appelait les espaces quelconques. C'est des espaces quelconques. Image-pulsion, c'est-à-dire entre l'affection et l'action, c'est les espaces qui sont précisément chargés d'affects. L'image-pulsion, [53 :00] en effet, c'était des mondes originaires ; alors en quoi est-ce que le monde originaire, est-ce que les mondes originaires, ce sont des mondes ? Est-ce qu'ils sont proches du grand univers, la lumière et du mouvement ? Oui et non. Ils en sont quand même déjà très loin parce que si tu te rappelles : le monde originaire, par opposition à l'espace quelconque, il était inséparable tel que je le définissais. J'essayais de montrer qu'il était inséparable d'un milieu dérivé, d'un milieu donné. Donc il est très loin. Il joue rôle simplement de ce qu'il a de nouveau ; il joue le rôle de « sans fond ». C'est le « sans fond » d'un milieu, c'est-à-dire, ce n'est pas du tout un monde d'avant nous, le monde originaire ; c'est un monde qui précède la différenciation [54 :00] de l'avant et de l'après. Ce n'est pas un monde de l'animal par opposition au monde culturel de l'homme. C'est un monde qui précède la différenciation de l'homme et de l'animal, etc. Alors il a sa place, oui, c'est le monde originaire.

Au niveau de l'action, on a vu que c'était encore autre chose. C'est cette fois-ci les milieux, les milieux déterminés historiquement, et socialement, et géographiquement. Au niveau de l'image mentale, oui, c'est des milieux, et puis on avait dit aussi une autre... c'est les lignes d'univers pour l'autre forme d'image-action. C'est donc les grands milieux englobants, les grands milieux réels englobants, et c'est aussi les lignes d'univers. [*Pause*] [55 :00]

Au niveau du mental, j'aurais -- et ça constitue bien une sphère très particulière, un cadre très particulier -- j'aurais le monde des relations, le monde noétique, noétique, c'est-à-dire de la pensée, du mental. Mais donc pour essayer de répondre à ta question : oui, il y aurait des formes

de mondes qui correspondraient à chacune, mais à mon avis, aucun ne pourrait être dit plus près que les autres. Si, peut-être, mais de tout de manière, aucun ne se confondrait avec le grand univers de départ puisque tous ces mondes intérieurs à la classification renvoient à des intervalles entre mouvements, supposent des intervalles, et supposent des écrans, des écrans noirs, des surfaces [56 :00] réceptives de lumière... Tu permets une seconde, oui ?

Un étudiant : La multiplicité... [*Propos inaudibles, mais à propos de la multiplicité et les centres d'indétermination*]

Deleuze : Le centre d'indétermination, je vais te dire, d'une certaine manière, je n'ai pas besoin de le postuler, parce que si on réfléchit à la notion... lorsque je dis « un » centre d'indétermination, je ne peux dire que ça : « un ». Dire « le » centre d'indétermination, il me semble, serait déjà contradictoire, car [57 :00] si je dis « le », centre d'indétermination ne peut renvoyer qu'à un article indéfini, sinon le centre est déterminé. Je peux même parler *du* centre de l'univers, mais justement ce n'est pas un centre d'indétermination. Donc si je me donne le concept -- là je réfléchis au niveau du pur concept -- si je me donne le concept « centre d'indétermination », il exige un article indéfini. Alors est-ce que ça veut dire qu'il exige et qu'il implique une multiplicité ? A mon avis, la multiplicité, elle est nécessaire, puisque je peux dire : il y a centre d'indétermination chaque fois qu'il y a un intervalle entre mouvement, chaque fois qu'il y a un écran noir qui réfléchit la lumière. Alors pourquoi est-ce que je me donne [58 :00] ce « chaque fois » ? Parce que je n'ai strictement aucune raison de localiser en un point l'écran noir ou l'intervalle qui peut strictement se produire à n'importe quel point de mon univers des images-mouvement. [*Interruption de l'enregistrement*] [58 :26]

Partie 2

[*Sur les sites Paris 8 et WebDeleuze, cette partie répète erronément le segment 2 de la séance 3, du 30 novembre 1982 ; nous reproduisons le texte intégral de l'enregistrement pour la première fois*]

... Et bien plus, si je le localisais en un point, je retrouverais un centre de détermination. Or là, ce n'était pas du tout une question de mots, parler d'un centre de détermination ou d'indétermination. « Indétermination » signifiait : un tel centre n'est rien d'autre qu'un intervalle entre deux mouvements, c'est-à-dire à la lettre, un rien, ou une opacité, c'est-à-dire un autre rien. À la lettre, je [59 :00] peux dire : il est nulle part, il est nulle part, et en effet, l'univers de l'image-mouvement ou de l'image lumière à l'état pur, elle n'a pas de localisation. Il n'y a pas de localisation puisque, encore une fois, c'est le monde d'une lumière supposée diffusée à l'état pur. C'est une lumière diffuse donc invisible. C'est par-là que c'est un univers sans localisation possible. Ce serait très conforme à une sorte d'univers pascalien, sans centre et sans périphérie.

Une étudiante : [*Propos inaudibles*]

Deleuze : Ah non, ça c'était un problème, c'était un problème avec Anne [Querrien]. [*Il s'agit de la discussion qui a eu lieu pendant la séance 3 signalée ci-dessus, celle du 30 novembre 1982*] Est-ce qu'ils sont égaux ou pas, ça, je réclame presque qu'on attende. À mon avis, ils ne le sont pas. Ils ne le sont pas, pourquoi ? Parce que -- ça, c'est au début de l'année -- on avait vu en quel

sens [60 :00] le plan de l'image-mouvement était ou n'était pas constitué en fait par des blocs d'espace-temps. S'il est constitué par des blocs d'espace-temps, en effet, le temps s'introduit dans l'intervalle. Moi, je pense que, en effet, le temps y est ; bien plus, on va voir pourquoi, mais presque ça, c'est ce qui nous reste à faire, oui.

L'étudiante : [*Propos inaudibles*]

Deleuze : Je ne sais pas si je peux introduire l'angle. Dans un état de pure diffusion, tu n'as pas d'angle. [*Pause*] Comment que tu aurais un angle dans une diffusion ? Tu n'as pas de figures ; si, tu as des figures lumineuses, mais on retombe sur le problème. À ce moment-là, il faut que tu définisses l'angle. Là, ce serait une drôle de manière ; peut-être [61 :00] que c'est possible, mais, d'un point de vue purement lumineux, c'est-à-dire sans aucune référence à une figure solide, puisqu'on n'a aucune figure solide.

L'étudiante : Et la polarisation de la lumière ?

Deleuze : Quoi ?

L'étudiante : La polarisation de la lumière ?

Deleuze : Mais la polarisation de la lumière, est-ce qu'elle n'implique pas, est-ce qu'elle peut se faire à l'état de diffusion libre ? Je ne pense pas. Je ne vois pas ce que veut dire lumière polarisée à l'état de diffusion libre. Comme tu veux, tu y arriveras si tu veux, mais enfin, bon.

Alors je voudrais que [Georges] Comtesse, si tu veux bien, Comtesse lui, si je comprends bien, c'est, vous vous rappelez, on a vu à un moment, on avait : image-action premier type, image-action deuxième type, et puis on avait besoin de faire une colonne sur les transformations d'une forme à l'autre de l'image-action. [62 :00] Et cette colonne, on disait que les signes de ce type d'image, image à transformation ou à déformation, on appelait ça les « figures ». Et j'avais pris un exemple de figure comme type d'image dans ce que Eisenstein appelle lui-même « les attractions », et auquel il donne une très grande importance.

Georges Comtesse : Je voudrais intervenir justement sur le concept apparemment mystérieux du « montage d'attraction » chez Eisenstein, parce que s'il l'appelle le « montage *libre* d'attraction », et qu'il le conçoit dès 1923, [*Comtesse cite un article d'Eisenstein, « Le montage des attractions », au fait, de 1924 ; voir le recueil des écrits d'Eisenstein, Au-delà des étoiles (Paris : 10/18, 1974), pp. 127-144*] cela était d'abord pour Eisenstein justement un procédé [63 :00] figural cinématographique [*Deleuze tousse très violemment près du micro*] et c'est la procédure d'abord d'un nouveau théâtre, un nouveau théâtre qui entrerait – et c'est son idée fort originelle -- qui entrerait en conflit avec le théâtre bourgeois représentatif, narratif, expressif, triangulaire, intrigant, uscopique, etc. Donc, monter une attraction, ça n'est pas du tout monter un spectacle séduisant, mais d'abord capter l'auditeur ou le spectateur en suscitant en lui ce que Eisenstein appelle une « émotion choc » qui a, dit-il, « un effet thématique final », c'est-à-dire la production d'un concept affect. [64 :00]

Cependant, on peut dire que capter, attirer ainsi, c'est-à-dire monter une attraction n'est pas un

but pour Eisenstein. Ça veut dire que cela n'est jamais fait un but d'un rapt émotionnel suscité, par exemple, par une scène. Ça n'est pas donc une contagion d'affect réprimé, ravivé, déplacé sur une scène pour un spectateur, par exemple, sous le type « catharsis », nous voyons, parce que, pour Eisenstein, monter une attraction ou capter une émotion choc suppose d'abord et préalablement – c'est sur ce point-là qu'il persiste certainement à insister – donc monter une attraction, ça suppose [65 :00] préalablement une capture de forces. Ça suppose, la capture, dit-il, de forces érotiques ou de forces agressives en conflit. L'attraction n'est donc pas montée en vue de capter, mais elle provient de l'intensification elle-même des forces à capter et que l'attraction justement transmet. Plus la force s'intensifie, plus il y a attraction, c'est-à-dire plus le spectateur est complètement dessaisi de lui-même, jeté hors de lui-même. Il est affecté littéralement par la transmission des forces captées qui défait cette affection, la précision de la machine scopique [66 :00] traditionnelle d'enregistrement. Ce qui attire, autrement dit, dans l'attraction, ce sont les forces que le théâtre bourgeois tient ou maintient réservées, jugulées dans la violence suspendue de sa représentation. Par exemple, Eisenstein parle de la force du charme magique, du charme personnel, dit-il, c'est-à-dire de l'activité érotique.

Il parle également, autre forme de capter, de la force d'un désir sadique, un désir qui se satisfait dans une scène de torture médiévale, par exemple, là où, dit-il, il est difficile de fixer la limite où l'émotion religieuse devient satisfaction sadique. Il parle également du spectateur [67 :00] qui est dessaisi, affecté par l'intensification elle-même des forces car, dit-il – c'est une citation – un œil est extirpé, un bras ou une jambe amputée sous ses yeux [du spectateur], où il entend par une communication téléphonique le récit d'un événement horrible qui se passe à une quinzaine de kilomètres de là, et où un ivrogne sentant sa fin prochaine cherche son refuge dans la folie.

Deleuze : Je crois même qu'il invoque explicitement le Grand Guignol à ce moment-là, dans le texte que tu lis.

Georges Comtesse : C'est un texte de [19]23.

Deleuze : C'est ça, c'est ça, c'est ça.

Georges Comtesse : Donc capter les forces ou les événements, c'est monter l'attraction à partir de cette capture et, dit Eisenstein, qu'il n'y a déjà plus de théâtre. Autrement dit, alors que le théâtre, [68 :00] même nouveau, montre la réaction aux forces ou aux événements, le cinématographe donne à voir l'action des forces et des événements. Le cinématographe ne procède pas comme l'art bourgeois esthétique, commercial, névrotique, pervers, décadent, ou pornographique. [*Rires*] Ces tares se contentent d'exprimer les forces, ou de les reproduire à partir de la violence discrète – et là, c'est autre chose qui intervient chez Eisenstein – violence discrète d'une attraction silencieuse qui n'est plus le montage à ce moment-là, une barbarie monstrueuse, féroce et abjecte. Par exemple, Eisenstein parle du cinéma allemand des années 20 et 26, et il dit que ce cinéma, [69 :00] il est saturé, dit-il, de mysticisme, de décadence, de fantaisies lugubres. Il ne fait qu'annoncer, dit-il, un nuisant espoir peuplé d'ombres sinistres et de crimes. Il parle à ce propos de Caligula comme un carnaval barbare d'hystérie silencieuse, les actes et les gestes artificiels, et scènes saccadées de chimères monstrueuses.

Deleuze : Comme ça m'avance ce que tu dis, je fais juste une parenthèse très, très simple. C'est

que, en effet, une des grandes raisons de cette opposition de Eisenstein à l'expressionnisme, c'est évidemment que Eisenstein refuse de toutes ses forces que l'opaque, l'opacité, les ténèbres, soient une force par elle-même. Donc en ce sens, il s'opposera radicalement à la conception expressionniste de la lumière, [70 :00] et c'est ça, le texte que tu cites, il a cet aspect. Il ne veut, il ne veut surtout pas ça, il ne veut surtout pas parce qu'il est dialecticien et, par-là même, croit à un progrès dialectique. Il ne veut absolument pas confondre, que la dialectique soit confondue avec une espèce d'idéalisme où s'affronteraient les ténèbres et la lumière. Pour lui, il n'y a pas de conflit des ténèbres et de la lumière, chez... oui. Voilà, je voulais juste ajouter ça.

Georges Comtesse : En fait, ce n'est peut-être pas tellement ça, peut-être pas tellement une conception dialectique opposée à des forces obscures qu'il rejetterait, mais plutôt, ce que je suis en train de dire maintenant que c'est plutôt un autre... Bien sûr, on a l'idée très souvent chez Eisenstein que c'est un penseur dialecticien qui s'accuse comme tel à travers [71 :00] beaucoup de débats et de conflits à l'époque, avec Vertov et ses amis, bon, c'est possible, ça. Mais il y a une autre pensée chez Eisenstein, une autre ligne, et ce n'est pas la ligne de la dialectisation de quelque chose, d'un rejet des forces. C'est au contraire une ligne très bizarre, généalogiste des forces. Voilà.

Je dirais ceci : pour Eisenstein, les forces cachées que l'attraction intensifie, donc le montage d'attraction, ça demeure les forces d'une attraction énigmatique, silencieuse, passionnée qui provoque justement le montage d'attraction lui-même comme une manière, ce montage, de penser l'attraction énigmatique. La puissance de cette attraction silencieuse, vertigineuse -- lui-même dit, Eisenstein -- est puissante ; elle se répète [72 :00] dans la série des femmes comme dans la série des hommes, et qui dévore aussi les deux séries. C'est l'étrangeté de la pensée car c'est une attraction vertigineuse à laquelle on réagit par une provocation agressive, une arrogance vaniteuse, par le dégoût et la fureur, par la réserve rigide ou la crispation glacée. C'est une attraction qui, par sa tension troublante ou paralysante, coupe tout rapport sexuel, une attraction virginale qui refait la séparation à travers la distance de l'amour, comme distance creusée par rapport à l'attraction vidée ou écartée. Ce que cherche la pensée d'Eisenstein, c'est le rapport de l'attraction [73 :00] vertigineuse avec ce qu'elle répète ou ce qui la provoque, autrement dit, généalogie des forces de l'attraction vertigineuse, énigmatique, silencieuse.

C'est ce qui fait qu'il pense, comme il dit, l'attraction dans son rapport avec ce qu'il nomme -- c'est une citation -- « l'extase de la souffrance ». [*Cette citation ne se trouve pas dans l'article avec lequel Comtesse commence cette intervention, et la plupart des termes et références qu'il introduit ici ne s'y trouvent pas non plus*] Ce que pense Eisenstein n'est pas donc le temps comme ligne de césure ou de vide de l'attraction vertigineuse, pas même, on pourrait dire, l'extase de la souffrance, mais comme il dit, l'instant qui produit l'extase et, avec elle, l'agencement de pure inconsistance, [74 :00] l'instant, dit Eisenstein, où l'eau -- c'est une citation -- devient autre, fumée, glace, où la fonte devient acier. Autrement dit, l'extase de la souffrance que l'attraction vertigineuse répète vient du processus imperceptible de l'instant comme instant de solidification d'un fluide ou de glaciation, de l'instant d'un durcissement d'une matière en fusion ou de mutation métallurgiste.

Émerger de l'instant catastrophique ou désastreux de l'extase devient donc la question de la pensée cinéma d'Eisenstein. En effet, on peut dire que si l'attraction spectaculaire, plastique ou

figurale, a rapport avec l'attraction vertigineuse [75 :00] de coupure ou d'impasse, l'attraction de coupure a elle-même rapport avec l'abolition de l'instant qui précipite l'extase, qui condamne au pathétique, au pathétique du présent pur comme temporalisation de la répétition sans cesse, dès lors, dans l'attraction de l'instant aboli. Voilà.

Deleuze : Bien, bien, bien, bien, bien. Écoute, moi, je trouve que ce que tu as dit, je ne sais pas dans ton esprit comment... oui, une fois de plus, je dirais, ça ne s'oppose pas à ce que j'ai dit. Ça complète, tu dégages un autre aspect. Je vais essayer de dire très vite pourquoi ça ne s'oppose pas, et très peu... [*Interruption de l'enregistrement*] [75 :52]

... mais ce n'est pas tellement affaire de dialectique, ce n'est pas la dialectique qui est en jeu là-dedans. [76 :00] Mais, les exemples mêmes que tu donnes, tu le sais autant que moi, ça renvoie évidemment, on peut dire ça, c'est dialectique si on prend dialectique à la légère, si on dit que, pour eux, ce n'était pas... Mais « dialectique » à cette époque-là, je ne crois pas que c'était une manière, comme ça, abstraite, hein ? C'était vraiment une manière de penser, de sentir, enfin c'était... Quand ils s'estimaient dialecticiens, je crois que ce n'était pas pour faire plaisir à Lénine ou à Staline, hein ? Ils avaient une manière de vivre.

Or, les exemples que tu as donnés d'extase même sont bien connus, parce que c'est depuis le début des exemples qui ont été inventés, créés, mis en mouvement, mis en circulation par la dialectique. À savoir, c'est le problème du saut qualitatif, et tu le sais bien, et lorsque Eisenstein appelle « extase » [77 :00] à la fois le saut qualitatif et le saut hors de nous-même, il a parfaitement présent à l'esprit cette... C'est, je ne sais pas si j'en ai parlé, ça, les autres fois, c'est, lorsque l'on essaie de définir la dialectique par un certain nombre de lois, c'est une des trois lois de base de la dialectique. Une des trois lois de base de la dialectique, c'est : comment la quantité se transforme-t-elle en qualité ? C'est-à-dire, comment passe-t-on d'une qualité à une autre dans un saut discontinu sous-tendu par un processus quantitatif continu ? Vous prenez de l'eau, vous avez votre eau, c'est une qualité ; vous lui faites descendre d'une manière [78 :00] continue une échelle quantitative, et tout d'un coup, elle devient de la glace, bon. C'est ça qui a, c'est un des thèmes, c'est un des thèmes, comment dire, père, ou c'est une des matrices de la dialectique. Les dialecticiens, ils ont commencé, ce n'est pas leur seul problème. Je crois qu'ils ont commencé avec trois problèmes, mais comme on dit, il y a trois grandes lois de la dialectique.

Mais donc, l'extatique, ce que tu as très bien défini comme l'extatique, selon l'expression d'Eisenstein, a pour arrière-fond ce grand problème du saut qualitatif, de la discontinuité qualitative rapportée à une continuité quantitative. Et par-là, il me semble qu'il est extrêmement dialecticien si l'on n'appelle pas simplement dialectique une manière de penser abstraitement. Lui, ce qui le fascine, [79 :00] c'est que là, sortir de ça, ben oui, on n'arrête pas. C'est ça l'extase pour lui. Ben l'extase, c'est le bond d'une qualité dans une autre. Et pourquoi ce n'est pas de la théorie ? C'est, ça veut dire : à quel point est-ce que, par exemple, à quel point, à quel moment est-ce que les paysans et les ouvriers vont en avoir assez ? Bon, ça, c'est un problème révolutionnaire ; tout responsable révolutionnaire est passé par ce problème. Ou bien, quand est-ce que la colère va devenir explosion armée ? Bon. La colère s'amasse, elle s'amasse, elle s'amasse, suivant un processus quantitatif. Il y a de plus en plus de mécontentement ; il y a de plus en plus de mécontentement. Et puis, saut qualitatif, on se trouve devant une qualité nouvelle, [80 :00] on dit, ah ça, ce n'est plus des mécontents, c'est des révolutionnaires. Bon.

C'est le saut de la quantité, c'est le saut de la qualité à une autre qualité. C'est ça l'extase, ou c'est ça ce que Eisenstein appelle le pathétique, le pathos. Or toute dialectique, c'est le pathos de la dialectique. [Voir à ce propos *L'Image-Mouvement*, pp. 246-248]

Je vous disais, si j'ai dû vous en parler vaguement puisque je vous disais : un des premiers paradoxes de la dialectique, c'est : comment ça se fait, mais comment ça se fait – Kierkegaard le reprendra dans une page brillante, mais c'est chez les Grecs – comment ça se fait, je perds mes cheveux un par un et puis – un par un, processus quantitatif – et puis il y a un moment où on me dit « tu es chauve ». Comment comprendre, ça, voyez ? « Tu es chauve », c'est une qualité nouvelle. Chevelu, chauve, c'est deux qualités. Mais je passe [81 :00] de l'une à l'autre par un processus quantitatif continu, mais pourquoi à tel moment ? Pourquoi à tel moment plutôt qu'un autre-là, l'eau devient de la glace ? Pourquoi à tel moment ? Pourquoi les mécontentements qui deviennent tout d'un coup action révolutionnaire ? Pourquoi, qu'est-ce qui s'est passé là ? Les paysans hier, ils étaient mécontents, aujourd'hui ils ne sont pas mécontents, ils ont pris les armes, oh, saut qualitatif.

Alors là où je dis que, à mon avis, ce que Comtesse vient de dire ne s'oppose pas, il me semble, mais dessine un autre, un autre versant. C'est que moi, quand j'ai lié l'attraction à la figure, je voulais dire quoi ? C'est que pratiquement, Comtesse a tout à fait raison de rappeler que les attractions, elles sont nées [82 :00] dans une perspective de théâtre et de mise en scène de théâtre, tel que Eisenstein le concevait et qui était un théâtre lui-même, qu'il appelait un « théâtre d'agitation ». Quel a été toujours, là il me semble, toujours, les deux concepts de base de Eisenstein ? Les deux concepts de base de Eisenstein, et ça ne m'étonne pas que de son point de vue, Comtesse était comme dans l'obligation, il me semble, comme pour mieux faire valoir ce qu'il avait à dire sur l'extase, de ne retenir que l'un des deux, et pas les deux.

Les deux concepts de base de Eisenstein, c'est l'organique et le pathétique. Et pour lui, la dialectique, c'est le rapport et le développement du rapport entre l'organique et le pathétique. Mais à mon avis, ce serait peut-être une différence -- là je ne sais pas ce que Comtesse [83 :00] en pense – moi, je suis formel : il me semble évident que le pathétique présuppose une base organique chez Eisenstein, et que c'est ça, et c'est là-dessus que portera toutes les polémiques extrêmement violentes entre Eisenstein et Vertov, par exemple. Et c'est là-dessus que Eisenstein prête flanc à une critique dite révolutionnaire très, très violente, très violente. Lorsque Vertov dira c'est du cinéma bourgeois, lorsque Vertov dira : mais Eisenstein, il est à la traîne du cinéma américain, etc., quitte à ce que Eisenstein lui rende des reproches non moins, non moins fondamentaux.

C'est que en effet, qu'est-ce que l'organique, pour Eisenstein ? [84 :00] L'organique, c'est, si j'ose dire, c'est, sa figure, c'est la spirale, c'est ce qu'il appelle une spirale de croissance, c'est la spirale comme dans la formule de la croissance végétale, par exemple, bon, et Eisenstein invoque tout ça. En d'autres termes, c'est la grande représentation englobante. [Pause] C'est le milieu, je dirais ; c'est la grande situation englobante, la mer et l'escadre dans "Potemkine", la mer, l'escadre et les brumes, et les brumes qui laissent apparaître un navire, en cachent un autre, etc. Vous avez une espèce de grande, de grande situation englobante. [85 :00] C'est ça qu'il appellera l'organique, et vous voyez, en effet, c'est une véritable organisation. [Deleuze situe cette analyse par Eisenstein, et la distinction organique-pathétique, dans le texte d'Eisenstein, *La Non-*

indifférente Nature I (*Paris : 10/18, 1975*) ; voir *L'Image-Mouvement*, pp. 50-56]

Or, à mon avis, je dis bien à mon avis, Eisenstein part, et a fondamentalement besoin de partir de l'organique. Et à cet égard – et à cet égard – il est comme le cinéma américain, d'où sa complaisance à l'égard du cinéma américain, d'où ses hommages au cinéma américain. C'est que, on l'a vu, le cinéma, cinéma d'action américain, partait aussi d'un grand milieu englobant spiraliq, qui définissait la grande situation, même dans les westerns, même... etc. Simplement, à ce niveau, je dis bien, on l'a vu -- là je regroupe [86 :00] sur Eisenstein des choses, si vous voulez -- on l'a vu, si vous voulez, il faut chaque fois corriger ce qu'on vient de dire, c'est une ressemblance qui me semble incontestable, entre Eisenstein et le cinéma américain.

Ça n'empêche pas qu'Eisenstein s'en démarque, il sent le danger, et il dit, ah oui mais moi, attention, la spirale de croissance, je la rapporte à une cause. Les Américains, ils la prennent comme un donné. Moi je la rapporte à sa cause. Et c'est par-là qu'il s'estime encore une fois dialecticien. Il va rapporter la spirale de croissance, la grande situation, l'englobant, le grand englobant, il va le rapporter à une cause. Vous vous rappelez, c'est ce qu'on a vu, son attaque contre Griffith. Il ne suffit pas de nous montrer qu'il y a des pauvres et [87 :00] des riches dans la société ; il faut nous montrer pourquoi. C'est seulement à ce niveau qu'il peut faire sa démarcation avec le cinéma américain. C'est seulement là qu'il peut dire : moi, je suis vraiment un dialecticien. Pourquoi ? Parce qu'il faut montrer comment l'un devient deux. Et en effet, c'est un autre des grandes lois de la dialectique : comment l'un devient-il deux ? Je dirais, c'est une loi de la dialectique tout comme était une loi de la dialectique le saut qualitatif, le bond qualitatif, le passage d'une qualité à une autre. Bien plus, comprenez déjà d'avance que la loi du bond qualitatif en dialectique présuppose la loi du « un » qui devient deux. Je dirais le « un » qui devient deux, c'est la première loi dialectique.

Donc le « un » qui devient deux, [88 :00] c'est rapporter la spirale à sa cause, la spirale de croissance à sa cause. Quelle est la cause ? Là je crois, je crois que Eisenstein y a cru, et que après tout, il n'avait pas tort. Cette cause, il dit, eh ben, c'est quelque chose qui est de l'ordre du nombre d'or, c'est-à-dire quelque chose qui est de l'ordre de la section d'or et qui va, en effet, organiser la spirale, qui va déterminer les spires. Vous me direz : qu'est-ce que c'est que la section d'or ? Peu importe, c'est une certaine proportion, c'est une certaine proportion qu'on a essayé de retrouver dans toutes les grandes œuvres de l'art, et Eisenstein, qui est parfaitement au courant des recherches en ce sens, qui se font dans le domaine de la sculpture, lorsqu'on essaie de montrer que Michel-Ange, par exemple, a toujours [89 :00] fait des césures -- voyez des césures, ça veut dire des endroits d'articulation, la hanche d'une statue, la pliure de genoux, etc., -- s'est toujours servi de la section d'or pour déterminer les moments d'articulation de la grande forme, c'est parfait. Donc il dit – pardon, tu interviendras après parce que sinon, je vais m'y perdre, hein ? – ce qu'il dit, c'est, voyez, les Américains, eux, ils établissent leur spirale, leur grande forme, leur grande forme spiraliq, ils l'établissent empiriquement, avec des dualités toutes faites. Moi, étant dialecticien, je vais l'établir d'une tout autre manière, en rapportant les spirales à une cause, et cette cause va me donner les articulations de la spirale.

D'où, tous ses problèmes, qui ne sont pas du tout, il me semble, des problèmes ramenés du dehors, à propos du "Cuirassé Potemkine", [90 :00] sur, et à la fois dans une seule image, et dans le rapport d'une image à l'autre, la recherche des proportions, mais des proportions arithmétiques,

par exemple, proportion arithmétique de la terre et du ciel. Vous me direz, les grands auteurs de cinéma, ils ont toujours cherché ces trucs-là, tantôt empiriquement, tantôt par d'autres manières. Je veux dire, tantôt par d'autres manières, imaginez que l'image vidéo aujourd'hui, elle permet, elle permet des déterminations de ce type, toutes autres que celles encore récentes. Mais Eisenstein... Ford, lui, moi je crois qu'il procède déjà des lois empiriques, hein ? Par exemple, quand vous considérez précisément ce qui plaisait tant à Eisenstein, certains ciels de Ford, un tiers de terre, deux tiers de ciel, hein, ce n'est pas par hasard. Et là, vous reconnaissez une signature Ford, bon, [91 :00] le traitement du ciel, le traitement... les limites -- j'en avais parlé l'année dernière [*Voir la séance 7 du séminaire sur le Cinéma I, le 19 janvier 1982*] -- les limites entre éléments, la limite qui sépare l'eau et la terre, tout ça, ça fait objet de... Mais ça vaut aussi à l'intérieur d'une même image ; ça ne vaut pas seulement au niveau du cadrage d'une image. Ces histoires de section d'or et de proportion arithmétique, ça vaut aussi dans les rapports entre images différentes, c'est-à-dire au niveau du montage et non plus simplement du cadrage.

Donc dans tout cela, vous aurez une véritable image organique. Et il explique que dans telle sorte d'image, il doit y avoir telle proportion de ciel et d'eau, et qu'il faut qu'il y ait un rapport entre cette image et une image qui se trouve, au besoin, un peu après, et où il y aura telle proportion de ciel et de terre. [92 :00] Bon, tout ça c'est, c'est ce qu'il appelle le rythme. Et ce n'est pas par hasard qu'à la même époque, après tout, les Français aussi, l'école française, elle ne cessait pas de parler de rythme pour notre joie, et c'est ça qui fait des problèmes. Ils n'entendaient évidemment par « rythme » pas la même chose, mais ça passait, ils avaient quand même des conceptions communes. Chez Gance aussi, chez Gance aussi, vous avez des calculs du type section d'or. C'est évident, tout ça, bon. [*Sur le rythme chez Gance, et sur l'école française à ce propos, voir L'Image-Mouvement, pp. 61-67*]

Je dirais donc que le premier aspect d'Eisenstein, c'est cet organique qu'il arrive à distinguer de la méthode américaine précisément parce qu'il ramène la grande spirale, la grande forme, à une cause, à une cause qui détermine articulation et césure. Bon. Et ces césures, elles sont fondamentales, tant du point de vue du cadrage -- encore une fois, le cadrage, c'est le lieu des césures -- [93 :00] que du point de vue du montage, c'est-à-dire du rapport entre images. Mais alors vous voyez, s'il estime, à tort ou à raison, que sa détermination des causes, que sa recherche rythmique lui a permis des césures, qu'est-ce qu'il va foutre aux césures, sur sa spirale ? Qu'est-ce qu'il va mettre aux grands moments de césure ? Exactement ce que Comtesse vient de dire. Il va mettre des instants privilégiés pris comme tels.

Je prends la césure, "Ivan le terrible", la grande représentation organique d' "Ivan le terrible". Il sait d'avance qu'il veut, c'est son affaire, il veut montrer que Ivan le terrible [94 :00] passe par deux grands moments de doute, deux grands moments de doute qui n'auront pas du tout le même sens, qui ne seront pas du tout la répétition, qui ne seront pas des répétitions. Ce seront des doutes très différents, dont le second suppose le premier. Ces moments de doute, il ne va pas les placer n'importe comment. Il les placera à des endroits dits de césure, ces instants privilégiés.

A partir de là, l'organique est fini. L'organique a rempli tout son rôle, on a déjà débordé sur l'autre dimension, car qu'est-ce qu'il va appeler maintenant le « pathétique », qui est le complément de l'organique selon lui ? Mais toujours, à mon avis, le pathétique suppose, suppose l'organique, suppose la base organique. [95 :00] Eh ben, le pathétique apparaîtra dès l'installation

des césures [*Pause*] comme rapport vectoriel d'une césure à une autre, d'un instant privilégié à un autre instant privilégié, c'est-à-dire normalement comme saut qualitatif, comme bond qualitatif d'une qualité à une autre. [*Pause*]

Alors là, en effet, va se [96 :00] poser comme dernier problème... Bon, si vous voulez, ça c'est les deux lignes : la spirale organique et le pathétique. Or il vient de nous dire : l'organique rapporté à une cause nous donne une véritable loi de croissance, et il ajoute : mais attention, ne confondez pas – je ne sais pas les termes russes, évidemment, mais dans la traduction française -- ne confondez pas la croissance et le développement. L'organique nous donne la loi de croissance, mais seul le pathétique, c'est-à-dire le saut qualitatif, ou ce qu'il appelle d'autres fois « extase » -- extase au sens étymologique du mot, *ex-tase*, qui signifie sortir de soi, l'extase, c'est la sortie de soi -- la sortie hors de soi, [97 :00] mais chez Eisenstein, ça ne veut absolument rien dire d'autre, hein ? Si bien que l'extase religieuse sera un cas d'extase comme les autres ; pourquoi ? Parce que l'extase c'est une manière de sortir de soi ou de penser sortir de soi. Mais dès qu'on sort de soi ou dès qu'il y a bond d'une qualité à une autre, il y a pathétique ou extatique.

Alors bon, à ce niveau, je dis qu'est-ce que c'est, vraiment la nouveauté ? Qu'est-ce que c'est ? Qu'est-ce qu'il fait, Eisenstein ? Quelqu'un qui ne ressemble pas aux autres, sans qu'il soit forcément meilleur ; là, ça je n'en sais rien, là ça, ça ne me concerne plus. C'est que, à mon avis, vous voyez, avec cette construction, je dirais le cinéma d'Eisenstein est organico-pathétique. Là je ne m'avance pas ; je reprends ses termes mêmes : organico-pathétique, [98 :00] c'est-à-dire, il cumule tous les aspects de la dialectique. [*Pause*] Mais [*Pause*]... Alors, je disais juste, si vous vous rappelez mon histoire sur les formes d'action, les deux formes d'action, j'avais une forme d'action S-A-S', situation-action-situation modifiée. Accordez-moi que c'est la spirale, c'est la spirale avec... Oui, qu'est-ce que tu veux dire ?

Un étudiant : [*Propos inaudibles*]

Deleuze : Quoi ?

L'étudiant : [*Propos inaudibles ; il pose une question au sujet de la spirale*]

Deleuze : Pardon, parle lentement, je ne comprends pas ce que tu dis.

L'étudiant : [*Propos inaudibles*] [99 :00]

Deleuze : Qui ça ? [*Quelques étudiants essaient de citer le nom*] Qui a perdu ? [*On entend la voix de Claire Parnet qui essaie d'interpréter ce que l'étudiant dit*]

Deleuze : Et quel rapport avec ce que je suis en train de dire ?

L'étudiant : [*Propos inaudibles*]

Deleuze : Non, je parle de Eisenstein, hein ?

L'étudiant : [*Propos inaudibles*]

Deleuze : Qu'est-ce que tu... mais qu'est-ce que tu as dans la [100 :00] tête ? [*Deleuze dit cela à sotto voce, comme à lui-même*]

L'étudiant : [*Propos inaudibles*]

Deleuze : Les quoi ? Les vraies valeurs de l'humanité ? Tu veux dire que la spirale ne rend pas compte des vraies valeurs de l'humanité ?

L'étudiant : Oui, je crois... [*Propos inaudibles*]

Deleuze : D'accord, ouais, mais je ne vois pas bien. Tu es en train de me dire : eh ben, même Eisenstein, il se peut qu'il se serve d'une construction spirالية, mais ça ne porte pas les vraies valeurs de l'humanité. D'accord, ça veut dire que ce n'est pas ce cinéma-là qui te convient, oui. Si tu penses à un cinéma... lui, il pense que ça portait les vraies valeurs de l'humanité, mais c'est à lui que tu fais de la peine, ce n'est pas à moi. [*Rires*] Là, je ne sais vraiment pas quoi répondre. Est-ce que, est-ce qu'une représentation spirالية [101 :00] porte ou non les vraies valeurs de l'humanité ? J'avoue que je reste, je reste songeur. Je ne sais pas, je ne sais pas. Peut-être si on y joint le pathétique. Enfin lui, il pensait...

Alors vous comprenez, il va greffer, moi je disais juste : vous avez cette grande forme spirالية, qu'elle porte ou non des valeurs, hein ? Vous avez, d'autre part, ce qui me semblait la petite forme qui procède juste le contraire, A-S-A. On va d'une action à une autre action par l'intermédiaire d'une situation dévoilée. On ne va plus d'une situation à une situation modifiée par l'intermédiaire d'une action. On va cette fois-ci de A à A'. Ben, tout ce que je disais, c'est que le complexe de Eisenstein, pathétique greffé sur organique, lui permet [102 :00] perpétuellement de greffer une des formes de l'action sur l'autre et de passer de l'une à l'autre.

Alors c'est ça qui m'importe, si bien que lorsque j'essayais de montrer que l'attraction chez ... – là je ne veux pas reprendre, parce que, en plus, Comtesse a été encore bien plus complet que moi – lorsque j'attribuais à l'attraction une valeur figurale, je ne voulais pas dire simplement que c'était une figure au sens d'une métaphore. Je voulais dire qu'elle assurait la conversion perpétuelle d'une forme d'action dans l'autre. Et en effet, tout ce que j'ajouterais, moi, là j'introduirais une nuance dans ce qu'a dit Comtesse. Moi, je tiendrais beaucoup aux textes ; je suis d'accord d'avance avec lui que les textes, ils sont assez variables, hein ? Je tiendrais beaucoup au texte de Eisenstein où il [103 :00] distingue le pathétique et l'attraction, où il dit : l'attraction, c'est un cas de pathétique. Mais le pathétique n'a pas nécessairement besoin d'attraction. C'est quand une situation ne comporte pas par elle-même de moment pathétique qu'il faut y flanquer de l'attraction. Et ça, j'y tiens, mais je serais très d'accord pour dire c'est une distinction secondaire. De toute manière, le pathétique... l'attraction fait partie du pathétique. Mais s'il fait partie du pathétique, c'est parce que c'est pour Eisenstein un moyen perfectionné par lesquels on va mettre de la petite forme dans la grande forme et inversement.

Encore une fois, qu'est-ce que j'appelle, dans ces cas-là, petite forme et grande forme ? Ce que j'appelle petite forme, c'est le passage, c'est le bond [104 :00] qualitatif, le saut de A à A', et ce que j'appelle grande forme, c'est l'organique, la spirale, le passage de S à S', d'une situation à une

situation modifiée. Or, il va avoir perpétuellement besoin d'un passage d'une forme à une autre parce qu'il a besoin de montrer que contre – là j'ai juste mon idée là-dessus, c'est contre Dovzhenko là, puisqu'ils règlent tous des comptes – moi, je crois que ce qu'il reproche à Dovzhenko, c'est de faire un merveilleux cinéma, un cinéma génial, mais statique, un cinéma du tout, du tout présent dans la partie, si vous voulez, et que, pour Dovzhenko, le passage de la situation à la situation modifiée se fait tout seul. C'est ce que beaucoup de critiques soviétiques reprochaient à l'époque à [105 :00] Dovzhenko. Ils disaient, mais quoi, on ne sent aucune présence des forces contre-révolutionnaires chez Dovzhenko. [*Rires*] C'est comme un développement de la nature, c'est comme si chez Dovzhenko, on dirait que c'est le melon et les citrouilles qui deviennent révolutionnaires, qui deviennent révolutionnaires par elles-mêmes. C'est la nature qui le devient, et en effet, à certains égards, il n'a pas tort. Si vous prenez, je ne sais plus le titre, peu importe, un des grands films, enfin un de ceux qu'on connaît bien en Europe, "La terre" [1930], le Koulak, il a une espèce d'absence très, très frappante. Il n'y a pas de lutte effective contre le Koulak ; c'est, il y a passage de S à S' comme ça, comme ça, dans une espèce de développement lyrique formidable, génial.

Or, ça, Eisenstein n'en veut pas. Eisenstein, il dit : vous ne pourrez passer de S à S' – et encore [106 :00] une fois, là je ne dis pas que Dovzhenko avait tort, qu'est-ce que ça voudrait dire ? Quand on réussit un cinéma comme celui de Dovzhenko, il n'y a plus rien à dire, hein ? -- Mais, mais, Eisenstein, il dira : Dovzhenko, c'est très bien, de toute manière, c'est mon fils, alors ça ne pouvait être que bien, hein ? Mais il n'a pas vu, c'est pour ça qu'il s'estime le chef de l'école, il n'y a que Vertov qui lui résiste absolument ; il n'y a que Vertov qui lui dit, va te faire voir, quoi. Mais, comprenez pourquoi : il nous dit, Eisenstein nous dit, vous ne passerez jamais de S à S' par une dialectique qui serait celle de la nature, du melon et de la citrouille. Vous ne pouvez passer de S à S' que par un tout autre chemin qui met en jeu les sauts qualitatifs. Du chagrin à la colère, de la colère à la prise d'armes, voilà des sauts qualitatifs qui sont ceux de la conscience [107 :00] révolutionnaire.

Donc il faut à tout prix que, pour Eisenstein, ce n'est pas une histoire de... -- il y tient comme à son cœur même -- il faut à tout prix qu'il branche les sauts qualitatifs sur la grande forme spiralée, voyez ? Il faut qu'il puisse déterminer sur la spirale, sur la grande spirale, des moments, des césures, des pointes d'articulation, des instants privilégiés, tels que l'on saute d'un instant privilégié à l'autre. Et alors, il peut d'une certaine manière se dire, c'est moi le gagnant parce que Poudovkine, lui, Poudovkine, si je prends les trois grands soviétiques, encore une fois Poudovkine, lui, c'est le grand maître [108 :00] du saut qualitatif, de l'évolution de la conscience, de l'évolution de la conscience avec une continuité de la situation et des sauts qualitatifs de la conscience. C'est son problème à lui, à Poudovkine. Le problème de Dovzhenko, c'est vraiment une présence -- mais comme on n'a jamais réussi au cinéma à ce point-là, il me semble -- une présence du tout dans une espèce de scène isolée. Ça procède un peu comme des icônes. Si vous pensez, par exemple, aux images de misère, il va dessiner la grande situation comme par une série d'icônes, de scènes statiques, presque immobiles, et à partir de là, le tout, étant présent dans la partie, va agir pour entraîner une modification des parties. Donc je dirais, Dovzhenko, c'est [109 :00] l'autre aspect de Poudovkine, voyez ; c'est la loi dialectique du tout et de la partie, et plus la loi du saut qualitatif.

Eisenstein lui, il dit : il faut les deux. Il faut les deux, mais il ne fait pas comme ça une espèce de

vague rassemblement. Son style à lui va lui permettre, son invention à lui va lui permettre de réunir les deux, à savoir de faire une greffe du pathétique sur l'organique. Ça va être un cinéma organico-pathétique. [*Sur ce cinéma, voir L'Image-Mouvement, pp. 51-61, et L'Image-Temps, pp. 205-209, 278 note 37*] Alors à cet égard, or je crois à cet égard que les attractions lui servent fondamentalement. Et cette fois-ci, sous... C'est bien pour ça que si Comtesse voulait me dire que je n'ai tenu que d'un aspect très particulier des attractions, je crois à ce moment-là qu'il a complètement raison. Ce que je retenais, en effet, des attractions pour mon compte, c'est lorsque, c'est les cas où Eisenstein [110 :00] fait intervenir soit un ensemble de représentations théâtrales, soit une série de représentations sculpturales.

J'avais oublié de dire dans quel endroit même ça culmine, parce que c'est un film de pure attraction. Dès qu'il a été, quand même il était très surveillé, et que sa conception du tout, ce que je viens de dire, ça n'allait pas de soi, hein ? Eisenstein, il ne fait pas, vous le savez tous, il n'était pas tellement bien vu ; tous étaient surveillés d'ailleurs, tous. Mais quand il se barre, enfin quand il va, quand il va au Mexique, il conçoit un film d'attraction, un vrai film d'attraction qui va être "Que Viva Mexico !" [1930 ; 1979]. Et justement, ça va mal tourner ; il ne pourra jamais le monter parce que là, c'est les Américains qui le lâchent, bon. Or « Que Viva Mexico ! », c'est fait de quoi ? C'est précisément au Mexique qu'il va découvrir quelque chose, qui va le confirmer, qui va le confirmer [111 :00] intensément. C'est que la grande situation de la vie et de la mort ne peut être adéquatement, c'est-à-dire cinématographiquement, représentée de manière satisfaisante que par des séries de représentations plastiques du type : les monuments, donc sculptural dans ce cas-là, les squelettes, les squelettes en sucre, les squelettes, etc., toutes ces images prodigieuses que ceux qui ont vu ce film se rappellent, hein, les masques squelettes, etc., et aussi bien par des représentations théâtrales, mais c'est tout un peuple qui fait ce théâtre, à savoir, [112 :00] le grand bal des morts, ou bien la corrida, [*Pause*] et avec tout le temps des interférences entre la représentation plastique et la représentation théâtrale. Par exemple, là où ça culmine, c'est dans des choses qui deviennent presque surréalistes mais qui, à mon avis, sont plus belles que... l'image du taureau crucifié, l'image du taureau crucifié qui est une des plus grandes images qui soient. Bon. [*Voir la séance précédente pour l'analyse de ce film*]

Mais si vous vous rappelez "Que Viva Mexico !", c'est évident que les attractions, le film à mon avis étant, si vous voulez à mon avis, composé uniquement d'attractions, c'est un film-attraction, comme à l'état pur. Il est fait, en effet, de représentations, je dirais, auto-théâtrales, et auto-plastiques, auto-sculpturales [113 :00] avec..., où il y a toute la plastique et toute la théâtralité de la mort qui vont être mises en scène. [*Pause*] Et là alors, on voit cet aspect que j'avais retenu, de l'attraction comme soit représentation théâtrale, soit représentation plastique.

Mais sinon, j'ai l'impression que en effet, l'intervention de Comtesse me paraît très utile, parce qu'il a insisté sur un autre aspect, mais à ma connaissance, je ne vois pas d'opposition entre,... Moi, je continue à croire que, ce que je dirais à Comtesse, c'est que ça me paraît étonnant que tu ne tiennes aucun compte de l'organique, que tu sembles y voir, toi, une espèce de... à moins que pour d'autres, [114 :00] sur d'autres points de Eisenstein, tu réintroduises l'organique. Tu y attaches de l'importance ou pas ?

Georges Comtesse : L'organique et le pathétique se différencient effectivement de l'attraction, et, et, de l'...

Deleuze : Ah toi, tu en fais, toi, tu en ferais de l'attraction quelque chose d'autre que l'organique et le pathétique.

Georges Comtesse : Bien sûr.

Deleuze : Ah, moi, j'en fais un cas de pathétique.

Georges Comtesse : Ce n'est pas faux, ça. C'est-à-dire qu'il y a un aspect d'Eisenstein où l'extase, par exemple, est effectivement le bon ; l'extase est toujours cadrée dans la dialectique. Toi, tu dis l'extase qui est cadré dans la dialectique, c'est le bon, c'est la rupture, c'est le saut. Bon, d'accord. Seulement, Eisenstein attaque dans son... Donc, Eisenstein, pour lui, c'est un aspect, il me semble, lorsqu'il dit à Jean Mitry, quand il est passé à Paris après faire le..., [115 :00] lorsqu'il dit à Jean Mitry que, en fait, l'extase, ça ne peut être que l'extase de la souffrance, c'est-à-dire il ne veut pas dire par là que, par exemple, quelqu'un souffrirait, c'est-à-dire ne serait plus dans la douleur ; qu'il n'y aurait plus la douleur culturelle qui convertirait à tout [*mot pas clair*]. Bon, eh bien, quelqu'un qui serait comme ça, supposons ça. Eh bien, supposons un malade, bon, eh bien, quelqu'un qui serait dans la souffrance et dans la plainte ; ça ne veut pas dire l'extase, qu'il sortirait, c'est-à-dire sortir hors de cette souffrance. C'est au contraire, justement, l'extase est ce qui fait qu'il y ait cette souffrance. C'est-à-dire, le cinéaste qui a très bien vu qu'il y a là... qui a prolongé indirectement, bien sûr, Eisenstein, c'est certainement Werner Schroeter qui, lui, fait des films uniquement extase. [116 :00]

Deleuze : Pardon de t'interrompre, là, parce que il y a quand même un jeu de mots, là, enfin pour moi, il y a un peu un jeu de mots dans ce que tu dis. Tu dis : ce n'est pas sortir de la souffrance qui définit l'extase, mais c'est la souffrance elle-même qui est extase. Évidemment, tu as complètement raison, mais parce que la souffrance, elle est précisément *sortie de*. Elle n'est extase que parce qu'elle-même, elle est la sortie, mais il n'y a pas d'extase sans sortie de quelque chose.

Georges Comtesse : Et en même temps, et en même temps, c'est une sortie, la souffrance est à la fois la sortie de l'extase, et en même temps, son effusion.

Deleuze [*avec un ton douteux*] : C'est évident, c'est évident que si j'ai mal à la tête, je sors de moi-même, je sors de moi-même, la souffrance est sortie de soi, ben oui.

Georges Comtesse : D'accord, mais le mal à la tête, c'est une douleur, ce n'est pas encore la souffrance.

Deleuze [*avec un ton très douteux*] : Oui, oui, oui, oui, [*Rires*] mais ça alors, écoute, hein ? Là je trouve, tu te...

Georges Comtesse : Il est nécessaire de distinguer ça contre les gens cultivés [117 :00] ...

Deleuze [*on entend un grognement de frustration*] : Ça c'est, je ne saisis pas si c'est [*mot indistinct à cause des rires*]... parce que quant à l'histoire de la souffrance, c'est très juste ce que

tu dis, mais tu le sais aussi comme moi, c'est du pur Hegel, c'est-à-dire – et Eisenstein, il a lu Hegel, très savant, Eisenstein, hein ? C'est sans doute un des plus savants -- c'est du pur Hegel.

Georges Comtesse : Sauf qu'il pense l'instant...

Deleuze : La sortie de soi est inséparable, là aussi tu le sais bien, Hegel pense l'instant, il ne le pense pas, mais ça ne fait rien.

Georges Comtesse : Absolument pas... [*Les propos deviennent inaudibles puisque Deleuze ne veut plus continuer et il semble que tout ce que dit Comtesse agace Deleuze de plus en plus*]

Deleuze : Oh, écoute. Oh. Bon, bon, on arrête, parce que je te retrouve alors... [*Comtesse essaie d'intervenir*] je dis, on arrête parce que ça n'a aucun intérêt, là, cette discussion. [*Pause*]

Georges Comtesse : Ce n'est pas la même pensée ; il y a l'hétérogénéité de la pensée de l'instant, c'est évident, chez Hegel, chez Kierkegaard, et chez Eisenstein. [118 :00] [*On entend Deleuze grogner*] Par exemple, quelqu'un qui a très bien vu ça, c'est dans *Glas* [*Paris : Galilée, 1974*], [Jacques] Derrida, qui a très bien vu ...

Deleuze : Écoute on arrête, sur ce point.

Georges Comtesse : ... l'hétérogénéité, bon, c'est dans l'instant. Ce que je voulais dire, c'est par exemple, dans le film que tu as cité tout à l'heure, "Que Viva Mexico !", quand il fait le film, Eisenstein, il dit, « J'émerge de l'extase et je peux penser dans l'émergence de l'extase l'unité de la vie et de la mort qui est mon film », c'est-à-dire je peux penser le cycle. Donc il y a là quelque chose qui est à la fois une pensée cinéma liée à la question de l'extase ce que j'ai voulu dire justement dans mon intervention.

Deleuze : Bon, bon, bon. Eh bien, alors, vous voyez. [119 :00] Voyez, vous voyez, voyez qu'il nous reste deux choses à faire maintenant. Puisque je ne peux plus rajouter des colonnes, c'est fini ; c'était le bon temps. [*Rires*] On se trouve devant deux questions. Une première question, c'est que, comme l'un d'entre vous me l'a signalé déjà la dernière fois, je n'avais pas le droit de barrer, puisque ma dernière image, c'était l'image mentale, je disais : d'une certaine manière, elle clôturait l'ensemble des images-mouvement. Et on avait vu en quel sens elle clôturait l'ensemble des images-mouvement, elle encadrait les images-perception, les images-affection, les images-action. [120 :00] [*Interruption de l'enregistrement*] [2 :00 :02]

Partie 3

Donc je pouvais dire, au-delà de la Tiercéité comme a dit Peirce, il n'y a rien. C'était une espèce de clôture de l'image-mouvement, et je le maintiens. Mais, mais, mais, mais! On avait un pressentiment -- et je le rappelle puisque ça va concerner, ça va définir un de nos problèmes ; on n'en a plus que deux -- on avait un pressentiment : c'est que peut-être l'image mentale n'assurerait une espèce de clôture de toutes les autres images-mouvements que parce qu'elle cassait tout le système, et qu'elle cassait tout [121 :00] le système dont dépendaient les images-perceptions, les images-affections, les images-actions, c'est-à-dire elle cassait tout le système sensori-moteur. En

effet, mes trois types d'images, qui allaient tout reconstituer de l'image-mouvement, faisaient : image-perception, image-affection, image-action, constituaient un schéma sensorimoteur.

Or c'est vrai que l'image mentale, la Tiercité, clôtura l'ensemble des images-mouvements, mais à quel prix ? Encore une fois, le doute qui nous venait, c'était à un prix très lourd. C'est qu'en même temps, il fait craquer le système sensorimoteur, c'est-à-dire le système de l'image-mouvement. [122 :00] Alors évidemment, si c'est à ce prix-là qu'il le clôtura, c'est, il y met, il le clôtura, d'accord, mais sous un autre aspect, il le fait exploser. Ça veut dire quoi, ça ? À une condition, à condition que cette explosion nous précipite dans un autre type d'image, qui ne sera plus de l'image-mouvement, même si ça bouge sur l'i... [*Interruption de l'enregistrement*] [122 :33]

... Mais d'autre part, autre problème : c'est que j'avais fait mon tableau des signes à peu près comme ceci, [*Deleuze écrit au tableau*] j'avais toutes mes cases, et puis là-haut : image-mouvement-image lumière. Mais également, je pourrais en bas – oui [123 :00] là, j'ai inversé, je devrais avoir une figure comme ça, ça serait plus harmonieux -- en même temps, qu'est-ce que j'ai en bas ? Là. [*Deleuze écrit au tableau*] Puisque j'ai parlé... Qu'est-ce que c'est l'ensemble des images-mouvement dans un film ? Ou qu'est-ce que c'est la distribution des images-perception, des images-affection et des images-action dans un film ? On l'a vu, j'ai essayé de montrer en quoi ces deux définitions étaient la même, et dans quelles conditions. [*Deleuze écrit au tableau*] On pourra appeler ça, des images-montage, ou montage des images. L'ensemble des images-mouvements, ou la collection des images [124 :00] -- perceptions, affections, actions -- c'est le montage. Bon.

Les images-mouvement sont soumises au montage, ça signifie quoi ? Même si les plans sont longs. On peut citer alors dans le cadre des grands auteurs de l'image-mouvement, bien sûr, on pourra déjà citer des auteurs qui emploient des plans très longs. On pourra presque et même on parlera déjà d'un montage *dans le plan*, un montage qui s'effectue dans un plan long. Mais de toute manière, il y a montage. Pourquoi ? Que les plans soient courts, ou longs, il y a montage. Pourquoi par rapport à l'image-mouvement y a-t-il nécessairement montage même si les plans sont très longs ? [125 :00] Parce que, c'est le seul moyen pour inférer de l'image-mouvement une image-temps. [*Pause*] Et c'est le seul moyen pour inférer, d'une figure de lumière -- on a vu, image-mouvement et figure de lumière, c'est pareil --, c'est le seul moyen pour inférer d'une figure de lumière, quoi ? Une figure de pensée. [*Pause*] [126 :00]

Pourquoi ? En effet, si vous procédez avec des images-mouvement, quelle que soit la longueur des plans, et quoi que ce soit qui bouge, tantôt c'est la caméra qui bouge, tantôt c'est ce qui est sur l'image qui bouge, ce n'est pas nécessairement la caméra qui bouge. Vous avez du grand cinéma d'images-mouvement avec caméra fixe, pour n'en citer que quelques cas : dans beaucoup de film de [Marcel] L'Herbier ou bien chez Charlot, chez Chaplin. Bon, donc il n'y a pas nécessité que la caméra elle-même soit en mouvement pour qu'il y ait image-mouvement, hein ? Mais je dis, si vous procédez avec l'image-mouvement, eh ben évidemment, [*Deleuze écrit au tableau*], vous ne pouvez obtenir l'image-temps qu'à partir du mouvement, et vous [127 :00] ne pouvez, à partir... et vous ne pouvez obtenir les figures de la pensée qu'à partir de la lumière. En d'autres termes, le montage, c'est par le montage que vous obtiendrez des images nécessairement indirectes du temps, et des figures nécessairement indirectes de la pensée. [*Deleuze écrit au*

tableau] Si bien que là, en dessous, je le dirais image-montage, avec deux pointes, ce qu'on pourrait appeler les « chronosignes », images indirectes du temps, et ce qu'on pourrait appeler « noosignes » -- c'est le mot grec [128 :00] pour la pensée, c'est en gros, hein ? -- « noosignes » pour désigner les figures indirectes de la pensée.

Alors là, ça va être déjà compliqué parce que voyez, je dis bien, dans la perspective de l'ensemble des images-mouvements, le temps est absolument indispensable, mais vous ne pouvez obtenir que des images indirectes du temps à partir de l'image-mouvement, et des figures indirectes de la pensée à partir de l'image-lumière. Au contraire, je saute à l'autre, à mon premier, à mon autre problème. Supposons que quelque chose dans l'image mentale-là, dans le dernier, dans ma dernière case, [*Deleuze indique le tableau*] ait fait craquer le système des images-mouvements, alors là, peut-être je risquerais d'obtenir des images-temps directes et des figures de pensées directes. [129 :00] Mais à ce niveau, je n'aurais jamais que des figures indirectes du temps, en effet conclues du mouvement, et des figures, indirectes de la pensée, conclues de la lumière.

Or c'est à cet égard que je voudrais dire que -- on n'en peut plus hein ? -- je voudrais vous donner ou vous proposer là du travail. Car je commencerai par le second problème. Quelles sont les images indirectes ? Je groupe l'ensemble des questions correspondant à ce problème : Quelles sont les images du temps, conclues indirectement du mouvement ? Quelles sont les images indirectes du temps, à partir du mouvement ? [*Pause*] [130 :00] Quelles sont les figures indirectes de la pensée, à partir de la lumière ? [*Pause*] Il faut que j'en dise un peu plus pour que vous ayez du travail à faire.

Je remarque -- et je reprendrai ça la prochaine fois -- que, en très gros, on sait bien que depuis l'antiquité, il y a deux sortes d'appréhension indirecte du temps. Je laisse de côté donc, vous voyez, je laisse de côté les appréhensions directes du temps. Quand est-ce que, quand est-ce qu'a commencé l'idée d'une appréhension directe du temps ? Ça serait un problème à la fois pour les arts, pour la philosophie, pour nous tous, hein ? Mais [131 :00] peut-être assez tardivement, enfin, c'est un genre de recherches très délicates ; ça dépend aussi des définitions qu'on donne. Bon.

Je dis, il y a immédiatement deux grandes figures indirectes du temps, deux grandes images indirectes du temps, où le temps est conclu, de quoi ? Eh bien, le temps : première figure, le temps est conclu du mouvement. [*Pause*] Et lorsque le temps est conclu du mouvement, vous direz une chose très simple : le temps, c'est le nombre du mouvement, c'est la mesure du mouvement, avec déjà un petit quelque chose de plus inquiétant parce qu'il y en a d'autres qui diront, qui se glisseront, et qui vont dire : oui, oui, oui, il vaudrait mieux ajouter : « c'est l'intervalle du mouvement ». [132 :00] Nous, nous retenons tout. Voilà une première image *indirecte* du temps. Voyez que je dis « indirecte » puisqu'elle est conclue du mouvement. Je dis : le temps, c'est la mesure -- je ne dis pas que tout ça s'équivaille -- le temps, c'est la mesure, ou le nombre, ou l'intervalle du mouvement.

Je sais chez qui il faut chercher tout ça. Je vois vaguement que c'est dans Platon, dans un texte très beau : le *Timée*. [*Voir aussi la séance 13 du séminaire sur Leibniz et le baroque pour un long développement du Timée, le 17 mars 1987*] C'est dans Aristote, dans la *Physique*. Et

pourtant Aristote ne dit pas du tout la même chose que Platon ; c'est donc, je fais là des grands groupements. D'une certaine manière [133 :00] aussi « l'intervalle du mouvement », c'est une formule que lancent les Stoïciens. Bon. Donc c'est dire que ça ne s'équivaut pas. Les Stoïciens, ce n'est pas Aristote ; Aristote, ce n'est pas Platon, quoi. Mais enfin je groupe tout ça, quoi.

Et puis il y en a d'autres, dès la plus haute antiquité -- pas la plus haute mais dès une certaine antiquité -- il y en a d'autres qui disent non, non, non, le temps, ça ne peut pas être ça. Le temps ne peut pas être le nombre du mouvement. Et sans doute, ils ont de graves raisons pour le dire. [Pause] Bon. Les graves raisons qu'ils ont pour le dire, c'est quoi ? C'est, c'est que pour eux -- je ne cherche pas leurs raisons théoriques -- le temps ne renvoie pas au monde. Le temps ne renvoie pas au monde. Ils pensent, à tort ou à raison [134 :00] que le temps, il ne renvoie pas au monde, il renvoie à l'âme, que le temps, c'est l'affaire de l'âme, et pas du monde.

Remarquez que, à force de simplifier, là-dessus, nous nous rappelons d'un coup que si Platon nous parlait du monde, il nous parlait aussi de l'âme du monde qui contient le monde. Donc ceux qui définissaient ou un certain nombre de ceux qui définissaient le temps par le nombre du mouvement, se référaient déjà à l'âme et pas seulement au monde puisqu'il y avait une âme du monde. Ce n'est pas fait pour nous simplifier les choses. Donc nous, nous laissons de côté. Nous pensons juste qu'un certain nombre d'auteurs ont pensé que le temps était dans son essence la plus intime, lié à quoi ? À l'âme, de quel point de vue ? Eh bien, [135 :00] à l'âme parce que c'est ce qui choit, c'est ce qui tombe, ou c'est ce qui échoit. [Pause] A ce moment-là, ce qui choisit, ça en fait des choses. Mais de toute manière, l'âme, c'est d'elle que le temps dépend.

Et cette fois-ci, ce n'est donc plus le grand mouvement circulaire du monde, c'est le mouvement d'une tombée, au sens où je dis, tiens, au sens où je dis « la lumière tombe ». La lumière tombe, hein ? Ou bien l'âme tombe dans un corps. [Pause] [136 :00] Tantôt il y a une idée de chute, tantôt il n'y a pas idée de chute, hein ? C'est déjà curieux, ça va être un drôle de domaine pour se débrouiller dans tout ça. Parce que quand je dis la lumière tombe, il n'y a aucune idée d'une chute ; il y a bien l'idée d'un haut et d'un bas, mais il n'y a pas l'idée d'une chute. C'est en tombant qu'elle m'éclaire, comme dirait l'autre. Parfois il y a idée de chute. [Pause] Et c'est la chute de l'âme dans le corps, bon, ce rapport fondamental. Donc voyez le mouvement a changé, c'est un mouvement de tombée, et plus un mouvement de circulation. Et le temps s'éprouvera dans cette [137 :00] tombée de la lumière ou dans cette chute de l'âme. [Pause]

Et là, nous savons qu'il faut chercher du côté de, de ce qu'on aura appelé -- mais c'est une sérieuse conversion -- de ce qu'on appelle le néo-platonisme, du côté de Plotin. Et ce n'est pas par hasard que Plotin fait la grande conversion, c'est-à-dire fait passer le temps du côté de l'âme, et en même temps pousse le plus loin possible une philosophie de la lumière pure. [Pause]

Et puis, j'ai donc deux images indirectes du temps -- toujours en laissant en suspens « mais alors qu'est-ce que serait [138 :00] des images directes du temps ? » -- j'ai deux images indirectes du temps : l'image issue du mouvement, l'image issue de la lumière ou de l'âme. Ce n'est pas le même mouvement. C'est du mouvement dans les deux cas. Dans un cas, c'est le mouvement vertical de la chute ou de la tombée, [Pause] ou de la remontée -- pourquoi pas l'âme, elle peut remonter, si elle tombe elle peut bien remonter -- ; dans l'autre cas, c'est le mouvement circulaire dans le modèle et l'astronomie. Bien. Voilà les deux images indirectes [139 :00] du temps.

Evidemment, notre problème, ce sera de les situer dans nos catégories d'images.

Et les figures de la pensée ? [Pause] Je dis juste : les figures de la pensée, ça, ça me frappe beaucoup, les figures indirectes de la pensée, celles qui sont inférées de la lumière, de l'image-lumière, elles ont deux formes aussi, et tantôt la figure indirecte de la pensée, c'est le combat, c'est la lutte. Et penser, c'est combattre, c'est combattre avec quoi ? C'est la lutte avec l'ombre. [Pause] [140 :00] C'est la lutte avec les ténèbres. C'est la lutte de l'esprit avec les ténèbres. Lutter contre les ténèbres, voilà ce que signifie « penser ». [Pause] Bon. Pourquoi pas ? Et c'est une lutte qui parfois appelle les fantômes, tout ça. C'est une lutte terrible, hein ? Et c'est l'affaire du penseur.

Ou bien je disais : l'âme, ce n'est pas seulement ce qui risque de tomber dans les ténèbres. Il y a aussi une autre idée, il y a une autre idée que la tombée de la lumière. La lumière, ce n'est pas seulement ce qui tombe, c'est ce qui se pose. [141 :00] « Et un rond de lumière se posa au sommet de ma tête », hein ? La lumière, elle se pose. Ça veut dire quoi ? Ça veut dire qu'elle échoit à une âme, [Pause] ou qu'elle choisit l'âme, [Pause] ou que un sort remonté, ou tombé, échoit à l'âme ou que l'âme choisit elle-même. Et cette seconde figure de la pensée, c'est quoi ? C'est le choix, ou l'alternative, [142 :00] ou le pari. De ce second point de vue, penser, c'est parier. Ce n'est plus le lutteur ; c'est une espèce de joueur, mais il joue à quoi ? Penser, c'est parier, c'est-à-dire, penser, c'est disposer une alternative. C'est atteindre à un choix. Quel choix, mon Dieu ? Qu'est-ce qu'on a à choisir, pauvre qu'on est ? Bon.

Je dis donc qu'il y a deux figures indirectes de la pensée : la pensée figurée comme combat et lutte avec les ténèbres, et [143 :00] elle sera figurée ainsi indirectement, pourquoi ? En fonction des rapports de la lumière et du noir, lutte avec les ténèbres. C'est les rapports de la lumière et du noir qui dans tous les arts, et dans les concepts eux-mêmes, dans les concepts de la philosophie -- voyez un grand auteur comme [Friedrich] Schelling -- c'est les rapports de la lumière et des ténèbres, qui va induire la figure de la pensée « combat avec l'ombre ». Donc c'est bien une figure indirecte de la pensée. Le combattant, le lutteur.

Et puis, et puis, le choix. Cette fois-ci, c'est -- vous avez déjà deviné -- c'est le rapport de la lumière avec le blanc, [Pause] [144 :00] qui va induire [Pause] une figure de la pensée, qui n'est plus le combat, mais qui est l'alternative ou le choix. [Pause] En effet, remarquez que le noir aura sûrement son importance aussi. Choisir, il y a une alternative. Mais comprenez déjà que c'est extrêmement différent de parler d'un *combat* de la lumière et du noir, ou de parler d'un *choix* entre le noir et le blanc. Au casino, c'est un choix entre le rouge et le noir. C'est pareil. Penser, c'est parier. Là, le rapport n'est plus de lutte ou de combat, le rapport est d'alternative, de pari, de choix. [145 :00]

Un étudiant : [*Question inaudible, sans doute sur les termes de « combat » et de « choix » utilisés par Deleuze*]

Deleuze : Dans la terminologie ? Non pas du tout, pas du tout, pas du tout. Je parle... je parle de ça dans...

L'étudiant : [*Propos inaudibles*]

Deleuze : Je ne parle... Je n'emploie les mots « combat » et « choix » en aucun sens technique. Je parle de combat, dans la mesure où il y a une opposition de la lumière et de l'opacité, et que l'une et l'autre luttent, soit pour que l'opacité gagne et l'emporte sur la lumière, soit pour que la lumière dissipe l'opacité. Et j'emploie le mot « choix » au sens le plus plat de : tu as à choisir entre venir et, entre venir à l'école ou [146 :00] te promener ou... tu as à choisir entre... je ne mets aucun sens technique. Sauf que tout comme j'ai indiqué les auteurs, j'indique là, pour les figures de la pensée, je viens d'indiquer Schelling, j'aurais pu indiquer tout le Romantisme, hein ? Tout le Romantisme allemand notamment, mais pas seulement. Et pour la pensée qui ne consiste plus dans un combat mais dans un choix, j'invoquerais, évidemment, Pascal qui est sans doute celui qui a été le plus loin dans cette voie ; Kierkegaard, celui qui a été le plus profondément dans cette voie, avec Pascal. Et puis d'autres, d'autres, plus récents, plus modernes. Bon.

Or comprenez, je veux dire, c'est pour ça que ça m'intéresse [147 :00] de dire : « je n'emploie en aucun sens technique ces mots-là », c'est une manière de vivre la pensée très différente. Vous ne le faites pas exprès. Si pour vous la pensée, c'est une lutte, je veux dire, là on est au niveau de métaphores, mais il y a... ou bien vous en trouvez d'autres -- je ne dis pas que ça épuise toutes les métaphores -- ou bien d'une certaine manière, il se peut qu'il y en ait une qui vous convienne. Quand vous travaillez, quand vous vous mettez vraiment à penser, ou bien vous avez l'impression de parier à une table divine...

Claire Parnet : « après une nuit blanche »

Deleuze : Je m'attendais à ce que vous me... [Parnet répète : « après une nuit blanche »] vous me terminiez... « Après une nuit blanche » ? [Rires de Deleuze] « Oh table divine », n'est-ce pas, « où les dés sautent et retombent sur la table de la terre », hein ? C'est signé Nietzsche, vous avez reconnu, c'est, c'est du Nietzsche. Bon.

Ou bien, vous avez le sentiment d'un combat avec les ténèbres. [148 :00] [*Deleuze imite celui qui tente d'arracher l'idée en prenant l'expression au sens propre*] Comment arracher l'idée, comment arracher l'idée que je sens, je l'ai, je l'ai, je l'ai là, je l'ai là. Ce n'est pas que l'un soit plus pénible que l'autre ; je l'ai seulement, elle est dans les ténèbres. Et alors vous y allez avec vos mains, là, vous pataugez là-dedans, il faut que vous la tiriez des ténèbres, mais les ténèbres la happent, et vous vous livrez à vos fantômes.

Mais l'autre, il ne faut pas croire qu'il rigole, l'autre, pendant ce temps-là. [Rires] Je veux dire, il ne parie pas comme ça en disant un coup rouge et un coup noir. Non. Il va se retrouver dans une situation qui est peut-être encore plus terrible. Le parieur, ça va être abominable. Voyez que Pascal ne passe pas pour un modèle de gaieté. [Rires]. Eh ben, c'est donc ces quatre choses, vous comprenez, en quoi j'en suis encore... et voilà, je veux dire, comme conclusion de ma classification des images-mouvements [149 :00] et de leurs signes, je devais nécessairement buter devant ceci : les images-mouvements et les images-lumières nous donnent des images indirectes du temps et des figures indirectes de la pensée. Et là, on vient juste de les spécifier sous quatre formes. Et c'est ça qu'il faut étudier.

D'ici la semaine prochaine, je vous en supplie, parce que c'est facile à trouver, lisez au moins le texte célèbre des *Pensées* de Pascal « le Pari ». Et relisez-le si vous l'avez déjà lu comme j'espère, relisez-le. C'est un texte de dix pages, mais essentiel. « Le Pari » de Pascal dans les *Pensées*. [*Fin de l'enregistrement*] [149 :46]