

Gilles Deleuze

Sur L'image-mouvement, Leçons bergsoniennes sur le cinéma

10ème séance, 23 février 1982

Transcription : Kamissa Koné (partie 1, durée = 1:13:30) et aucun transcripteur crédité (partie 2, durée = 1:10:58)

Partie 1

[On était] à ceci, on analysait et on était en train d'analyser le second type d'image, l'image-affection. [Pause] Et l'image-affection, dans les conditions du cinéma, nous avait paru être d'abord, donc ce d'abord ne signifie pas exclusivement -- nous avait paru être d'abord : visage ; et le visage nous avait paru être "gros plan". Alors tout comme pour l'image précédente, tout comme pour le type d'image précédente, les images-perceptions, on avait cherché des pôles qui nous permettaient de poursuivre l'analyse, d'engager l'analyse, [1 :00] et on avait trouvé en effet pour plus de commodité, on avait trouvé, on avait trouvé deux pôles, deux pôles de l'image-affection ou pour le moment ça revient au même pour nous, du visage-gros plan. Le premier pôle, c'était, en très gros -- là, je récapitule très vite -- le visage-contour, le visage-contour ou visage qui pense, ou visage réfléchissant. Et il nous semblait, que ce visage réfléchissant, ce visage qui pense, on pouvait le définir comme ceci : il exprime une qualité, il exprime une ou des qualités. [Pause] [2 :00] Si bien que ce pôle, autant l'appeler : "pôle qualitatif du visage". [Pause]

Deuxième pôle, deuxième pôle, c'était le visage-trait, les traits de visagité, et cette fois, c'était : le visage qui ressent. Ce n'était plus une question de contour puisque c'était une question de marquage de traits dans la masse du visage, et de traits variables, tantôt l'oeil, tantôt la bouche, tantôt un coin du nez, etc. Et ce visage qui ressent, lui, il se définissait ou il se présentait comme ceci : qu'il passait [3 :00] par une série intensive, et passant par une série intensive sans doute, il nous faisait passer d'une qualité à une autre, par exemple, la gradation du désespoir ou la gradation de la colère qui va faire passer d'une qualité à une autre, c'est-à-dire qui va rendre quelque chose possible. Et cette fois, ce second pôle du visage, le visage-trait, le visage qui ressent, autant le définir donc en vertu de son caractère, "série intensive" dont il est inséparable, autant le définir cette fois-ci par la notion de « potentiel » ou d' « intensif ». Donc, on avait deux pôles du visage, un pôle qualitatif, un pôle potentiel ou pôle intensif.

Or il va de soi que dans un visage "gros plan", finalement, [4 :00] d'une certaine manière et quel que soit l'auteur qu'on invoque, on trouvera des exemples des deux. Concrètement, il y a toujours présence des deux pôles. Aussi, lorsque j'essayais de faire ou d'esquisser ou de reprendre, puisque ça a été déjà beaucoup fait, de reprendre des exemples concrets empruntés à tel ou tel auteur de cinéma, c'était bien entendu que finalement les deux pôles étaient toujours là. Je voulais juste dire qu'il n'y en avait pas moins dans tel exemple, soit exemple d'auteur, soit exemple de film, soit exemple d'image précise, il n'y en avait pas moins une prévalence d'un pôle sur l'autre.

Mais j'ajoute aussi que s'il est vrai qu'il y avait prévalence d'un pôle sur l'autre, quel que soit l'exemple, il fallait bien qu'à partir du [5 :00] pôle prévalent, on rattrape l'autre pôle. En effet, les deux pôles étaient toujours là. Simplement les deux pôles étaient toujours là dans les conditions telles que l'un des pôles étant prévalent, c'est à partir du pôle prévalent qu'on allait récupérer, rattraper, c'est-à-dire, supposons [*Pause ; on entend des voix près de Deleuze qui lui impose une brève pause*] : supposons un gros plan où ce qui est vraiment prévalent, c'est l'aspect qualitatif. La question, ce sera de savoir dans quelles conditions peut être rattrapée la série intensive. Supposons un gros plan intensif. La question ce sera : dans quelles conditions peut être rattrapé l'aspect qualitatif ?

Si bien que j'avais commencé par un premier doublet, en reprenant des analyses concernant les gros plans Griffith [6 :00] et le gros plan Eisenstein, et en montrant comment, bien sûr, les deux pôles étaient présents chez chacun des deux. Mais ça n'empêche pas que peut-être, que peut-être, avec toutes sortes de précautions, on pourrait parler d'une prévalence du gros plan qualitatif, du visage qualitatif chez Griffith, c'est-à-dire du visage qui exprime une qualité, et inversement quand j'avais parlé d'une prévalence des visage intensifs, et de la série intensive chez Eisenstein.

Et puis, j'étais passé à un autre doublet, à une autre comparaison, et c'était Expressionnisme, d'une part, d'autre part, Sternberg. Et pour l'Expressionnisme, j'avais été à dire : eh ! ben oui, [7 :00] finalement, leur conception du visage-gros plan va être inséparable, et c'est ça qui va être prévalent chez les deux, d'une série d'un degré d'ombre, série d'un degré, série intensive de degrés d'ombres, qui d'ailleurs peut être analysée de manières très différentes, soit sous forme de l'image rayée, de zones d'ombre et de lumière, soit sous forme du clair-obscur. Donc déjà il y a des variétés de style très, très importantes.

Et si le visage est traité en fonction de cette prévalence, la série intensive des degrés d'ombres, comment est-ce que l'autre pôle, le visage qualitatif va être rattrapé ? Il va être rattrapé, il me semble, comme à l'extrême issue [8 :00] de la série. À savoir, la série des degrés intensifs d'ombres et lumières va nous faire déboucher sur le visage, sur le visage lumineux, le visage à forte lumière qui se décale du sombre entouré d'un halo, *h-a-l-o*. Et c'est le "halo expressionniste", la tête infiniment réflexive, la tête infiniment réfléchie de Méphisto ou du démon. Donc, donc là je retrouvais ce balancement, mais en effet, qu'il y ait une prévalence du pôle intensif par l'Expressionnisme, [9 :00] ça confirmait justement nos analyses précédentes.

Et puis j'étais passé à Sternberg en disant que vraiment, si le terme même de anti-Expressionnisme pouvait être employé, il me semble que c'était bien là. Car ce qui va compter, ce qui va être constituant, prévalent chez Sternberg, c'est quoi ? Cette fois-ci c'est : le rapport immédiat de la lumière et du blanc. Vous me direz, il n'y a pas que ça ; c'est pour ça que je prends des précautions. Mais, je disais, c'est évident qu'il n'y a pas que ça, il y des ombres chez Sternberg, bon, mais ce n'est pas la question. La question, c'est : à quel moment de son opération, même de son opération logique, à quel moment elles surgissent ? Comment elles sont engendrées ? Est-ce qu'il n'y a pas une différence de nature entre l'ombre expressionniste et l'ombre [10 :00] Sternberg, etc. ?

Je dis : lui, il commence, c'est-à-dire la prévalence est donnée à l'aventure du blanc, et l'aventure du blanc, c'est la rencontre de la lumière et du blanc, à savoir, le blanc réfléchit la

lumière. Et tout ce qui l'intéresse, c'est ça, et tout ce qu'il va faire, il va le faire avec ça, le reste va être conséquence. Il le dit dans un texte très intéressant là, de ses souvenirs, il dit : "il y a deux manières de traiter le visage" – ça, ça nous convient puisque c'est, bon, alors on dit, qu'est-ce qu'il va ajouter ? -- Il dit : "ou bien on lui fait réfléchir la lumière" -- on reconnaît un de nos pôles -- "ou bien si l'on ne peut [11 :00] pas", si l'on ne peut pas, c'est-à-dire soit qu'on ne sache pas, soit que le visage ne soit pas de nature à supporter cette réflexion, soit que pour des raisons quelconques, ce ne soit pas ça qui soit souhaitable, mais il y a bien le "si l'on ne peut pas", "à ce moment-là, il vaut mieux le plonger dans l'ombre".

C'est ce qui m'intéresse dans le texte -- ce n'est évidemment ni trop, mais on n'a pas besoin de ça, une confirmation de nos deux pôles -- mais ce qui m'intéresse, c'est le « si l'on ne peut pas », c'est-à-dire la prévalence, qui est explicitement donnée, à produire un visage réfléchissant, faire que le visage blanc réfléchisse la lumière, et si "l'on ne peut pas", à ce moment-là mieux vaut le plonger dans l'ombre". On voit bien que, à partir de la prévalence, il va rattraper quelque chose de la série intensive, mais son [12 :00] affaire aura d'abord celle du blanc et de la lumière. Et comment il va le faire, cette affaire du blanc et de la lumière ? J'avais donné -- et j'en étais là, la fois dernière, donc je peux ré-enchaîner maintenant -- j'avais donné des exemples consistant à suivre "l'Impératrice rouge" de ces gros plans où le blanc du visage réfléchit la lumière dans des conditions différentes. Et cet exemple tiré de "l'Impératrice rouge" exclusivement, je ne l'avais pas du tout analysé.

Si l'on essaie une analyse plus poussée, il me semble que il y a un texte excellent sur Sternberg qui est un texte de Claude Ollier dans *Souvenir écran* qui est un recueil d'articles là publiés par les "Cahiers du cinéma". [13 :00] Il y a un excellent texte sur le film que l'on redonne en ce moment de Sternberg, "la Saga d'Anatahan" [1953], la saga, "la Saga d'Anatahan". [Voir Claude Ollier, *Souvenirs écran*, Cahiers du cinéma-Gallimard, p. 274- 295.] Et Ollier commence par marquer quelque chose, il me semble, de très important et qui se voit particulièrement dans ce film, "la Saga". C'est ceci, il dit : la démarche préliminaire de Sternberg, c'est toujours réduire l'espace, resserrer le lieu, réduire l'espace, resserrer le lieu, arriver à produire ce que Ollier appelle très bien un "champ opératoire exigü". [14 :00] Je dis, ça, c'est une démarche préliminaire, pourquoi ? Parce que, au besoin, dès le début d'un film, il part déjà d'espaces assez resserrés, assez réduits. Mais, dans la plupart des films, on assiste, en effet, à une réduction de l'espace quitte à ce que, ensuite, il reprenne un espace un peu plus grand qu'il va réduire à son tour. Mais cette opération de la "réduction de l'espace" est exemplaire. A mon avis -- et ce n'est pas par hasard que je cite cet auteur -- il n'y a qu'un cinéaste qui obtienne ici des effets de réduction d'espace aussi puissant, c'est Mizoguchi, mais comme dans le cas de Mizoguchi, c'est dans un tout autre but, avec de tout autres moyens.

Je dis, qu'est-ce qu'il faut retenir [15 :00] quelque chose de Sternberg à nous là ? Ce n'est pas par hasard que Sternberg à été fasciné par les thèmes d'orient ; il y a quelque chose dans sa nécessité de réduire, de quadriller, de cloisonner l'espace, qui est déjà très important, qui fait qu'il va y avoir tout un thème oriental, que ses situations vont souvent être des situations orientales. C'est curieux ça ! Qu'est-ce que je veux dire ? Eh ben, très souvent alors dans « la Saga », on le voit particulièrement. Ollier le montre très bien car au début du film, de quel espace s'agit-il ? Dès le début du film, on va assister à une succession de réductions d'espace, pour en arriver à quoi ? Evidemment pour en arriver à ce qu'il veut ! et qu'est-ce qu'il veut ?

L'espace, les premiers plans, c'est l'espace de la guerre du Pacifique, [16 :00] avec un bateau japonais qui est chargé de ravitailler les îles tenues par l'armée japonaise. Le bateau est torpillé, et je ne sais plus quoi, et immédiatement enfin, réduction d'espace. Les survivants-là arrivent dans une île : première réduction, ce n'est plus la guerre du Pacifique, c'est les survivants dans l'île : réduction d'espace. Nouvelle réduction d'espace, ça ne va même plus être l'île, c'est très vite liquidé. Ça va être la maison dans l'île. Et puis enfin, cela ne va pas être la maison dans l'île, ça va être -- c'est là enfin que, vous sentez, il arrive à ce qu'il veut -- [17 :00] ça va être des portions déterminées soit par des murs de papiers, soit des voiles de toutes sortes puisqu'en effet... Et tout cela va s'accompagner de quoi ? Au lieu du monde dont on était parti, qu'est ce qui va surgir de plus en plus ? Le visage en gros plan d'une jeune femme. Tout se passe comme si la réduction d'espace, les réductions d'espaces successives, nous faisaient passer du "plan d'ensemble monde" au gros plan visage.

Or je dis que ces réductions d'espaces, elles vont être dessinées par quoi à la fin, lorsque vraiment Sternberg produit l'espace qu'il [18 :00] voulait ? C'est, on l'avait vu la dernière fois, c'est tous les types de voilages ; c'est le voile qui va donc circonscrire l'espace blanc dans lequel va se produire quelque chose. En d'autres termes, c'est par le voile que va se faire la confrontation du blanc et de la lumière. Et qu'est-ce que ça va être, ce quelque chose qui va se produire ? Je crois qu'en fait plusieurs choses vont se produire ; ce qui va se produire d'abord, c'est l'extraordinaire aventure du gros plan sternbergien, à savoir le visage pris entre le fond blanc et le voile qui décrit l'espace, l'espace exigüe [19 :00] concerné, conservé ou constitué. Le visage va devenir une aventure du blanc. Le visage va devenir une véritable incrustation du voile blanc.

Et je rappelle -- ça je l'avais cité la dernière fois -- les extraordinaires images de "l'Impératrice rouge" à cet égard où le visage d'elle endormie sur draps blancs, sur oreiller blanc, et à travers un voile, son visage devient véritablement une "incrustation", d'où l'usage des dentelles, des mousselines, de tout, de tout ce que Sternberg connaissait par cœur, au vrai sens de par cœur c'est-à-dire pour son goût même et par sa compétence. Que l'espace se réduise de telle manière que décrit, déterminé par le voile, déterminé par la tulle [20 :00] ou la dentelle, le visage ne soit plus qu'une incrustation du voile, les traits de visagité semblent disparaître complètement, c'est l'aventure du blanc.

Ce qui nous fait déjà signe, c'est que, c'est très vrai que les traits de visagités disparaissent, mais le contour aussi disparaît. Ça, ça va évidemment compliquer les choses ; c'est que : qu'est-ce qu'il va obtenir donc ? Il va donc déterminer les conditions sous lesquelles la lumière et le blanc se rencontrent. Les conditions sous lesquelles la lumière et le blanc se rencontrent ; les conditions sous lesquelles la lumière et le blanc se rencontrent, c'est le voilage de l'espace blanc qui détermine un espace blanc exigü. C'est comme le lieu qui va être vraiment le lieu de la lumière, [21 :00] si bien qu'il y a une complémentarité absolue de la lumière et du voile. Le voile passe à la lumière, la lumière passe à travers le voile.

Bon, mais alors consentez à réfléchir à ceci : généralement qu'est-ce qui se passe dans un gros plan, qu'est-ce qu'il va obtenir ? J'ai l'impression qu'il tend à obtenir quelque chose de, finalement peut-être il n'y a que lui qui a réussi ça. Eh bien, comme on dit d'un grand auteur de littérature ça, eh ben oui, ça c'est lui, c'est à lui ça ! Il ne faut même pas y toucher, il ne faut

surtout pas y toucher, ces choses-là, ça ne peut servir qu'une fois, quoi ! Il a trouvé quelque chose, qu'est-ce que c'est ? Mettez-vous à la place. On revient à un gros plan normal de type réfléchissant, c'est-à-dire dans le pôle, dans le pôle Sternberg, puisqu'on l'a vu, il donne la prévalence au visage réfléchissant, mais un gros plan normal de visage réfléchissant, [22 :00] donc qui réfléchit la lumière.

Je vois deux cas, je vois deux cas, deux cas possibles : ou bien le visage réfléchissant regarde la caméra, ou bien le visage réfléchissant regarde ailleurs. Bon, il n'y a que ces deux possibilités là. La première possibilité, elle est très connue ; elle est connue à travers toute l'histoire. Elle est ce que tout le monde a toujours condamné sauf quelques exceptions, à savoir ce que tout le monde a toujours condamné dans les gros plans. C'était précisément le [23 :00] "regard-caméra", lorsque le visage présenté aux gros plans, en gros plan, regarde la caméra. Bien sûr, ça fait un effet spécial. Mais si l'effet spécial n'est pas absolument nécessaire, c'est une catastrophe, c'est une catastrophe, c'est très, très mauvais. D'où dans la très grande majorité des gros plans réfléchissants, de visages réfléchissants, au sens de réfléchir la lumière – voyez, je joue toujours sur le mot réfléchir puisque j'emploie visage réfléchissant au sens de à la fois visage qui pense, mais plus profondément, visage qui réfléchit la lumière, et cinématographiquement c'est pareil ; penser c'est réfléchir la lumière, au niveau où on en est -- alors, bon, je dis : dans quel cas est-ce que c'est très ... ? On cite quelques cas de regards-caméra réussis. [24 :00]

Il y a, je crois, mais il faudrait les revoir tout ça, c'est tellement, c'est tellement, c'est embêtant, on ne se souvient plus. Je crois que le gros plan célèbre des "Lumières de la ville", il y a un très beau regard-caméra, la tête de Charlot en gros plan à la fin regarde la caméra – mais il faudrait voir ça ; je dis ça, peut-être bien. Je me sens plus sûr parce que c'est attesté par Bazin, dans "les Nuits de Cabiria" de Fellini à la fin -- c'est curieux que ce soit toujours des exemples, ces deux exemples soient empruntés à la fin d'un film -- Bazin affirme que l'héroïne, à plusieurs reprises, regarde la caméra, mais il la félicite de ce que ce regard caméra est comme distrait ; en fait, elle passe, elle balaie le champ, [25 :00] elle passe plusieurs fois, et ses yeux passent plusieurs fois par la caméra. Là, je me risque beaucoup parce que j'ai l'impression -- et j'ai au moins une personne qui me l'a confirmé alors mais je ne peux pas en être sûr -- que dans "Une Partie de campagne", il y a un très, très beau regard camera.

Un étudiant : [*Inaudible*]

Deleuze : Ah bon ? Que faire... Quoi ?

Une étudiante : [*Inaudible*]

Deleuze : Ah bon, je ne le connais pas... C'est un...

L'étudiant : [*Inaudible*]

Deleuze : Ah bon ?... Oui ?

L'étudiant : [*Inaudible*]

Deleuze : oui, oui, ... [*Pause*] [26 :00] tu as fini oui ?

L'étudiant : Oui.

Un autre étudiant : [*Inaudible*]

Deleuze : ... dans « Monika » ? [*Il s'agit sans doute du film de Bergman, « Un été avec Monika »*]

L'étudiant : C'est l'histoire d'une jeune suédoise, qui a un mariage [*Inaudible*] ... et au milieu du film, exactement au milieu, [*Inaudible*]... [27 :00] il y a un regard caméra [*Inaudible*] !

Un troisième étudiant [*qui s'appelle Alain, indiqué dans la séance suivante*]: Orson Wells aussi dans « Citizen Kane »...

Le deuxième étudiant continue : [*Inaudible*]

Deleuze : Ah bon ! [*Pause*] Tu dis que dans "Citizen Kane", il y a des regards-caméras ?

Alain : A la fin, quand Orson Welles dit à sa femme de ne pas partir : « Don't go ! » [*Deleuze : Ah bon ! ah bon !*] il y a un énorme plan de visage bouffi, énorme et enfin c'est frappant !

Deleuze : Alors ce serait beaucoup plus fréquent même que je ... je n'ai jamais vu "Monika".

Le deuxième étudiant : [*Inaudible*] [28 :00]

Alain : C'est chiant, "Monika" ; c'est chiant, « Monika ».

Deleuze : Mais alors tout Bergman est chiant, ce n'est pas la question, ce n'est pas la question... Oui ? quoi ? [*Deleuze parle toujours avec le deuxième étudiant*]

Alain : Il ne faut pas... [*Inaudible*]

Deleuze : Oui, oui, oui.

Claire Parnet : Il y a un détail, au moment où elle vient d'être déflorée par le fils, elle regarde la caméra, [*Deleuze : C'est ça, c'est ça*] elle a les yeux vaguement larmoyants. Godard en parle aussi. Là il y a un regard-caméra très appuyé [*Deleuze : et qui est très appuyé*]... longtemps avant « Monika ».

Alain : C'est dans "Une Partie de Campagne", ça ?

Un quatrième étudiant : [*Inaudible, mais qui semble mettre en question l'observation de Parnet*]

Parnet : C'est dans "Une Partie de campagne" ! un regard très sensuel, ça dure assez longtemps, quand même...

Le quatrième étudiant : [*Il continue l'objection*]

Deleuze : ... qui n'est pas de la même nature, parce que je me rappelle les déclarations de Bergman [29 :00] lorsqu'il dit tout le temps : « Moi j'aime bien tout à coup que flanquer une image qui rappelle aux gens que ça n'est que du cinéma, » ce serait ça, ce serait ça. Mais à mon avis, il a tort -- je veux dire il n'a pas tort de faire ça -- mais à mon avis, c'est une toute autre raison que... En effet, là, alors, on garde ça pour tout à l'heure, pour dans quelques temps : est-ce que dans certains cas là... Vous voyez déjà nos subdivisions ; elles iraient se multiplier parce que rien que dans l'exemple du regard au caméra, on pourrait dire : dans certains cas, il a la prétention de réintroduire la "conscience cinéma". Tout ça, ce n'est que du cinéma. Dans d'autres cas -- je crois que tu as tout à fait raison -- dans « Une Partie de Champagne », ce n'est pas ça du tout. Le regard qui est un regard splendide là, sublime regard de Sylvia Bataille -- quand elle regarde, quand elle lance ce regard [30 :00] -- pas du tout comme ça, on ne peut pas dire « ça c'est du cinéma », pas du tout. Cela au contraire a un sens, qui va être quoi ? Alors à mon avis, l'argument « conscience cinéma » n'est jamais suffisant - je ne dis pas qu'il soit faux - et on verra pourquoi tout à l'heure précisément, et peut-être on verra pourquoi, à propos de Bergman.

Un autre étudiant: [*Inaudible*]

Deleuze : Dans la [*titre incompréhensible*] c'est constant aussi ? C'est très intéressant ça... [*Plusieurs personnes, y comprise Parnet, parlent en même temps*] Chez [Daniel] Schmid aussi, il y a ça ? ... oui, oui, oui, oui, oui... [*Pause*] [31 :00] Mais elle n'a plus de regard ? Si ? [*Rires*]

Une étudiante : Et dans "La Paloma" [*film de Schmid*].

Deleuze : Eh ben, ... Oui ?

Un autre étudiant : [*Inaudible*]

Deleuze : A quel film tu penses ? [*Réponse inaudible*] Ah oui, en effet mais là, oui, mais c'est encore un autre cas, oui, ... Il y a le fameux regard camera dans, non, dans "A bout de souffle"... Mais dans « L'Atalante » [*de Jean Vigo*], tu crois qu'il y a des regards-camera ?

Alain : Oh oui, c'est fantastique. Quand ils se traînent... Il y a un acte d'amour simulé.

Deleuze : Il regarde la caméra ?

Alain : Il regarde la caméra ! [32 :00]

Deleuze : Voyez ? Béni soit ce jour ! [*Rires*] Eh, oui ! Moi, je croyais qu'il y en avait très peu, alors, mais je vais si peu au cinéma. [*Un étudiant parle, inaudible*] Chez Ozu ? Même chez Ozu ? [*L'étudiant continue*] Ah bon, alors c'est très courant, [*Rires*] très courant, très courant... Ah bon ! C'est un principe chez lui ? Oh là là !... [*Rires*]

Eh bien, alors tirons-en les conséquences, de cette fréquence : vous n'avez qu'à mettre, ceux qui se sont laissés abusé par moi, vous corrigez et vous mettez : fréquents au lieu de rares. [*Rires*] Oui ?

Le deuxième étudiant : [*Inaudible, mais il semble répondre aux commentaires négatifs quant au film « Un été avec Monika »*] [33 :00] [Deleuze : Ouais, ouais, ouais] [*L'étudiant continue à parler de l'importance de Bergman ; plusieurs étudiants parlent en même temps*] [34 :00]

Deleuze : Et alors dans votre souvenir, la fin des "Lumières de la ville", dans le gros plan, ce n'est pas un regard caméra ? Personne ici ne pourrait dire s'il y a un regard-caméra à la fin ?

Le deuxième étudiant : Là, c'est un hommage de [*inaudible*]

Deleuze : C'est encore autre chose. [*Deleuze rit*] Alors bon, vous voyez, nos deux cas de visages réfléchissants, le cas où le regard, où le visage...

Deleuze : [*Il parle à Alain*] Tu t'en vas ? Tu as un numéro de téléphone ? Tu me le mets là ?

Alain : Mais, je n'ai plus de téléphone...

Deleuze : Tu n'as plus de téléphone ? [*Rires*] [35 :00]

Alain : Je n'ai qu'une adresse.

Deleuze : Alors, mets-moi ton adresse. [*Pause*]

Alain : Je serai assistant en allemand l'année prochaine.

Deleuze : Ici ?

Alain : Oui.

Deleuze : Merci. Bien. Il va faire de l'allemand.

Alain : Meine Herrn, mein General ! [*Rires*] [*Pause ; bruits des chaises*] Kamerads !

Deleuze : Tu oublies tout hein ? Tu oublies tout ! Tu laisses tout ! Tu vas passer par où ? [*Les étudiants sont si serrés que la sortie est difficile*] Attends, que je te ménage un chemin. Il y a un seul par ici. [36 :00] [*Pause ; voix des étudiants*] Donnant donnant, je vais aller à ton cours tout à l'heure, non, pas tout à l'heure... Bientôt ! bientôt. [*Pause ; Deleuze parle bas*]

Alain [*à la porte*] : Au revoir, Gilles !

Deleuze : Salut ! [*Pause*] Tout d'un coup je le regardais, [*l'étudiant qui vient de partir*] je m'aperçois que... Vous savez à qui il ressemble de manière hallucinatoire ? Au Bruno [Bruno S] de Herzog. [*Réactions de 'ah'*] [37 :00] Absolument ! Vous vous rappelez dans "la ballade de

Bruno" [« Stroszek »] quand Bruno sort un sifflet, se met à siffler, je ne sais plus quoi, et il dit, « Bruno siffle » et parle de lui-même en disant c'est toujours Bruno : Bruno va faire ceci ?
[Rires]

Bon, bon, bon, alors, revenons, revenons [*Pause ; commentaires aux étudiants quant à celui qui vient de partir ; rires*] Qu'est-ce qui se passe dans les deux cas ? Appelons ça en fait -- tout est extraordinaire -- mais, appelons ça par rapport à Sternberg qu'on n'a pas commencé, qu'on a abandonné, appelons ça deux cas ordinaires, les deux cas ordinaires de visages réfléchissants. Dans le cas du regard-caméra, je dirais, et en employant des termes comme physique, [38 :00] c'est l'équivalent d'une réflexion totale. C'est comme si la lumière arrivait jusqu'à un milieu, et puis était renvoyée, la ligne change de sens mais reste la même et la même direction. Quel est l'intérêt de l'autre cas ordinaire, visage qui réfléchit, le visage regardant ailleurs, ne regardant pas dans la caméra ? L'intérêt est évident, c'est ce qu'on appellera un phénomène de, non plus de réflexion totale, mais de réflexion tout courte, à savoir comme si la lumière arrivant à la [39 :00] rencontre d'un nouveau milieu, était réfléchi.

Vous voyez, rappelez-vous ce que vous avez appris en physique. Qu'est-ce qui assure ça ? C'est précisément... qu'est-ce qui assure cet effet de réflexion ? Ce qui assure cet effet de réflexion dans le visage gros plan, c'est précisément, il ne regarde pas la caméra, il regarde ailleurs, si bien que... voilà. Alors, on peut se dire bien, que faire de plus avec un visage réfléchissant, donc avec un gros plan ?

Et on revient à Sternberg ! Là c'est très confus, ça va être de plus en plus confus, mais comme ce jour est béni, je sens que vous, que vous allez m'aider. Je dirais ceci : [40 :00] je commence par le dire très abstrait pour que ce soit presque plus clair. Je crois que ce qu'il y a de très curieux chez Sternberg, c'est que il obtient des effets, finalement où le visage n'est plus simplement un visage réfléchissant par rapport à la lumière mais son aventure de la lumière et du blanc fait que le visage réfracte. C'est plus simplement, c'est plus le simple domaine de la réflexion ; il confère une nouvelle fonction au gros plan de visage qui va être l'équivalent d'une espèce de "réfraction".

Qu'est-ce que ça veut dire, « réfraction » ? Là, je garde vraiment les données les plus élémentaires ; je ne prends même pas, je vous renvoie juste à un livre de physique sur la lumière où vous trouverez réflexion/réfraction, mais vous voyez la réflexion totale, vous voyez la réflexion ordinaire avec l'angle que ça forme, [41 :00] mais la réfraction, c'est quoi ? C'est le cas où la lumière passant d'un milieu dans un autre, à la surface du milieu, ce fait quoi ? Ce fait, d'une part, une partie du rayon lumineux est réfléchi, symétriquement à son incidence, à son origine, et une autre partie est réfractée, c'est-à-dire s'enfonce dans le nouveau milieu en changeant de direction.

Vous voyez, si j'avais prévu le tableau, je vous ferais le schéma tout simple, vous voyez là je trace la ligne de différence des milieux, le rayon qui arrive sur cette ligne, réflexion c'est ça, les deux étant symétriques par rapport à un axe, et la réfraction, c'est que : ce fait [42 :00] un phénomène de déplacement dans l'autre milieu, de l'image dans l'autre milieu. C'est ça qu'on appelle une réfraction.

Sentez ce que je veux dire, avec son aventure du blanc, c'est-à-dire avec son espace blanc voilé, le visage étant entre le voile et l'espace blanc. Espace exigü, voilage, visage devenu incrustation du voilage, qu'est-ce qu'il obtient ? A mon avis, il obtient des effets de réfractions extrêmement curieux, ou plutôt il ne va pas les obtenir comme ça. Ça va coïncider, ça va coïncider avec ça : tout se passe comme si le visage blanc, alors, absorbait une partie de la lumière en en déplaçant la direction. Elle réfléchit une partie de la lumière, elle en absorbe ça -- le gros plan ordinaire subsiste -- mais il y a quelque chose de plus que [43 :00] Sternberg obtient : un effet de réfraction. Elle absorbe une partie de la lumière en opérant une espèce de déplacement du rayon.

Comment ça ? Comment il va l'obtenir ? Supposez là ce que je vais dire devient de plus en plus confus parce que c'est -- mais au moins, enfin, je procède par ordre -- généralement, généralement un gros plan de visage réfléchissant, il est pris par la caméra d'un point de vue non pas identique, mais semblable, semblable au point de vue du spectateur, par exemple, face à face. Je dirais par commodité que, dans ce gros plan ordinaire, [44 :00] qu'il y est réflexion totale ou réflexion tout court, il y a en gros donc, non pas identité, mais affinité, assimilation du point de vue de la prise de vue, de la prise de vue et du point de vue du spectateur. Donc oui, c'est une espèce de face à face, une espèce de face à face qui définit bien les conditions de la réflexion.

Imaginez maintenant -- et vous sentez que c'est ça, un certain nombre, pas tous, mais un certain nombre de gros plan de Sternberg -- imaginez maintenant que la caméra prenne le visage "gros plan" [45 :00] d'un point de vue nettement différent de celui du spectateur qui est appelé à le voir. Je vois un visage en gros plan, mais il a été pris par rapport à ma position à moi ; il a été pris beaucoup plus haut et un peu à gauche. C'est vrai que c'est un gros plan que je vois de face, mais il y a quoi ? Il y a une espèce de déséquilibre, de déséquilibre voulu entre l'image et la vision, ça va être ça l'effet de réfraction. [46 :00]

Et à ce moment-là, comprenez... -- Je termine avant de vous ... ce n'est vraiment pas clair, je sens, ce que je dis. -- A ce moment-là, vous allez pouvoir récupérer toute une série de graduations des ombres puisque, en effet, cette prise de vue de visage gros plan de face se fait alors dans de telles conditions que toute une partie du visage va pouvoir être ombrée et manifester des dégradations, dégradations qui seront comprises en ceci, la différence entre l'image et la vision, c'est-à-dire entre le point de vue du spectateur et le point de prise de la caméra. Si bien que ce déplacement de l'image, cette espèce de déplacement de l'image, ce « bougé » de l'image [47 :00] ou même parfois ce flou chez Sternberg va jouer exactement le rôle que jouait tout à l'heure dans l'Expressionnisme le halo, le halo phosphorescent, mais complètement d'une autre nature. C'est par la déclinaison -- car réfraction, c'est exactement ça, la réfraction, c'est exactement la déclinaison -- c'est cette déclinaison de l'image, qui va devenir l'apport fondamental, il me semble, l'effet fondamental de cette histoire de l'espace blanc et de sa rencontre fondamentale avec la lumière chez Sternberg.

Et là, il va y avoir quelque chose, il me semble, que... de tout à fait, tout à fait particulier. Avant de vous demander votre avis là-dessus, [48 :00] je crois, il y a toujours dans la revue "le Cinématographe", le "Cinématographe" où je vous disais qu'il y avait deux numéros qui m'avait semblé très, très intéressants sur le gros plan, il y en a justement un sur Sternberg et l'auteur qui est Louis Audibert. Louis Audibert écrit quelque chose, fait une remarque qui moi me paraît très importante. Alors ce qui me trouble déjà, c'est que lui, il dit, elle n'est pas importante cette

remarque ; moi ça m'embête parce qu'il dit, il y en a une plus importante, et moi ça me paraît l'inverse, la seconde qu'il fait me paraît sans aucune importance, mais alors celle-là me paraît très, très prodigieuse et en même temps le texte me paraît très difficile.

Alors voilà, je vous le lis, hein ; j'ai l'impression que je viens d'essayer de dire la même chose que ce que le texte dit. Mais [49 :00] je n'en suis pas bien sûr, hein ; de toute manière, c'est très intéressant ce qu'il dit, Audibert. Il dit : « le gros plan focalise, le gros plan focalise la vision du spectateur », « le gros plan focalise la vision du spectateur sur le regard qu'il isole ». Bon, alors, ce qui est propre à Sternberg : « dans la mesure où ce regard est "visée" » -- mais « visée » comme substantif, hein ? -- « dans la mesure ce regard est "visée" » -- v-i-s-é-e – « dans la mesure où ce regard est "visée" propre d'un point hors champ », [50 :00] « dans la mesure où ce regard est "visée" propre d'un point hors champ, il enclenche un procès perspectif, qui se trouve ainsi justifié et renvoyé à un point de vue même s'il n'y a pas identité absolue entre l'image et la vision. »

Alors, je veux dire, ça me trouble beaucoup, ce texte, parce que je ne comprends pas, je ne comprends pas s'il veut dire... Il y a une première chose : est-ce qu'il veut dire simplement, quand je lis la phrase, "le gros plan focalise la vision du spectateur sur le regard qu'il isole", est-ce que ça veut dire bon, dans le gros plan, l'attention du spectateur est attirée sur le regard du visage, de la personne présentée en image et cette personne regarde un autre côté ? Lui, il ne peut pas vouloir dire ça ; [51 :00] ça ne peut pas vouloir dire ça puisque c'est le cas de la grande majorité des gros plans, donc ça n'aurait rien de propre à Sternberg. Alors ce qui m'embête, il me semble bien qu'il veut dire : « dans la mesure où ce regard est "visée" », v-i-s-é-e, « propre d'un point hors champ », il me semble que ça veut dire, dans la mesure où la caméra prend l'image d'un point de vue qui ne coïncide pas avec le point de vue du spectateur, dans cette mesure va se produire un décalage, va se produire nécessairement, un décalage entre l'image et la vision, c'est-à-dire, entre l'image telle que moi spectateur je la vois, et la vision, c'est-à-dire la prise de vue par la caméra. Mais si ça voulait dire ça, il ne faudrait pas terminer ; j'espère que ça veut dire ça, j'ai l'impression que ça veut dire ça. [52 :00]

Donc il aurait très bien analysé ce que j'essaie d'appeler l'effet rétraction, c'est-à-dire ce « bougé » de l'image, cette déclinaison de l'image. Mais il termine sa phrase en disant : « même s'il n'y a pas identité absolue entre l'image et la vision », ce qui me gêne parce que : ce n'est pas même s'il n'y a pas identité absolue, c'est que, c'est fait pour ça ; c'est fait pour rompre l'identité de l'image et de la vision, c'est-à-dire d'obtenir cet effet de dérivation, cet effet de dérive, qu'on appelle précisément une réfraction, c'est-à-dire cette dérive de l'image, ce qui ne coïncide plus : dérive de l'image définie par la différence entre l'image et la vision entre mon point de vue spectateur et la prise de vue caméra. Vous comprenez ?

Alors je suis un peu perplexe devant ce texte, mais personne n'a une lumière ? [Pause] [53 :00] Non, je suppose, j'ai l'impression donc, alors revenons à ce que j'ai essayé de dire, est-ce que vous... j'ai le sentiment que je veux dire quelque chose et que je n'arrive pas à le dire bien, et que peut-être on pourrait arriver à le dire même à condition de parler plus techniquement, qu'on pourrait arriver à le dire très, très bien. Dans "Shanghai Express" [1932] et dans "Shanghai Gesture" [1941], ce type de gros plans avec effet de dérivation apparaît très, très fort, plus que dans "l'Impératrice rouge". Dans "l'Impératrice rouge", il y a ces effets de flous, mais il me

semble oui, oui, oui, oui, aussi, il y a manifestement des gros plans de visages où la prise de vue se fait de haut en bas un peu oblique, [54 :00] regardés de biais. Si vous voulez, moi je regarde de face, mais la caméra imprime de biais, c'est exactement ça, c'est ça l'effet de déplacement : spectateur de face tandis que la prise de vue, la prise de vue par la caméra est de biais, en haut de biais, par exemple. Et ah oui, là je deviens plus clair.

Alors là vous avez, un effet de « bougé » de l'image, et voyez que je pourrais dire : le « bougé » de l'image, c'est-à-dire l'effet de réfraction, c'est le contraire du halo expressionniste. Si on fait une théorie de la lumière au cinéma, il faudrait tenir compte de tous ces facteurs et puis de bien d'autres. Mais de même que le halo expressionniste était une manière d'ombre, à partir du pôle prévalent des intensités d'ombres, des degrés d'ombres, ils débouchaient sur l'autre pôle, [55 :00] c'est-à-dire ils obtenaient, ils arrivaient à reproduire une espèce réflexion. Car c'est l'inverse, c'est l'inverse, le « bougé » de Sternberg, le flou de Sternberg, la dérivation de l'image, c'est-à-dire l'effet de réfraction, c'est la manière dont à partir de son pôle prévalent à lui, à savoir le visage réfléchissant, il va récupérer l'autre pôle, la série intensive, ce qui explique que dans cet espace blanc, voilé, traversé par la lumière avec effet de réfraction, qu'est-ce qui va se passer ? Il va se passer l'aventure intensive [56 :00] des passions. [*Pause*]

L'aventure intensive des passions, mais au sommet de leur intensité, dans des séries là où elles deviennent, où elles s'exacerbent car -- et là je rejoins alors à nouveau un thème de l'article très bon de [Claude] Ollier -- c'est que cet espace blanc, artificiel, voilé, etc., c'est finalement l'espace le plus ouvert qui soit mais ouvert sur l'incertain. À savoir que c'est l'espace du "tout peut arriver", "tout peut arriver, n'importe quoi". [*Pause*] Et ça, c'est bien connu, ça fait partie des images très belles de Sternberg, [57 :00] sa manie de faire qu'à un moment, le voile soit déchiré, soit alors là ça varie, soit au fer rouge -- dont je ne sais plus quel film de lui -- soit au couteau dans "Macao", toutes les formes de déchirure du voile, pour permettre à quelque chose de hors champ, à quelque chose d'extérieur, de faire intrusion dans les espaces blancs du voile.

Donc je dirais en même temps que, par l'effet de réfraction, Sternberg récupère toute la série des intensités, en même temps, l'espace blanc circonscrit par le voile s'ouvre, c'est-à-dire est vraiment l'espace où l'on est passé dans la qualité de blanc, à la potentialité, à la potentialité intensive, "tout est [58 :00] désormais possible", ou bien dans "la Saga", le coup de couteau qui traverse le mur de papier. Voyez, si bien que, je reconclus, à partir de séries intensives, l'Expressionnisme conquérait à sa manière le visage réfléchissant qui réfléchit la lumière, et inversement maintenant, à partir du pôle prévalent, le visage réfléchissant qui réfléchit la lumière, Sternberg, par tout un jeu d'espace extrêmement nouveau, va reconquérir l'aspect intensif potentiel. "Tout est désormais possible", je répète cette phrase [59 :00] puisque c'est un texte qui fait partie d'un film de Sternberg.

Alors il y aurait un autre cas, si on essayait de grouper -- les histoires du cinéma groupent très souvent [Frank] Borzage, d'avec Sternberg, et là hélas, alors là si je n'en ai jamais vu, il y a très, très longtemps que je n'ai pas vu de films de Borzage -- mais je pense que chez Borzage, il y aurait aussi toute une aventure du blanc très extraordinaire, de la lumière et du blanc, mais avec des moyens très, très différents de ceux de Sternberg. Si bien que là, j'aime bien dans tout ce qu'on fait mais depuis le début -- parfois je ne le dis même pas, parce que ça va trop de soi, je me

dis que ce serait bien qu'on laisse des trous, soit que vous comblez, soit que vous remaniez tout ça à votre manière, vous – là, je dis il y a quelque chose qu'il faudrait voir !

Si bien que au point où nous en sommes maintenant, quelle avancée on a fait. En gros, on a comme [60 :00] épuisé un nombre restreint d'exemples et encore là, je parle de trous, il y a toutes sortes de très grands... C'est pour ça que j'ai aimé les interventions que vous avez faites tout à l'heure, où vous me disiez, oh ben non, on pourrait aussi bien parler de ça, de ceci, il faudrait ajouter, moi ... ce Portugais, il faut que j'aïlle... – est-ce que c'est un Portugais ? un Argentin ? Il faut que j'aïlle le voir. [*Il n'est pas clair à quoi Deleuze se réfère, mais il s'agit peut-être d'un film portugais ou argentin ; on entend lui répondre la voix de Claire Parnet*] C'est amusant, non ? Très ennuyeux ? [*Réactions diverses des étudiants*] Ce n'est pas, ce n'est pas... Ah bon. C'est terrible, le cinéma, parce que avant... Bon, ben, ben, voilà. Bien.

Alors au point où nous en sommes, qu'est-ce qu'il faut faire maintenant ? Je crois que si on multipliait les exemples, on n'avancerait plus, puisque on ne cesserait pas de se confirmer, parce que comme on a eu deux séries de confirmations, Griffith-Eisenstein, et Expressionnistes-Sternberg, et bon on se dit, ça va, ça va, pour le moment, [61 :00] ça va. Maintenant il faut vraiment passer non plus aux exemples, mais à une vraie analyse, à savoir : de quel droit est-ce que nous étions partis -- parce que on ne l'a jamais remis en question ça -- de quel droit est-ce que nous étions partis de cette formule : "l'image affective, c'est le visage, et le visage, c'est le gros plan" ? Parce que enfin, on s'en était servi comme point de départ, mais maintenant on ne peut plus reculer. Enfin l'image affective, c'est d'abord, je disais, c'est d'abord ! -- et il ne se pouvait pas que ce soit autre chose -- mais pourquoi c'est d'abord le visage et pourquoi le visage c'est le gros plan ? Parce que enfin ce qu'on appelle visage généralement, il n'y a pas tellement de nécessité du gros plan. Pourquoi un gros plan ? Et encore une fois, tous les gros plans ne sont pas de visages ; il y a des gros plans d'objets. Très bien, ça tout le monde le sait, bon. [62 :00]

Onze heures et demie, ouf !... Vous êtes fatigués ? On s'arrête cinq minutes ? Hein ? Oui ? Oui, Non ? Tu ne peux pas ? Je ne sais pas. [*Pause ; interruption de l'enregistrement*]

[*Bruits divers ; on entend la voix de Parnet*] Vous ne voulez pas fermer la porte ? [*Pause*] – Je vais là-bas aussi... [*Bruits divers*] [63 :00] [*Deleuze parle à voix basse avec Parnet*] -- Bien ! Alors courage, courage, [64 :00] courage !

Eh bien, je dis donc, vous comprenez un visage. Le vôtre et le mien, bon, qu'est-ce que ça veut dire ? Qu'est-ce que ça veut dire, un visage ? Ben, un visage, j'en resterai vraiment au plus bas ; un visage, ça veut dire, c'est bien connu trois choses. Ça veut dire trois déterminations : un visage, il a un caractère individuant ; votre photo, c'est la vôtre... – [*Il y a le bruit de quelque chose qui tombe, et Deleuze réagit*] Ahhhh, les appareils [d'enregistrement], ahhhh... -- Votre photo, c'est votre photo d'identité ; bon voilà, ça, on voit ça. D'autre part, le même, le même, c'est un rôle social, ouais. Est-ce que je peux déjà répartir -- j'essaie [65 :00] de m'en tirer, et ça ne va pas loin, hein, on nage dans la platitude, mais il faut -- caractère individuant, rôle social : c'est deux aspects du visage. Ça m'arrangerait alors ; essayons -- on a toujours des tentations quand on manie des notions hein ; on a des tentations de faire des phénomènes d'échos -- est-ce que je peux dire l'aspect individuant, c'est le visage réfléchissant, et le rôle social, c'est les traits de visagité plutôt ?

A certains égards, on aurait un peu envie de dire ça. Les professions, par exemple, les gens dont on dit : "tiens, il porte une profession sur son visage, sa profession, il la porte sur son visage." Ce n'est pas à partir du visage-contour réfléchissant, il a peu d'indice professionnel, à mon avis. Ces vrais indices, c'est des indices d'individuation, le visage-contour [66 :00] réfléchissant. Mais les traits de visagité, "une nuque un peu trop raide qui annonce le militaire" : [*Rires*] ha sa nuque ! et puis tiens, je vois quelqu'un, je le regarde, je lui dis « bonjour, monsieur », puis il se lève, et il s'en va. La nuque, ça fait partie du visage. Je dis : « oh tiens, j'aurais dû dire : mon général, [*Rires*] mon général, je n'aurais pas dû dire : bonjour, monsieur ! » Ou bien je vois quelqu'un et puis, qui est dans une exposition, et puis il regarde un tableau, je le regarde, et je me dis : tiens, il est beau quand même ce type-là, et puis je me retourne à nouveau toujours, et puis je me dis, il a un drôle de regard, ça doit être un commissaire-priseur ça, [*Rires*] à la manière dont il regarde ! Il a un trait de visagité qui est tamponné socialement.

Est-ce qu'on pourrait faire cette [67 :00] correspondance ? Oui et non. On peut dans certains cas ; dans d'autres cas, non, on ne peut pas. Il y a des traits de visagité qui évidemment ne sont pas professionnels -- encore une fois la colère monte, et encore la colère monte, comme le dirait Eisenstein, la colère prolétarienne ne monte pas comme la colère bourgeoise. Les traits de visagité ne sont pas les mêmes : dans le cas excellent de Eisenstein, si vous prenez les deux grandes scènes des bourgeoises qui à coup de parapluies là, assomment là, massacrent, et d'autre part. la colère prolétarienne qui monte chez les matelots, là vous avez des traits de visagité qui sont très, très signés socialement, très... du point de vue des classes. Bon et voilà, bon, on laisse tomber, on sent que ça ne nous mène pas à grand-chose.

En revanche, si, ça doit nous mener à quelque chose parce que après tout, qu'est-ce que c'est un visage sinon le dialogue [68 :00] entre le caractère individuant et le rôle social ? Je veux dire : si les visages communiquent les uns avec les autres, ce n'est pas ça qui compte. Les visages qui communiquent les uns avec les autres, c'est d'abord des visages dont chacun communique avec soi-même. Et après tout, c'est peut-être un aspect du jeu de l'acteur -- mais ça, on verra ces problèmes, hein ; on s'en approche -- c'est peut-être un aspect, un petit aspect du jeu de l'auteur : assurer cette communication du visage/visage, mais pas entre deux visages, cette intra communication du visage-facteur individuant, et du visage-facteur social, facteur collectif, social. Et ce qu'on appellera communication, c'est avant tout le rapport entre le facteur individuant et le [69 :00] facteur social si bien que la crédibilité du visage s'estompe : facteur individuant/ facteur social/ facteur de communication. Bien. Alors voilà, c'est ça un visage ordinaire.

Qu'est-ce que c'est qu'un gros plan ? Voyez que pour le moment, je suis vraiment dans l'analyse, comprenez-moi, je suis dans l'analyse ; j'essaie de justifier la proposition que je m'étais donnée si légèrement au départ : « l'image affective, c'est d'abord un visage, et un visage, c'est d'abord un gros plan ». Qu'est-ce que c'est qu'un gros plan ? Imaginez un visage qui a défait son triple aspect. Il a tout défait, il a défait son apparence, et il a dénoncé ce triple aspect comme pure apparence. [70 :00] Imaginez un visage, vous me direz, qu'est ce qui reste ? On va très doucement. Ou bien rien, ou bien un gros plan, ou bien rien, ou bien un gros plan. En effet, qu'est-ce que c'est qu'un gros plan ? C'est le visage.

Je recommence : il n'y a pas de gros plan de visage parce que le gros plan, c'est le visage. Je précise juste, on avance ; oui c'est le visage, mais en tant qu'il a défait une triple apparence, en tant qu'il a défait son apparence d'individuation, son apparence de socialisation, son apparence de communication. Qu'est-ce qui vous reste sous cette triple apparence ? Rien [71 :00] qu'un gros plan. Ah bon, vous sentez tout de suite que ça ne va pas suffire, rien qu'un gros plan, mais enfin il faut d'abord asseoir ça ! Est-ce que c'est bien ça ?

Immédiatement, celui qu'on suscite, c'est celui dont on n'a pas parlé tout à l'heure, c'est Bergman. Est-ce que c'est un hasard si Bergman, c'est celui, c'est sans doute l'homme de cinéma, c'est sans doute le metteur en scène qui a le plus dit, le plus répété : le cinéma n'a qu'un matériau, c'est le visage ? Le cinéma n'a qu'un matériau, c'est le visage, et finalement un seul moyen, le gros plan. Le reste, c'est pour amener le gros plan, c'est autour du gros plan, c'est les conséquences du gros plan, tout ça, mais le seul matériau du cinéma, c'est le visage ; le seul moyen du cinéma, c'est le gros plan. Ah bon ! Qu'est-ce que ça veut dire ? Ça veut dire pour moi, Bergman, [72 :00] il n'y a pas à discuter ; je veux dire, c'est une proposition, à la lettre, vide de sens si ça veut dire l'essence du cinéma. Bergman sait bien qu'il y a des hommes de cinéma pour qui ça, il a peut-être une grande admiration qui ne travaillent pas comme ça ; ça veut dire que pour lui, c'est ça le cinéma, que le cinéma qu'il fait, c'est ça.

Or, qu'est-ce qu'il fait avec son gros plan de visage puisque ce n'est pas un auteur de gros plans, Bergman ? Eh bien, le gros plan-visage, il a une triple fonction : défaire l'individuation, défaire la socialisation, défaire la communication. Défaire l'individuation... [Pause] Non, d'abord, je commence par le plus facile, défaire la socialisation. C'est tout le thème dans tous les films [73 :00] de Bergman, le drame commence, c'est-à-dire le cinéma commence lorsque les gens abandonnent leurs rôles, dénonciation du, dénonciation du rôle social, culminant avec le rôle de l'acteur, à savoir l'acteur qui à un moment, pas pour toujours sans doute, renonce à jouer... [Fin de la cassette] [1 :13 :31]

Partie 2

... comme si acteur est le rôle des rôles. Et c'est ça que Bergman, d'après une terminologie philosophique tout à fait classique, ou psychologique tout à fait classique, appelle : « la persona ». « La persona », c'est le rôle social, ou du moins, c'est un aspect de la "persona ". [Pause] [74 :00] Dans tous les films de "Bergson" il y a le ... ! [Rires] Dans tous les films de Bergman, il y a comme prémices du film -- pour une raison ou pour une autre -- le rôle social s'écroule.

Deuxième écroulement, plus intéressant, plus important, mais comprenez, le premier ne vaudrait rien si -- c'est ça que je voudrais, alors là on commence à tenir quelque chose -- parce que si ça consistait à nous dire : "mais sous les rôles sociaux, il y a votre véritable individualité : soyez vous-même", je réponds : c'est peut-être vrai tout ça, mais enfin ! ce n'est ni très nouveau, ni très passionnant. On peut le dire ! A coup sûr, vous devinez déjà que ce n'est pas ça, Bergman. [75 :00] Du coup, cela m'intéresse plus ! Bizarrement pour Bergman, le caractère "individuant" du visage et le caractère "socialisant" du rôle sont strictement corrélatifs. Si vous faites fondre l'un, si vous défaites l'un, vous défaites l'autre aussi. Là, on se dit : je ne sais pas s'il a raison,

mais c'est en tout cas une idée beaucoup plus intéressante ; philosophiquement, elle est beaucoup plus intéressante. [Pause]

Et ça renvoie à quel aspect de Bergman ? C'est que, en même temps que les rôles sociaux tombent, qu'est-ce qui tombent ? Les individuations, et vous vous trouvez devant d'étranges visages, dédoublés ou détriplés. [Pause] [76 :00] Là, on retombe dans les clins d'œil -- quels clins d'œil ? Est-ce qu'ils se ressemblent ? Oui et non, oui, peut-être qu'ils se ressemblent, les visages de Bergman. Je cite -- là, j'avais fait une petite liste, c'est pour... -- les deux femmes de "Persona", les deux femmes de "Face à Face", les deux sœurs de "Silence", les deux sœurs et la servante de "Cris et Chuchotements". C'est ce dont je me rappelle un peu ; c'est ce que je me rappelle un peu ; voilà, cela fait toute une série, là.

Je dis : les facteurs individuants tombent. Il y a l'image célèbre de "Persona", l'image célèbre toujours rappelée de "Persona", c'est... -- et toutes les anecdotes de "Persona" où Bergman décide... est-ce qu'il se moque du monde ou est-ce que c'est sérieux ? Après tout, les ressemblances... -- [77 :00] Il dit que ce qui le frappe, c'est la ressemblance entre les deux actrices qui jouent le rôle dans le film, de l'actrice qui a abandonné son rôle, son rôle social, qui a abandonné sa « persona », et l'infirmière. Il dit, les deux se ressemblent -- on lui dit : "pas tellement", puis il dit : "ça dépend du point de vue", il n'y tient pas fondamentalement à l'idée qu'elles se ressemblent, car évidemment c'est un piège. Il faut se méfier de la déclaration des gens. La déclaration des gens, à la fois, elles nous aident énormément et à chaque instant, il peut y avoir un piège, un petit piège. Ce n'est pas intéressant qu'elles se ressemblent. Est ce qu'elles se ressemblent ou pas ? Comme vous voudrez, comme vous voudrez. --

Ce qui est intéressant, c'est qu'elles sont à un niveau où elles n'ont plus... -- et ça [78 :00] peut être un signe commode qu'elles se ressemblent un peu ; pour le spectateur, c'est un signe commode. Et en effet, pourquoi en tant que sœurs, elles ne se ressembleraient pas puisque c'est des sœurs ? Mais ce n'est pas ça qui est intéressant. Ce qui est intéressant, c'est que plus profondément et en même temps, elles se ressemblent, oui ! c'est vrai ! Mais plus profondément, elles sont déjà à un niveau où elles n'ont plus ni à se ressembler, ni à ne pas se ressembler. Pourquoi ? Parce que c'est les critères d'individuation qui ont fichu le camp, c'est les critères d'individuation qui n'existent plus, donc on est hors de la question : ressemblance ou pas ressemblance. Et ça c'est mieux ! Vous n'avez pas pu abandonner -- c'est ça qui est très beau, il me semble, chez Bergman -- vous n'avez pas pu abandonner votre rôle social, sans avoir perdu votre individuation même, pas du tout que les deux [79 :00] soient la même chose, mais les deux sont en corrélation stricte.

D'où la fameuse image de « Persona » où une partie du visage de l'actrice et une autre partie du visage de l'infirmière vont composer -- mais c'est autre chose qu'une image composite -- vont composer en un gros plan, un visage. Un visage qui quoi ? Qui n'est pas le produit de leur ressemblance, qui est le niveau de tout visage, qui est le niveau du visage quelconque lorsqu'il a perdu simultanément et sa socialisation et son individuation. C'est un visage qui n'est plus "individué". Il n'est plus individué ; vous allez me dire : il n'est plus individué relativement. Mais cela reste un visage [80 :00] de femme, un au sens de quoi ? Un au sens de un -- non, même pas un au sens de un -- un article indéfini, oui, c'est un visage et ce n'est pas une individuation de personne. C'est ça ! Bien. C'est en même temps qu'il n'y a plus d'individuation, et ça, dans

"Cris et Chuchotements" qui est un film qui paraîtrait de lui, de Bergman, qui est très, très beau, là où il y a le trio, les deux sœurs et la servante, la servante qui a une espèce de visage lunaire, ne paraît pas forcément composition de deux visages, elle toute seule, elle a un visage complètement lavé, et qui a à la fois abdiqué tout rôle social et toute nature individuée.

Il nous reste le troisième [81 :00] point qui en découle : dès lors s'écroule aussi la communication puisqu'il n'y a plus rien, plus rien à communiquer. Et là aussi le moment est venu pour nous de rompre très vite avec les platitudes parce que c'est des platitudes insupportables sur le drame de l'incommunicabilité, de l'incommunication, alors que le drame, c'est exactement le contraire, c'est celui de la communication, il n'y a pas de drame de l'incommunication. L'incommunication, c'est la fête. C'est quelque chose ; mais aussi bien pour Antonioni que pour Bergman, tout ce qu'on raconte sur l'incommunication, cela fait pleurer ; il ne faut même pas en tenir compte. Ce qui est évident, c'est que la fonction de communication s'est écroulée puisque il n'y a pas rien à faire communiquer, il n'y a plus rien à communiquer, et ça se montre comment ? C'est que le visage [82 :00] "gros plan" est frappé de mutité, mutité de l'héroïne de "Persona", mutité de la servante de "Cris et Chuchotements", etc. Ce qu'on appelle l'incommunicabilité dans le monde bergmanien, bien loin d'être un terme pour Bergman, est comme un préliminaire de départ, ça va trop de soi.

Si vous lancez la question « Oh visage, oh qu'es-tu visage ? », si vous vous apercevez que les conditions même pour comprendre la question, c'est que le visage renonce à sa triple fonction, il n'y a pas à pleurer sur la non-individualité, la non-communication et la non-socialité. Au contraire, [83 :00] il y a de quoi s'égayer puisque vont commencer les choses sérieuses, à savoir le visage apparaît dans sa nudité, le visage apparaît dans sa nudité même. Et quand le visage apparaît dans sa nudité, quand il apparaît, alors ce serait ça, le gros plan ? Faire apparaître la nudité du visage. On s'aperçoit que la nudité du visage, elle est plus grande, elle est plus intense, elle est plus forte que la nudité de tout corps possible. Ce qui a vraiment à être nu chez nous, pas au sens d'un devoir moral, ce qui peut accéder à la nudité dans une aventure dramatique, c'est le visage. Les corps : rien du tout. La nudité des corps, ce n'est pas grave ; je veux dire les corps tous nus, ils n'abandonnent rien d'eux-mêmes [84 :00], ils n'abandonnent rien d'eux-mêmes finalement -- c'est pour ça que les naturistes, c'est une aventure facile, je crois -- mais les visages tout nus, eux, ils abandonnent tout d'eux-mêmes, ils abandonnent l'apparence. Les corps tout nus au contraire, ils sont en quête de l'apparence, ils sont en quête de l'apparence ; les corps tout nus, ils ne cessent de crier « une apparence de plus » ! Mais les visages tout nus, c'est notre vraie nudité.

Si bien que là, je fais une parenthèse très rapide parce que j'en ai déjà honte ! La question de l'érotisme du gros plan, elle n'est pas difficile ! La question de l'érotisme du gros plan, et notamment qui est fondée dans toute l'histoire du gros plan, par exemple dans les rapports entre le gros plan et le baiser, comment ça s'explique ça, l'érotisme du [85 :00] visage ? Ça s'explique comme ça ! Un gros plan de visage, pourquoi est-ce que d'une certaine manière, c'est beaucoup plus érotique que, à la limite, la scène porno la plus typique ? Quelqu'un l'a compris -- qui est pourtant loin de notre domaine actuellement, parce que lui, ce qui l'intéresse, ce n'est pas les images-affections -- c'est Hitchcock, les baisers Hitchcock en gros plan !

Alors est-ce que la réponse... Là aussi, il y aurait une réponse facile -- mais très bien, cela va nous aider là, toutes ces réponses faciles que l'on peut éliminer à mesure que l'on avance un tout

petit peu -- une réponse facile, ce serait de dire : bien oui, c'est parce que dans le gros plan, le visage "vaut pour" le corps c'est-à-dire le visage qui vaut pour le corps, c'est l'objet détaché, mettons, c'est l'objet partiel. Et on nous a assez parlé, on nous a assez répété [86 :00] que le gros plan, c'était une espèce d'objet partiel cinématographique. Nous, on a déjà les pires doutes là-dessus ! Gros plan, est-ce que c'est un objet partiel ? Est-ce que l'érotisme du gros plan, est-ce que ça vient de ce que le visage vaut pour le corps ? Rien du tout, pas du tout ! Pas du tout, encore une fois, la seule chose sur laquelle... Immédiatement j'ai l'impression que ce n'est pas ça ! C'est que dans un gros plan, le visage devient nu, cela est vrai ; il n'y a même plus besoin qu'il y ait des baisers.

À Hitchcock, lui, il lui faut des baisers mais pour des raisons très simples ; c'est que lui, c'est un tel système d'image-perception et d'image-action que les images-affections ne peuvent intervenir que par les gros plans de baisers. Vous comprenez ce que je veux dire ? Ce n'est pas quelque chose contre Hitchcock ; c'est que Hitchcock... c'est que le cinéma d'Hitchcock étant dans nos catégories, si vous les acceptez, dans notre division [87 :00] pour le moment abstraite en trois types d'images : image-perception, image-action, image-affection, Hitchcock ne s'intéresse pas intensément aux images-affection. Le type même d'acteur qu'il veut, le jeu d'acteur qu'il veut, etc., tout ça, c'est une espèce de neutralisation de l'image-affection, et cela va être un prodigieux cinéma à la fois d'images-perception et d'images-action et d'autres types d'images. Je ne veux pas du tout dire qu'il se réduise à ça. Si bien que dans son cas, les rares images-affection qu'il se permette, c'est les fameux gros plans de baisers qui, en effet, représentent une érotisation du visage chez [Hitchcock]. Alors, là, il s'en donne ! Il s'en donne !

Mais, quelqu'un comme Bergman, il n'a pas besoin de passer par le baiser. D'abord ils ne s'embrassent pas tellement, les personnages de Bergman ; vous comprenez, le baiser, c'est encore une communication ! Ce n'est pas ça ; [88 :00] c'est le visage dans sa nudité. Et quand je dis, ce n'est pas un visage qui vaut pour l'ensemble du corps, évidemment non, puisque la manière dont le visage est nu, c'est-à-dire à déposer sa triple apparence, n'a rien à voir avec la manière dont un corps peut être nu. Bon, en d'autres termes, qu'est-ce qui surgit ? Qu'est-ce que c'est que cette nudité ? C'est le visage comme étant sans doute de tout le corps la chose la moins humaine du monde. Le gros plan, c'est le visage arraché à l'humanité, le visage dans sa nudité, le visage arraché à son humanité, le visage devenu inhumain.

Ah, bon, alors, le visage devenu inhumain, alors, si c'est ça, on comprend, on comprend [89 :00] toutes sortes de choses ! Mais on est déjà un peu en avance sur ce thème qui pourtant est important, tout un thème qui a parcouru le cinéma. Ah oui, le cinéma, finalement, il traite le visage comme un paysage. Oui... oui et non. Je veux dire, on aurait pu le considérer avant ce problème du rapport. En effet, il y a une page de Bazin, très belle, sur « la Passion de Jeanne d'arc », où il dit de Dreyer, il atteint à une espèce d'inhumanité du visage avec ses gros plans. Il atteint à une sorte d'inhumanité du visage, et c'est par là que c'est du cinéma, et il dit en effet, il ajoute, il a une page belle, les visages sont traités comme des paysages. Chaque essai beaucoup dit, visage-paysage. [90 :00] Et je dis, dommage ; on aurait dû y penser avant parce que ce n'est pas, je veux dire, dans notre ordre à nous, pas en soi, dans notre ordre à nous, on est déjà un peu plus loin. Le visage-paysage peut-être, mais ce n'est pas n'importe quel paysage ; si le visage est paysage, ce n'est pas n'importe quel parce que ça ne vaut que pour les paysages qui ont perdu leur individuation, leur sociabilité, leur socialité, et leur communication. Donc finalement ce qui

fonde l'identité du visage et du paysage au cinéma est quelque chose de plus profond que le visage et le paysage, à savoir c'est cette nudité, ce surgissement du visage inhumain ou du paysage inhumain, du paysage non-humain. Alors, en effet, paysage inhumain ou paysage non-humain, très bien, [91 :00] pourquoi ça ne serait pas pareil ? Mais alors qu'est-ce que c'est ?

En d'autres termes, le visage "gros plan" exprime peut-être quelque chose mais ce n'est certainement pas ni un rôle social ni un état d'âme. [*Pause*] Et c'est sûr que l'acteur au cinéma n'exprime pas d'états d'âmes, ni état d'âme soumis à une loi de l'individuation, ni rôle social soumis à une loi de socialisation, non. [*Interruption de l'enregistrement*] [1 :31 :47]

... Ça n'empêche pas que ces visages gros plan sont parfaitement signés. Je n'oublie pas ; bon, il y a un visage gros plan, [92 :00] on ne confond pas ? Pourquoi ? A cause de ce que je viens de dire. On ne confond pas un gros plan de Marlène Dietrich et un gros plan de Greta Garbo. Ah bon ! Je dis juste, cela n'a plus rien à voir avec l'individuation, cela revient à dire : ce visage dans sa nudité, il y a encore des distinctions en lui ; ce n'est pas une nuance. D'où notre problème : qu'est-ce que c'est ce visage qui a fait fondre sa triple apparence ? [*Pause*] Or, on a une réponse simple ; cela nous permet d'avancer. Mais seulement, elle va nous engager. Elle est tellement simple que vous allez être déçus tout de suite.

Ce visage qui a défait sa triple apparence, c'est un visage qui ne peut être défini, dans sa [93 :00] nudité ou son inhumanité même, que sous la forme suivante : *il exprime un affect* ; il exprime un affect ou des affects, et s'il se distingue, ce n'est pas au nom d'une distinction des individus ; c'est au nom d'une distinction d'un tout autre type, qui est la distinction des affects. Et si les affects se distinguent, ce n'est pas du tout comme des personnes. Voilà, que le visage en lui-même, ou du moins tel que le gros plan le présente, peut être défini comme ceci : c'est l'expression d'un affect. Vous me direz alors du coup, on croyait avoir avancé, mais on a pas du tout avancé. Si ! [94 :00] Parce que ce qui s'impose à nous, à ce moment-là, c'est -- et cela doit nous donner juste déjà un tout léger, si on le tient, un tout léger vertige -- c'est la masse de choses qui ne pourront plus nous servir à définir ce qu'est un affect puisqu'il faudra que nous arrivions. Si j'ai défini le visage-gros plan comme expression d'un affect « pur », je ne peux plus définir l'affect ni par des états d'âmes individués, [*Pause*] ni par des signes et rôles sociaux. [*Pause*] [95 :00] Et je dirais à la limite qu'un affect, c'est toujours singulier mais ce n'est jamais individué, ce n'est ni du général ni de l'individuel.

Donc ajoutons pour le moment, un visage dans sa nudité ou un visage dans son inhumanité, c'est l'expression d'un affect « pur », c'est-à-dire -- mais je n'ai encore rien justifié -- c'est-à-dire d'une essence singulière, essence singulière n'ayant rien à voir avec un individu ou une personne. Bon ! Est-ce qu'on avance ? Ce visage qui exprime un affect, c'est quoi ? Alors reprenons, revenons, [96 :00] finissons-en avec cette histoire d'objet partiel. Quand on nous dit : "un gros plan, c'est un objet partiel," et le cinéma, là, il a toutes les possibilités pour nous faire valoir des objets partiels, c'est-à-dire pour séparer des parties du Tout, c'est repris, en effet, cela m'intéresse d'autant plus que tout un point de départ sur la confrontation linguistique /cinéma est parti de là. Je me rappelle le texte de Jakobson qui commence par : « Parce pro toto : la partie pour le Tout, métonymie = métonymie = cinéma. »

Bon, alors, c'est intéressant pour nous, si on est amené à dire : non, [97 :00] il me semble que cela n'est pas du tout comme ça ; il n'y a jamais de partie prise pour le Tout, et notamment dans le cas le meilleur, dans le cas du visage, ce n'est pas du tout une partie prise pour l'ensemble du personnage, pour la personne car la personne, elle a fondu dans le gros plan. Alors généralement, il y a quand même beaucoup de critiques qui tiennent à l'idée du gros plan comme une métonymie, c'est-à-dire comme un objet partiel, une partie prise pour le Tout. Simplement il me semble qu'il y a deux manières de le faire : les uns disent : oui, le gros plan c'est un objet partiel, et dès lors, le problème, c'est d'injecter cet objet partiel dans la continuité filmique. En tant qu'objet partiel, il introduit une rupture ; on ira même jusqu'à parler d'une espèce de castration ; il introduit une coupure. Et la question, [98 :00] c'est : comment le concilier avec la continuité filmique ? Les autres diront : rien du tout. Le gros plan est bien un objet partiel, il témoigne pour ce qui est le plus profond dans le cinéma, à savoir une espèce de discontinuité filmique. Mais si fort qu'ils s'opposent les uns et les autres, ils sont d'accord sur le thème : gros plan - objet partiel.

Or, nous avons un autre point de départ pour le moment ; je ne dis pas du tout que ce soit plus vrai. On verra où il nous mène. On dit, rien du tout, le gros plan, ça n'est pas un objet partiel. C'est quoi, c'est quoi, alors, c'est quoi ? Cherchons un mot ! C'est l'expression d'une essence singulière, c'est-à-dire d'un « affect pur » ; c'est l'expression d'un « affect pur », bon c'est quoi ça ? Disons tout de suite pour ne pas nous... c'est une entité, c'est une entité. Qu'est-ce que c'est une entité ? [Pause] [99 :00] Je ne sais pas... Une entité, c'est quelque chose qui -- à la lettre -- n'existe pas. Quelque chose qui n'existe pas, alors on retombe dans l'idée : le visage, c'est un néant ; c'est un néant. Non, parce qu'on peut modérer. C'est quelque chose qui n'existe pas, mais alors comment je peux parler d'une chose qui n'existe pas ? Je peux dire aussi bien : un fantôme. C'est une entité, c'est un fantôme. Ahhh, tiens, c'est un fantôme. C'est une entité.

C'est quelque chose qui n'existe pas, oui, c'est-à-dire une entité, c'est quelque chose qui n'existe pas en dehors de ce qu'il exprime. Une entité, c'est un exprimé qui n'existe pas hors de son expression. Et pourtant, ce n'est pas la même chose. L'exprimé, c'est l'affect « pur » ; l'expression, c'est le visage. [Pause] [100 :00] L'affect « pur », c'est une entité, ; elle n'existe pas en dehors de ce qu'elle exprime. L'affect « pur » est une entité, mais dès lors, l'expression aussi en est puisqu'elle n'existe pas en dehors de ce qu'il exprime, c'est l'ensemble « exprimé-expression » qui est une entité, c'est-à-dire un fantôme. Le gros plan présente le visage et l'affect « pur » indissolublement comme les deux parties d'une entité simple, si j'ose m'exprimer ainsi, ou les deux éléments d'un fantôme.

Ah bien alors, si c'est ça, cela ne va pas nous arranger, tout ça ! Fantôme ! Je veux dire, bon, [Pause] Alors, ben oui, [101 :00] commençons par... On se repose là-dessus ; ce n'est pas... on n'a pas gagné grand-chose en apparence ! On se repose ! Mais, si... Il faut alors, quoi ? En quoi c'est concret tout ce que je raconte ! Qu'est-ce que c'est ? Qu'est-ce que c'est ? Qu'est-ce que c'est ? C'est ceci : j'en veux toujours, je m'en prends toujours à la conception du gros plan-objet partiel. L'effet du gros plan, ce n'est absolument pas de séparer un objet du Tout, de séparer une partie du Tout, ni d'opérer une coupure, ce n'est pas ça du tout, l'effet du gros plan. Il faut, il faut avoir une théorie déjà derrière la tête parce que quand on est naïf comme nous sommes [102 :00] là, ce n'est pas ça, l'effet du gros plan. Qu'est-ce que c'est l'effet d'un gros plan de visage sur vous, immédiatement ? On sait bien ce que c'est : ce qui vous est présenté, l'image,

cette image spéciale, cette image gros plan, c'est arraché, à quoi ? Pas à un Tout dont elle serait une partie ; elle est bien arrachée à quelque chose, mais à quoi ? Pas du tout, pas du tout à un Tout dont elle serait une partie. Elle est arrachée à toutes coordonnées spatio-temporelles. C'est par là qu'elle exprime une essence. C'est par là, sentez, que tout ça se lie.

L'effet du gros plan, c'est quoi ? Ce qui vous est montré n'est plus ni dans l'espace, ni dans le temps. Est-ce que ça veut dire que c'est dans l'éternité ? Non plus, non plus ; ce n'est pas ça. [103 :00] Je ne veux pas dire du tout que ça vient de l'éternel. Mais peut-être qu'entre l'espace et le temps et l'éternité, il y a tant, tant, tant, il y a tellement d'autres choses. L'image gros plan, c'est une image qui s'est séparée de toutes coordonnées, qui est extraite, extraite de toutes coordonnées spatio-temporelles, un point, en tout cas pour moi, un point, c'est tout ! C'est le seul moyen d'obtenir de telles images, faire des gros plans. Alors, qu'est-ce que ça veut dire ? C'est que, en effet, vous ne pouvez pas dire, sauf grossièrement, que dans un gros plan vous êtes tout près. Vous n'êtes ni près, ni loin. Vous n'êtes ni près, ni loin. C'est ce qui vous est présenté qui ne se réfère plus à des coordonnées spatio-temporelles. C'est en ce sens que je disais : c'est une pure présentation d'affects, [104 :00] pourquoi ? Parce peut-être que l'affect, c'est pareil : l'affect « pur », c'est ce qui ne se rapporte plus à aucune coordonnée spatio-temporelle et qui n'est pas éternel pour ça. C'est ce qui est hors de l'espace et du temps. Bon.

Il y a quelqu'un qui l'a vu ça. Je trouve vraiment, je trouve les pages belles si bien que je vous les signale tout de suite. C'est un critique dont je vous ai déjà parlé, et un critique important, qui est [Béla] Balazs, b-a-l-a-z-s [*Deleuze dit quelque chose à voix très basse, inaudible*] Et dans deux livres, Balazs, il dit ça, je trouve que c'est si bien, si beau, et c'est curieux, il me semble que cela n'a pas été tellement repris, mais c'est la meilleure idée de Balazs, dans ces deux livres ; ça me paraît vraiment la belle [105 :00] idée, ça. Les deux livres, c'est *Le Cinéma*, c'est chez Payot (1948 ; Payot 1979) les deux livres -- d'ailleurs, c'est le même livre ; je ne sais pas l'histoire de Balazs, c'est deux versions d'un même livre -- voilà, le texte de Balazs, [*Pause*]... bien, page 57 de *Le Cinéma* [*Pause ; Deleuze cherche dans le texte*], voilà [*Deleuze rit*], ça y est ; il introduit des notes mais ça m'est égal, alors je vous lis ce qui m'intéresse : « L'expression d'un visage isolé est un Tout intelligible par lui-même, nous n'avons rien à y ajouter par la pensée ni pour ce qui est de l'espace [106 :00] et du temps. Lorsqu'un visage que nous venons de voir au milieu d'une foule est détaché de son environnement, mis en relief, c'est comme si nous étions soudain face à face avec lui. Ou encore, si nous l'avons vu précédemment dans une grande pièce, nous ne penserons plus à celle-ci lorsque nous scruterons ce visage en gros plan. Car l'expression d'un visage et la signification de cette expression » -- dans notre vocabulaire, je dirais : le visage comme expression et l'exprimé du visage, c'est à dire l'affect ; voyez ? ça colle bien -- il dit : « Car l'expression d'un visage et la signification de cette expression n'ont aucun rapport ou liaison avec l'espace. Face à un visage [107 :00] isolé, nous ne percevons pas l'espace. Notre sensation de l'espace est abolie. Une dimension d'un autre ordre s'ouvre à nous, celle de la physionomie » [*Voir la même citation dans L'Image-Mouvement, p. 136*] --, cela devient mauvais pour moi, c'est son affaire, une dimension... il s'est juste trompé, il voulait dire : une dimension d'un autre ordre s'ouvre à nous celle de l'affect « pur ». [*Rires*] Et... «Esprits », il n'aurait pas voulu le dire, parce que...

Dans « Esprits du cinéma » [de Balazs], donc, page 130, parce que le texte n'est pas tout à fait pareil : « Si un visage isolé et agrandi nous fait face, nous ne pensons plus à quelque lieu que ce

soit, ni à aucun environnement, même si nous venons de le voir au milieu d'une foule, nous sommes à présent brusquement seul avec lui, en tête à tête. Nous savons peut-être que ce visage est dans un lieu déterminé mais ce lieu, nous ne l'ajoutons [108 :00] pas par la pensée car ce visage devient expression et signification, même sans y ajouter par la pensée une relation spatiale. Le précipice autour duquel quelqu'un se penche » -- il faudrait que je lise avant parce que si ça ne va plus... [*Rires ; Pause ; puis se référant à un étudiant près de lui*] très bien, très bien, il a compris ! [*Rires*] Si si, écoutez bien ! « Le précipice autour duquel quelqu'un se penche 'explique' » -- *explique* – « 'explique' peut-être son expression de frayeur mais ne la 'crée' pas car l'expression existe même sans justification ». C'est exactement ça, c'est l'affect. Là, il s'agit bien de l'affect. Il s'est aperçu que ce n'était pas du tout... Evidemment cela tourne mal après [109 :00] car il recommence. « Face au visage, nous ne nous trouvons plus dans l'espace. » Très bien, une nouvelle dimension s'ouvre à nous, la physiognomie. [*Rires*] Ce n'est pas bien, ce n'est pas bien, mais enfin, c'est quand même très, c'est quand même très important.

Donc je dirais, la fonction du gros plan, ça n'est pas du tout agrandir une partie, mais ce n'est pas non plus inversement diminuer l'espace, rétrécir l'espace, et ce n'est absolument pas faire valoir un objet partiel. C'est extraire la chose, c'est-à-dire l'image, de toute coordonnée spatio-temporelle. Qu'est-ce qu'un gros plan raté ? Un gros plan raté, il faut encore le faire ; facile à dire, mais ce n'est pas facile à dire, tout ça, mais c'est encore moins facile à faire. Un gros plan raté, c'est lorsqu'il y a les amarres qui tiennent, les amarres [110 :00] qui tiennent, c'est-à-dire les coordonnées spatio-temporelles subsistent. Vous avez beau faire, ça subsiste.

Et je pense à un petit texte très amusant qui m'a mis dans la joie, et c'est peut-être très injuste, son petit texte, un texte d'Eisenstein que « les Cahiers du cinéma » ont publié, un texte très rigolo, où Eisenstein dit : Il y a un gros plan dans "Intolérance" de Griffith, un gros plan obsessionnel, un gros plan de berceau, qui est censé, qui est censé être quoi ? Eh ben, sans doute, -- non, je, je, je n'ajoute rien de moi ; je vous cite le texte d'Eisenstein d'abord -- Et puis, il dit dans un film de Dovzhenko, il y a aussi un gros plan, un gros plan de femme nue, et il dit, [111 :00] voilà, les deux, c'est raté. Alors, je ne sais pas, je ne sais pas si c'est raté ; là, il faudrait voir ou revoir les deux images que dénonce Eisenstein. Et ce qui m'intéresse, c'est : pourquoi selon lui, c'est raté ? Il dit, c'est parce que dans le gros plan de Griffith, dans le gros plan de berceau, cela ne fonctionne pas. Il dit, le berceau reste vraiment lié à, tiens, il y a un bébé qui est né, alors que toute l'intention de Griffith, c'était d'en faire l'expression de l'origine du temps, le berceau du temps, et là-dessus, ça ne marche pas. En d'autres termes, ... -- non, on va voir --

Et dans l'autre cas, il dit, c'est Dovzhenko, ça ne marche pas non plus, sa femme nue en gros plan ; ça ne marche pas parce qu'on l'a vu [112 :00] précédemment, cette même femme, dans sa cuisine avec plein de meubles, d'instruments culinaires. Si bien qu'on dit, ah tiens, j'ai... tout nue dans sa cuisine. En d'autres termes, la page d'Eisenstein me sert beaucoup parce qu'elle est typique de ceci : c'est des gros plans ratés parce que ce sont des images qui même en gros plan n'ont pas réussi à rompre leurs amarres spatio-temporelles, leurs coordonnées spatio-temporels. Ça n'a pas marché, alors le gros plan a avorté, le gros plan a échoué. [*Pause*] Alors on en revient toujours là, mais quand même, on progresse un tout petit peu, on progresse sur place, c'est bizarre !

Voilà que le visage-entité est bien l'expression d'un « pur » affect [113 :00] ou d'une essence singulière ou bien c'est l'ensemble des deux éléments. Mais c'est des éléments, comprenez, ce n'est pas une distinction réelle ; pour le moment, je ne peux pas distinguer, en effet, puisque l'exprimé n'existe pas hors de l'expression. Il n'y a pas de distinction réelle entre l'exprimé et l'expression. Et pourtant, je ne les confonds pas. Je ne confonds pas la frayeur-affect « pur » avec le visage effrayé, et pourtant la distinction n'est pas réelle. La cause de la frayeur est bien distincte du visage effrayé, mais la frayeur elle-même n'est pas réellement distincte du visage effrayé. Et pourtant il y a une distinction, à savoir que la frayeur, c'est l'exprimé et que le visage effrayé, c'est l'expression. [114 :00] C'est là un complexe ; c'est ça que j'appelais le fantôme.

Et le fantôme ou l'entité, c'est justifié puisque, maintenant, je pourrais dire : on appelle fantôme ou entité, toute chose ou être -- je ne dis pas existence puisque ça n'existe pas, sous-entendu, entre parenthèses, ça n'existe pas hors de son expression -- j'appelle fantôme ou entité toute chose ou être en tant qu'abstraite de toute coordonnée spatio-temporelle ; c'est ça, un fantôme. Ah, c'est ça, un fantôme. Or, on vit dans les fantômes. Pourquoi en effet avoir attaché tellement d'importance à l'image-affection au cinéma ? Comprenez, les fantômes, c'est quelque chose, [115 :00] c'est, c'est immense. Alors, voilà, mais les fantômes, c'est les visages ; c'est les visages, les fantômes. Il n'y en a pas d'autres fantômes que les visages. Qu'est-ce que c'est que ça, « on vit dans les fantômes » ? Ce n'est pas du tout des choses archaïques, les fantômes.

Le temps de se reposer, mais je vais bientôt finir. Le temps de se reposer. Il y a un texte de Kafka qui m'a frappé parce que c'est un texte dans des lettres à Milena ; c'est un texte où il parle pour son compte, les choses telles qu'il..., le monde tel qu'il le voit, et on sent tellement que ça lui tient à cœur. Donc, à première vue, vous comprenez, ce n'est pas une idée, je dirais plus que c'est une anecdote, une anecdote parce qu'il le disait comme ça. Seulement cela me fascine, les histoires, [116 :00] les anecdotes de vie et leurs résonances sur des formes d'art quand il s'agit d'un très grand artiste. C'est ce que Nietzsche appelait les anecdotes dans la vie d'un penseur, Empédocle et son volcan, Empédocle se jette dans le volcan. C'est un fait divers ; seulement, voilà, c'est un fait divers de la pensée. Pourtant il se jette vraiment ! C'est un fait divers de la pensée, bon, et le fait divers de la pensée, c'est quelque chose de formidable. Immanuel Kant faisait ses petites promenades, un fait divers de la pensée, ça. Pas un fait divers, si... non, c'est curieux, ça, c'est un domaine...

Le fait divers Kafka. C'est qu'il vivait comme si le monde était double et le monde moderne. [Pause] [117 :00] Il disait qu'il y a deux sortes de choses au monde ; il vivait ça comme ça, lui, il y a deux sortes de choses, il y a deux sortes de choses dans le monde. Il y a tout ce qui nous aide dans l'espace et dans le temps. Il y a tout, si vous voulez, à la fois l'espace et le temps comme obstacles -- il faut bien vous rappeler ça pour l'avenir, on en aura alors besoin, très, très besoin -- tout ce qui constitue cette première lignée, c'est l'espace et le temps comme obstacles, et tous les moyens de surmonter ces obstacles. [Pause] Il disait c'est quoi ça ? Eh bien, c'est toute une série [118 :00] animée par les moyens de locomotion, les moyens de locomotion. Alors il citait les moyens de locomotion modernes : la voiture, le train, le paquebot, l'avion ; la voiture, le train, le paquebot, l'avion -- [Deleuze dit quelque chose à Parnet à voix très basse, C'est un fantôme évidemment ; elle répond : Et oui, c'est un fantôme] -- voilà vous avez votre série.

Et puis il disait, seulement faites attention, il y a une autre série ! Notre monde moderne, il disait, c'est fantastique, il aurait gagné, il aurait gagné son entreprise de dominer la nature s'il n'y avait pas non moins moderne -- le contresens, ce serait croire que c'est la rançon d'un archaïsme, non ! -- non moins moderne, non moins technologique, il y a une autre lignée. [119 :00] Et cette autre lignée, c'est quoi ? C'est les PTT, [Rires] le téléphone, la photo... Il aurait ajouté : le cinéma, la télé, bon, etc. Alors, ce n'est pas très difficile ; en gros, c'est très banal. Ben, non, quand c'est Kafka, ce n'est pas banal parce que... Et il disait : vous comprenez, c'est comme si la lignée technologique de l'espace et du temps ne pouvait pas progresser sans susciter son opposé, et son opposé, c'est aussi moderne. Et en quoi c'est son opposé, et qu'est-ce que c'est que ça ? En quoi les PTT, le téléphone, [120 :00] c'est les lettres ; le téléphone, c'est l'opposé du train et du... Avec tout ça, vous n'avez plus besoin de bouger. C'est les moyens qui, au lieu de vous faire vaincre l'espace et le temps, vous épargnent toute confrontation avec l'espace et le temps. On prend en charge le mouvement, quelque chose d'autre prend en charge le mouvement, bon, d'accord, quelque chose d'autre. Qu'est-ce que c'est que ça ? Alors, comment définir positivement cette autre lignée ? Pour Kafka, alors là, il devient splendide, c'est la lignée qui fait naître et qui nourrit les fantômes, et notre technologie moderne n'avance pas sans susciter, sans produire autant de fantômes qu'elle produit de perfectionnement technique. Pourquoi qu'une lettre, c'est un fantôme ? [121 :00] Pourquoi qu'un coup de téléphone, c'est un fantôme ? Et comme il dit, c'est son style à lui, comme il dit à Milena : « Même avant que la lettre soit partie, les fantômes ont bu le baiser que je t'envoyais » ; « les fantômes ont bu le baiser que je t'envoyais ». J'espère qu'il ne le dit pas mieux ; [Rires] non, je veux dire qu'il ne le dit pas encore mieux car c'est d'une beauté.

Là-dessus, je peux vous lire le texte, [Deleuze feuillette dans son livre] c'est à la fin. Or dans son esprit pervers, qu'est-ce qu'il faisait, Kafka ? Un humour tellement diabolique que d'abord, lui, il avait bien compris, il avait fait son choix ; il savait que son choix ferait son malheur et qu'il irait jusqu'à la mort. Son état de santé extrêmement fragile l'empêchait d'affronter [122 :00] les chemins de fer, les voitures et les avions. Il avait choisi la ligne technologique des fantômes. Il se rachetait, bougeait pour voir sa fiancée, rien du tout, non. Mais en revanche, il lui envoyait télégramme sur télégramme, il lui envoyait lettre sur lettre, la précédente lettre décommandant la précédente, non... la suivante, non, inversement, enfin, tout ça, dans un mélange. Et forcément, de son point de vue, il n'avait pas écrit, il n'avait pas écrit une lettre que le fantôme l'avait déjà bue, il fallait en faire une autre. Alors son rêve, il se disait – et c'est par là qu'il est un grand devancier des trouvailles, des techniques d'aujourd'hui – Kafka, il disait, il avait une fiancée à un moment qui était spécialiste dans ce qu'on appelait, dans les « parlophones », [123 :00] les « papophones », je ne sais plus, les « parlophones »... Alors c'était tout un domaine déjà des trucs comme ça, quoi. [Rires] C'est absolument ça ; ça, c'est le fantôme ; ça, c'est les fantômes, vous vous rendez compte ? C'est la production technologique des fantômes. Et c'est formidable ; peut-être que la vie nous serait insupportable sans ça. Voyez ? [Il y a une sorte de saut dans l'enregistrement qui crée une rupture dans le développement ; le paragraphe suivant manque dans les transcriptions précédentes à WebDeleuze et Paris 8] [1 :23 :25]

... Ça, c'est un gros plan. Qu'est-ce qui a compris tout ça ? Ça va trop de soi, c'est Godard, qui a compris tout ça. Mais il y a quelqu'un qui a plus compris dans le cinéma. Mais enfin, je continue. ... Qu'est-ce que je voulais dire ? Oui, le texte... Non, son rêve, c'était de foutre des postes dans les bateaux ou dans les avions, les téléphones dans les avions. Alors, là, il se disait, j'irais peut-

être si c'était pour écrire des lettres, [*Rires*] ah oui peut-être. On imagine très bien Kafka, il aurait fallu qu'il [124 :00] soit plus riche qu'il n'en était, mais enfin, il aurait loué, il aurait loué tout un wagon, et puis il se serait mis à écrire toutes ses lettres à sa fiancée en allant de plus en plus loin. Surtout, il ne fallait pas se rapprocher parce que... Bon. [124 :16]

Vous voyez ces deux lignées... Voilà, le texte, [*Pause*] voilà : « Je n'ai pour ainsi dire jamais... » -- que cette lettre est belle ! « Lettres à Milena » dans l'édition Gallimard, page 260 -- « Je n'ai pour ainsi dire jamais été trompé par des hommes, par des lettres, toujours. » -- Y compris, les siennes – « pas des lettres, toujours. Et cette fois, ce n'est pas par celles des autres mais par les miennes. [125 :00] Il y a là, en ce qui me concerne, un désagrément personnel sur lequel je ne veux pas m'étendre. Mais c'est aussi un malheur général. La grande facilité d'écrire des lettres doit avoir introduit dans le monde, du point de vue purement théorique, une terrible dislocation des âmes » -- c'est-à-dire une double perte, et de la fonction individuante et de la fonction sociale – « une terrible dislocation des âmes. C'est un commerce avec des fantômes, non seulement avec le fantôme du destinataire mais encore avec le sien propre » -- de celui qui écrit – « avec le sien propre. Le fantôme croît » -- 'croît', augmenter – « Le fantôme croît sous la main qui écrit, dans la lettre qu'elle rédige, [126 :00] à plus forte raison dans une suite de lettres où l'une corrobore l'autre et peut l'appeler à témoin. Comment a pu naître l'idée que des lettres donneraient aux hommes le moyen de communiquer ? On peut penser à un être lointain » -- on peut penser à un être lointain – « on peut saisir un être proche » -- oui ? Ça, c'est la série de l'espace-temps, c'est le sérieux, hein ? Je peux penser à toi si tu es loin, je peux te saisir si tu es tout près ; le reste passe la force humaine ; là, on est dans l'espace et le temps. --

« Écrire des lettres, en revanche, c'est se mettre nu devant les fantômes » -- bon, se mettre nu devant les fantômes, c'est l'essence du gros plan – « c'est se mettre nu devant les fantômes, ils attendent ce geste [127 :00] avidement. Les baisers écrits » -- ah, voilà enfin – « Les baisers écrits ne parviennent pas à destination, les fantômes les boivent en route. C'est grâce à cette copieuse nourriture qu'ils se multiplient si fabuleusement. L'humanité le sent et lutte contre le péril, elle a cherché à éliminer le plus qu'elle pouvait, le fantomatique entre les hommes, à obtenir entre eux des relations naturelles, à restaurer la paix des âmes en inventant le chemin de fer » -- [*Deleuze dit quelque chose inaudible*] [*Rires*] « en inventant le chemin de fer, l'auto, l'aéroplane, mais cela ne sert plus de rien » -- Voilà qu'il affirme les deux lignées technologiques – « mais cela ne sert plus de rien. Ces inventions étaient faites une fois la chute déclenchée. L'adversaire » -- c'est-à-dire les fantômes « L'adversaire est tellement plus calme et tellement plus fort : après la poste, [128 :00] il a inventé le télégraphe, la téléphone, la télégraphie sans fil ; les esprits ne mourront pas de faim mais nous, nous périrons. » Quel texte !

Alors, je dis très vite. Voyez ? C'est une drôle de situation ! Voilà, je voudrais en finir avec deux remarques. Je dis, il y a un cinéaste qui a très bien compris cela : si vous vivez, vous pouvez très bien ne pas vivre comme ça ; je veux dire, on a toujours le choix. Votre découpage de concepts, cela peut être tout à fait autre chose que ces deux lignes. Lui, dans la technologie la plus moderne, il distinguera : la ligne des cordonnées spatio-temporelles, -- là, je tire un peu à moi, mais à peine – voyez, la ligne d'espace-temps, avec train, avion, etc., et la ligne des fantômes qui est également une ligne technologique, et technologique avancée, encore une fois, toute cette merde-là. Alors, bon, [129 :00] C'est pour lui, c'est là. Si vous dites, l'un va avec l'autre, oui, mais il est le premier à le dire. Mais il y a une tension entre les deux.

Bien, je dis, première remarque, la seconde ligne, je dirais, c'est, pour m'avancer – je ne cite pas ce texte par hasard – c'est, la première, c'est la ligne de l'espace-temps et des conquêtes de l'espace-temps, la seconde ligne, c'est la ligne des affects « purs » ou des entités, la ligne des fantômes.

Alors, bien, il est temps parce que je tourne autour de cet auteur depuis longtemps. Est-ce qu'il y a quelqu'un qui soit vraiment kafkaïen ? Oui, à mon avis, ça s'impose : c'est Wenders [130 :00] – ou bien Wenders connaît ce texte très bien et il l'aime – je ne veux pas dire qu'il l'ait tiré de Kafka, évidemment, c'est une rencontre, c'est une belle rencontre. [Voir L'Image-Mouvement, p. 143, sur Wenders et le lien avec Kafka] Pourtant, à première vue, si vous voulez, Wenders, ce n'est pas une atmosphère Kafka ; c'est tout à fait autre chose. Bien sûr, ce n'est pas une atmosphère Kafka ; il fait bien mieux que si c'était une atmosphère Kafka, c'est une prodigieuse rencontre. Tout le cinéma de Wenders, il est fondé sur la coexistence et les interférences entre deux lignes, entre deux types de lignée, deux lignes : d'une part, la ligne des moyens de locomotion et leur conversion ; moyens de locomotion, grande ligne, passage d'un moyen à l'autre, conversion, équivalence d'un mode à l'autre, etc. C'est présent dans tous ses films sans exception. En corrélation -- mais tout le problème, [131 :00] c'est comment l'un réagit sur l'autre – en corrélation, la ligne des petites machines à fantômes et les voyages dans l'espace et le temps vont emprunter tous les moyens de locomotion, et c'est par là qu'il y a une idée de cinéma qui est formidable. Tout comme Bergman disait, mon problème à moi, c'est les gros plans de visage, lui son problème à lui, ça me paraît être ça, l'histoire de ces deux lignées et leurs rapports. Donc, vous allez avoir la ligne-là, comme ça, et puis l'autre ligne, et qui apparaît un fantôme, quoi.

Alors je prends au fur et à mesure de mes souvenirs, mais il y en a parmi vous qui le connaissent infiniment mieux que moi, dans "Au fil du temps" [Im Lauf der Zeit ; Kings of the Road], c'est évident, le voyage auto, camion, etc., avec les conversions, le voyage des deux types, [Pause] l'étrange visite [132 :00] aux machines à imprimer, au cinéma ambulant, etc., se confrontent avec l'autre ligne, la lignée fantomatique, les fantômes. Il faut traverser ces fantômes en même temps qu'on parcourt l'espace et le temps. Alors ça, il l'a fait une fois, c'est le sujet. Comme c'est un grand homme de cinéma, il ne va pas faire deux fois ; il ne va pas passer son temps à faire ça ; ça suffit une fois, mais ce par quoi c'est un thème obsessionnel pour lui, c'est que, de toute évidence, il le garde toujours, il le garde toujours.

Si je prends "Alice dans les villes" [Alice in den Städten ; Alice in the Cities], vous avez là, à l'état le plus pur, les changements de moyens de transports, leur conversion l'un dans l'autre. Vous avez ça. Bien plus, pour faire dormir la petite fille, la petite Alice [133 :00] qu'il a sur le dos, il lui raconte une histoire, je me rappelle -- souvent c'est important le dialogue parce que ça dépasse tellement la situation ; je veux dire, c'est là où un dialogue de cinéma a une valeur littéraire, c'est quand il dépasse la situation de l'image même. Il raconte l'histoire suivante à la petite fille qui ne veut pas dormir ; il lui dit, eh ben, voilà, il y a un petit garçon qui joue avec sa maman et qui se perd, et il commence par rencontrer une grenouille, je crois ; je crois que c'est une grenouille, et il la suit. Voyez ? Premier moyen de locomotion, il suit la grenouille ; là on croit qu'il y a du rêve, c'est le contraire : c'est la ligne technologique de la réalité.

Et puis la grenouille arrive à une rivière et il y a un poisson ; alors, il suit le poisson, il suit le poisson, changement, exactement comme on change, on sort du métro et on prend le chemin de

fer ; chez lui, c'est exactement comme ça. Le petit garçon suit le poisson. Il arrive à un pont [134 :00] où il y a un cheval, tiens, un cheval immobile, c'est curieux, immobile ; il faudrait beaucoup chercher pourquoi il est immobile, ce cheval, mais le petit garçon attend, et il se met en mouvement, et il suit le cheval. Il a changé de moyen de transport encore. Et il arrive à la mer, et à ce moment-là, il regarde la petite fille, elle s'est endormie, et il dit « chouette alors » et il arrête... Non ! non, non, il arrive à une route, et là, il y a un camion, il monte dans le camion, et là – oh que c'est chouette -- « c'est rudement bien », il dit à la petite fille parce qu'il peut tripoter, il peut tripoter, il y a la radio, etc., et le camion arrive à la mer, et on ne saura plus.

Mais qu'est-ce qu'il a fait, le type d'"Alice [dans les villes]" ; qu'est-ce qu'il a fait tout le temps ? Toute une partie du film, il a pris des polaroids, il n'a pas cessé, [135 :00] en même temps qu'il changeait de moyen de transport, avion, bateau, métro aérien, tout, tout, tout y passe dans "Alice", à nouveau, les grandes conversions de mouvement propres à Wenders. Lui, il prenait tout le temps des polaroids, et je crois que ça a agacé la petite fille. Et tout le film est composé avec des extinctions d'images jusqu'à un certain moment, exactement si vous voulez, sur le thème, le négatif d'un polaroid ; je veux dire, de même que sur le polaroid en couleur vous voyez l'image se former, là dans toute une partie, tout le début d' « Alice » est prodigieux car on a l'impression d'un caractère très insolite des images, mais là, c'est au contraire, des images qui s'éteignent, c'est-à-dire pour marquer que c'est comme des polaroids [136 :00]. Et quand ils arrivent, je crois bien que c'est quand ils arrivent, le type avec Alice, ils arrivent à Amsterdam, elle se tourne vers lui et elle lui dit : « Tu ne fais plus de polaroids », et là le style du film a changé. Bon, c'est curieux. Il va y avoir des fantômes et une suite de fantômes.

Mais je dirais, chez Wenders, qu'est-ce qu'il y a de Kafkaïen ? Ce n'est pas une atmosphère générale, pas du tout ; c'est cette manière de vivre les deux lignées et la confrontation des deux lignées. Même dans "L'ami américain" [The American Friend], rappelez-vous que là aussi, dans toute la conversion des moyens de transports, comment se fait le rapport étrange des deux ? Là aussi, et finalement [137 :00] il abandonne et l'individuation et le rôle social. Ben alors, la communication, elle passe par quoi ? L'échange de petits objets optiques, des petits cadeaux qui se font, petits objets, l'art des fantômes.

Claire Parnet : Il y a « Le rendez-vous d'Anna » aussi, elle fait toute la dérive, elle traverse les capitales, en entrant dans un hôtel où un autre, puis quand elle rentre chez elle, elle entre dans sa chambre et écoute ses messages qui lui viennent du dehors.

Deleuze : Oui, tout à fait, tout à fait, tout à fait, dans « Le rendez-vous d'Anna » de [Chantal] Akerman.

Alors, qu'est-ce que ça veut dire ça ? [Une interruption de l'enregistrement] [137 :45] Ce que dit Kafka, finalement la ligne technologique pure, moyen de locomotion, vaincre l'espace et le temps, elle est déjà battue, elle est vaincue [138 :00], elle est vaincue d'avance, elle est vaincue par la ligne des fantômes. [Pause] On sera noyée pour les fantômes ; c'est ce que dit Kafka : on périra, on n'aura plus aucun contact avec la réalité. Fini tout ça, c'est déjà fait. Il n'y aura plus comme chez Wenders, ce sens étonnant de l'espace et du temps ; il n'y aura plus ces interférences entre machine fantomatique et machine espace-temps, il n'y aura plus concurrence et interférence entre les deux lignées. Tout sera rabattu sur une seule et même lignée, les

machines à fantômes, les machines à fantômes, les lettres. Et caractère fantomatique des lettres apparaîtra, par exemple, de [139 :00] manière très jeutique.

Je cite l'importance des lettres précisément dans le cinéma de Bergman. Dans le livre de Denis Marion sur Bergman [*Ingmar Bergman*, Gallimard 1979], il cite deux cas, [*Pause ; Deleuze regarde dans son livre*] Ah non, ce n'est pas là, page 37, voilà : dans « "les Communiantes" [The Silence], c'est un pasteur qui reçoit de sa maîtresse une lettre où celle-ci dresse le bilan de leurs rapports. » Donc, dans l'esprit de la femme, il y a l'actuel, la volonté de quelque chose de réel. Bien, alors, comment il fait ? [140 :00] « Il y aurait », dit Marion, l'auteur, le commentateur, « deux manières de filmer cette séquence : la femme écrit la lettre », et en effet, dans le cinéma, vous avez toujours, vous avez très souvent ça, on voit la femme écrire la lettre ; ou bien, autre manière de filmer, on voit l'homme la lire. On peut filmer l'auteur de la lettre en train d'écrire ou bien le destinataire en train de la lire. « Bergman invente lui, une troisième méthode : pendant que le pasteur lit la lettre, la femme en premier plan, en dit les phrases sans les écrire, » très intéressant, ça, pour le rapport gros plan-visage et fantômes. [141 :00]

« Dans "Sonate d'automne" [Autumn Sonata], c'est encore plus compliqué. Le texte d'une lettre est présenté de manière encore plus artificielle ; il est réparti entre celle qui l'écrit, son mari qui en prend connaissance, et la destinataire qui ne l'a pas encore reçue. » Je dis que c'est très intéressant parce que là, on voit bien, supposez les raisons de quelqu'un pour qui il n'y a plus de lutte, interférence entre les deux lignées technologiques ; tous les fantômes ont déjà gagné, la ligne des fantômes a déjà gagné. Qu'est-ce qu'il dira s'il fait du cinéma ? Il dira : Je ne peux faire que des gros plans, « les rares trains que je mettrai, les rares moyens de communication que je mettrai, seront rendus suffisamment indéterminés pour qu'ils soient soumis à des affects "pur" ; ce sera un monde où n'existera plus ni perception ni action, car de tels fantômes habitant un tel monde ne pourront percevoir que par leurs affects et ne pourront agir que par leurs affects. Les affects feront les actions et les perceptions de ces fantômes qui peuplent un tel monde. » Je dirais qu'en très gros, c'est le cinéma de Bergman. Je ne veux pas dire du tout qu'il va plus loin que celui de Wenders, mais il a complètement décalé le problème.

Alors voilà, pour le moment, donc, nous en sommes à ça parce que la prochaine fois, je voudrais reprendre un autre niveau. Nous en sommes [143 :00] à ce rapport entre, ce rapport fantomatique entre le visage et l'affect mais ce qu'on n'a pas fait du tout, c'est encore l'analyse des affects « purs », de cette ligne des fantômes. [*Pause ; quelqu'un veut dire quelque chose*] Oui, une seconde, oui.

Un étudiant : [*Question inaudible*] [144 :00]

Deleuze : A mon avis, je dirais, écoute, il ne faut pas, ... j'essaierai d'en parler un petit peu la prochaine fois, tu me le rappelles, hein ? A mon avis, le masque n'a aucun privilège, parce que le masque, c'est une notion ambiguë, je veux dire qu'un visage démasqué peut être beaucoup plus masque lui-même qu'un visage avec un masque. Alors ce que je dirais, oui ben ça, j'y penserai, puis, tu y penses pour la prochaine fois. [*Bruits des chaises ; fin de l'enregistrement*] [2 :24 :31]