

Gilles Deleuze

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

13ème séance, 16 mars 1982

Transcription : Lucie Dubus (partie 1, durée = 1:04:05) et Yaelle Tannau (partie 2, durée = 59:04)

Partie 1

[La séance commence in medias res, avec des commentaires présentés par un étudiant]

Un étudiant : *[Propos quasi inaudibles]* référence à Eisenstein sur la mystique ... *[référence au mysticisme au 19^e siècle]* ... moi, je vois un moi absolu [1 :00] ... est-ce qu'il y a un rapport avec la catégorie de l'impersonnel ... [0 :00-1 :22] ?

Deleuze : Ces citations que tu as lues, c'est de qui ? Ces citations, c'est de qui ?

L'étudiant : *[Réponse pas claire]*

Deleuze : Ouais, ouais, ouais... La rigueur de la question m'inquiète. *[Rires]* *[Pause]* Voilà ce qui se passe. Je voudrais que vous sentiez vous-mêmes [2 :00] ces choses. En effet, supposez que je dise -- et donc comme je l'ai dit, supposez que je re-dise -- nous groupons dans la catégorie de "priméité" un certain nombre d'états qui n'ont en commun que d'être sans relation avec un "moi", et d'être sans assignation spatio-temporelle. Je dis ça. Ça me permet [de dire que] c'est comme un premier groupe, à charge pour moi de dire : ah oui, tout n'est pas comme ça ! Il y a [3 :00] aussi -- on l'a vu -- de la secondéité, et il y a aussi de la tiercéité. Je ne précise pas, lorsque j'ai fait cette première, même pas définition, ce premier groupement très large de la priméité, je ne précise pas s'il y a, à supposer qu'il y ait bien, première remarque qu'on peut me faire : est-ce que de tels états existent ? Je dirais presque, là, non pas affaire de goût, mais affaire de goûts philosophiques. Parce que « est-ce que de tels états existent ? », qu'est-ce que ça veut dire ? Ça peut vouloir dire : est-ce que de tels états se présentent à l'état pur ? Alors, les uns, je suppose, parmi nous, il y en aura un certain nombre qui diront : priméité, aucun sens. Ça voudra [4 :00] dire que, finalement, je n'ai pas à m'en servir, moi, tel que je vois les choses, je n'ai pas à m'en servir. Très légitime, très légitime.

Seconde réaction possible : ha, oui, la priméité, ça me dit quelque chose ! Et en effet, dans votre expérience, vous vous dites : ah oui ! j'ai connu des états de ce type, des états que je vivais comme sans relation avec moi, et sans relation avec un espace-temps déterminé. Ou bien, troisième réaction possible : oui, je vois bien ce qu'il veut dire, vous vous dites, je suppose, je vois bien ce qu'il veut dire, mais ce n'est pas des états purs, ça ; c'est à la rigueur : un pôle de certaines expériences. Ce qui voudrait dire : ce que tu appelles priméité, [5 :00] ça n'existe

jamais à l'état pur ; c'est un pôle abstrait de l'expérience que tu as le droit de dégager. Mais il est entendu que tous les états concrets ont un aspect de priméité, mais ont aussi d'autres aspects.

Alors, c'est pour ça que, dans les questions que vous me posez, c'est sans aucune provocation que j'ai très souvent envie de répondre : c'est vraiment celui qui pose la question qui seul a les moyens d'y répondre. Il y a certains cas, si vous me dites, par exemple, bon, qu'est-ce que voulait dire Peirce exactement avec priméité, secondéité, je n'ai pas compris, là je peux répondre, essayer de répondre, en commençant, en essayant de reprendre l'analyse d'une autre manière. Mais je prends l'exemple de la question que tu viens de me poser. A mon avis, je répondrais uniquement ceci : vois dans les textes [6 :00] que tu trouves ; d'abord, tu me donnes deux citations. Moi, je ne peux guère me débrouiller dans ces deux citations. Mais je dirais, la première, tu me dis toi-même qu'elle va assez dans le sens « un état sans rapports avec le moi », et en effet, c'est un état mystique. Rappelez, il faudrait dire aussi que dans ce que nous avons défini vaguement comme priméité, on se pose la question – là aussi, vous pouvez avoir des états différents -- à supposer que ça existe, de tels états, quelles structures d'expériences les présentent ? Et là, c'est très varié puisque, la dernière fois, on a vu que ça pouvait être l'expérience de l'endormissement, mais ça pouvait être aussi l'expérience, certaines expériences du délire, certaines expériences de type schizophrénique, et ça pouvait être encore certaines expériences [7 :00] mystiques. Et il ne s'agissait pas du tout, pour nous, de dire : tout ça, c'était la même chose. C'était simplement un aspect de l'expérience qui se découvrait aussi bien dans certaines expériences d'endormissement, que dans certaines expériences de processus schizophréniques, que dans certaines expériences mystiques. Bon.

Là-dessus tu me dis : oui, mais l'expérience mystique ne se réduit pas à ça car il y a des aspects de l'expérience mystique où intervient la référence à un "moi". Je dirais là -- ce n'est pas une discussion – je dirais, je n'en suis pas bien sûr tel que... je n'en suis pas bien sûr. Moi, je crois que lorsque le "moi" intervient dans un processus d'expérience mystique, ce n'est plus sous l'espèce de l'expérience mystique, mais c'est sous l'espèce... il y a eu un glissement de l'expérience [8 :00] mystique à ce qu'on pourrait appeler le "domaine de la foi" qui n'est pas tout à fait, qui n'est pas la même chose. Mais, même si toi, tu me répondais : si, si, ça fait partie de l'expérience mystique, je dirais très bien, c'est que l'expérience mystique a bien un pôle de priméité, mais qu'interviennent aussi, dans l'expérience mystique, des aspects de secondéité.

Ça, c'est une manière de dire que tu réfères qu'on a étudié, qu'on a vu tous ensemble, si tu réfères un problème à toi, bien sûr, je peux t'aider à mettre de l'ordre dans ton problème ou dans le matériau que tu amènes, mais que je n'ai pas la réponse ; c'est toi qui l'as. De toute manière, je n'ai jamais dit : l'expérience mystique, c'est ceci, parce que ça, je suis bien incapable de parler de l'expérience mystique. [9 :00] Tout ce que j'ai dit, c'est que certains aspects, d'après le récit par les mystiques de leur expérience, certains aspects insistent sur l'impossibilité de rapporter l'expérience mystique à un "moi" et de rapporter l'expérience mystique à des coordonnées spatio-temporelles. C'est tout. Maintenant, que dans l'expérience mystique, qu'il y ait d'autres éléments, peut-être ? Très bien. Notamment, je dirais, moi, qu'il y a sûrement un élément, pour parler comme Peirce, de tiercéité. C'est-à-dire qu'il y a une forme de pensée dans l'expérience mystique, mais c'est normal tout ça. Comprenez ? Je veux dire, il ne faut pas du tout que vous fermiez ces catégories. Il ne faut absolument pas que vous les fermiez ; il faut que vous laissiez une chose : bien, finalement peut-être que tout expérience [10 :00] a son aspect de priméité,

secondéité, tiercéité. Oui, évidemment. Simplement on peut dire que telle expérience met l'accent sur, présente un accent sur ou présente un moment où la priméité est presque pure, etc.... Oui ?

Un étudiant : [*Propos inaudibles*] ... présente un complément à l'image- affection qui est résumé... [*Propos inaudibles ; l'étudiant se demande dans quel mesure on peut rapprocher les propos de Bergson à ceux de Maine de Biran, considéré dans la séance précédente, et même pourquoi Deleuze semble avoir quitté Bergson entièrement*] [11 :00-12 :00]

Deleuze : Ouais. Comme vous êtes sévère avec moi ! [*Rires*] Je répondrais ceci : c'est vrai, en toute rigueur. Si j'avais voulu, par coquetterie, m'en tenir à Bergson comme unique fil conducteur, je n'avais en effet aucun besoin de faire ma référence à Maine de Biran, et ma référence à Peirce. Je remarque juste que si Bergson remplaçait si facilement Maine de Biran, c'est parce qu'il le connaissait très bien. Donc pourquoi [13 :00] est-ce que j'ai tenu ? Je maintiens que finalement, notre seul conducteur effectif, ça a été Bergson, pourquoi ? Pour lancer la distinction de nos trois images, l'image-perception, l'image-affection, l'image-action. Mais, vous l'avez senti – je n'ai pas besoin de le dire -- Bergson, il y a un certain temps qu'on l'a quitté. Tout ce qu'on a vu, tout ce qu'on a dit, il ne le dit pas. Je ne veux pas dire qu'il le dise. Il nous a donc servi, et c'est ça, et pour moi et pour vous, ça doit être la même chose, il faut à la fois ne pas faire dire à un grand philosophe ce qu'il n'a pas dit, et il faut s'en servir pleinement, il faut considérer ce qu'il a dit comme objet d'un usage possible, il faut s'en servir.

Pourquoi est-ce que j'ai éprouvé le besoin de faire un détour ? Je le dis parce que [14 :00] en même temps, c'est honteux et c'est très respectable parce que je me dis : tiens, c'est une bonne occasion pour leur apprendre quelque chose. [*Rires*] Ils ne doivent pas connaître fort, ils ne doivent plus connaître Maine de Biran, et ils ne doivent pas encore connaître Peirce. Donc c'est le moment ou jamais. C'est pleinement justifié si, même à deux ou trois d'entre vous, j'ai donné envie de lire Peirce ou de lire Maine de Biran. Mais j'en avais quand même besoin autrement.

C'est que les catégories de Peirce, par exemple -- priméité, secondéité, tiercéité -- il me semble, vont nous permettre de relancer. Et que là, en effet, ça déborde Bergson, ça ne le contredit pas, c'est un tout autre genre de problème, à charge pour moi. Est-ce que j'ai oublié Bergson, depuis le temps ? Car au premier trimestre, je vous rappelle, qu'on avait consacré une fois et une seconde fois, [15 :00] donc deux fois différentes, des séances qui étaient uniquement un commentaire de *Matière et mémoire*, et que nous avions à commenter uniquement avec ces deux séances le premier chapitre de *Matière et mémoire*. Je n'oublie pas du tout, et si le temps nous est donné, après Pâques, on reviendra complètement cette fois-ci au second et au troisième chapitre de *Matière et mémoire*, si bien que, pour la fin de l'année, je voudrais avoir tout fini de *Matière et mémoire*. Mais si là j'introduis secondéité et tiercéité, priméité, c'est bien parce que, d'une certaine manière, ça va relancer les trois types d'images qu'on avait extraits de Bergson, et ça va peut-être nous permettre de pousser l'analyse de l'image-action plus loin -- non pas que Bergson lui-même -- mais plus loin que Bergson nous en donne les moyens. [*Pause*] [16 :00] Voilà, du coup il faut y aller. Et en effet... oui ?

Georges Comtesse : A propos de la question qui a été posée sur la mystique, on pourrait peut-être dire que ce n'est pas aussi éloigné que ça concernant le rapport de Bergson à la mystique parce

que lui-même avait déclaré que l'expérience métaphysique du moi profond, qu'elle débouchait justement sur l'expérience mystique. Il a ajouté, « Nous croyons constater que là est la vérité. » Autrement dit, chez Bergson, il y a un lien entre l'expérience avec la mystique, et de la vérité de la mystique. Ça, c'est une première remarque.

Une autre remarque, c'est : quand tu dis que la mystique [17 :00], évidemment, l'expérimentation mystique [*mot indistinct*] mystique diffère de la simple foi, au sens, par exemple, d'une foi religieuse qui se serait référée simplement un dieu, à une croyance déterminée ou même canalisée dans un pouvoir [*mot indistinct*] quelconque, d'accord. Mais il faut aussi dire qu'il y a dans la mystique une certaine foi, ne serait-ce que ce qu'implique peut-être justement toute, je dis bien, toute maladie, à savoir une foi mystique dans la mort, et ça c'est justement la limite et certainement la vérité de la maladie. Par exemple, je me souviens d'un discours à Bruxelles, où Lacan, il disait des malades, il disait comme ça, « La mort, [18 :00] si vous n'y croyez pas, » c'est-à-dire, si elle n'était pas pour vous une objet d'une telle foi, « est-ce que vous pourriez vivre ainsi ? » Autrement dit, il posait la question directement de la maladie dans un rapport avec la foi, la maladie comme foi mystique dans la mort. Ça, c'est la deuxième remarque.

Une troisième remarque, c'est concernant ce que vous avez dit à la fin du dernier cours, et que quelqu'un ne comprenait pas – d'ailleurs ici – qui n'avait pas osé poser la question concernant – si, si, c'est très bizarre ; on peut poser des questions, et il y a apparemment certains gens qui sont parfois inhibés de poser certaines questions, tandis que c'est en principe possible comprenant, enfin, un discours – eh bien, quelqu'un donc ne comprenait pas le rapport entre le synsigne, [19 :00] le qualisigne, et le légisigne. Et j'avais pensé à un exemple justement cinématographique qui est l'exemple du film d'Alfred Hitchcock qui s'appelle « Pas de printemps pour Marnie » [1964 ; "Marnie"]. Il y a dans "Pas de printemps pour Marnie" un exemple de la théorie du signe en lui-même de Peirce puisqu'on a le signe d'un état de choses pour Marnie. C'est le bouleversement traumatique sur les fleurs rouges ; on ne sait pas pourquoi elle est bouleversée, quel lien il y a entre sa compulsion, affolée des gens ; ça, c'est le synsigne, qui s'incarne dans un état de choses, le rouge bouleversant. Ensuite, il y a le qualisigne, la couleur en elle-même, c'est le rouge en lui-même, la couleur rouge telle quelle, [20 :00] qui envahit tout l'écran et pas simplement incarné dans les fleurs ; et la médiation à la fin du film, c'est-à-dire la scène avec la mère et la petite fille du marin et qui est la loi de la couleur. Voilà un exemple...

Deleuze : Et pourquoi dans... ? Je n'ai pas vu ça, « Pas de printemps... » ; pourquoi, quel est le rôle du rouge dans la troisième image ?

Comtesse : Je crois que dans cette scène, Hitchcock compose une interprétation, ironique d'ailleurs, de l'ensemble du film, peut-être pour rire, pour s'amuser, je n'en sais rien, mais il essaie d'expliquer le rapport du rouge avec la timidité de Marnie [21 :00] liée à une scène d'enfance, une scène primitive où la mère, elle n'avait pas d'argent, elle [*mot indistinct*], donc elle devait se prostituer avec les marins. Et un jour, il y a un marin qui vient, et pendant que la petite fille dormait, Marnie, la petite, et le marin a violenté, brutalisé la mère outre-mesure, et elle s'est [*mot indistinct*], et la mère et la fille l'ont tué. [*Deleuze dit, oui, oui, oui, mais bloque ce que dit Comtesse*]. Donc, il y a la médiation du rouge.

Deleuze: Je vois, très bon exemple, ça, très, très bon exemple, tu me le donnes ? C'est un bon exemple. Ouais, très bien. Eh bien, donc, ça nous emmène à la suite. [Pause] C'est-à-dire, on est déjà dans l'élément de l'image-action. Vous vous rappelez, en un mot, la priméité, si je reprends les termes de Peirce, la priméité, c'est l'affectif, mais pas en n'importe quel sens d'affect, au sens de [22 :00] "qualité-puissance". La secondéité, c'est l'action, la relation effort-résistance, et la tiercéité, en très gros, c'est le mental. Ce découpage du monde, ce découpage des images en trois, ça nous a paru assez bizarre. Si on estimait en avoir fini avec l'image-affection, donc on entrait tout naturellement dans l'image-action.

Or l'image-action, nous disons bien, c'est la secondéité, c'est-à-dire, non seulement c'est ce qui vient en second ; ça c'est assez peu important, ce déroulement logique. [23 :00] Mais c'est "ce qui en soi-même est deux", par opposition à la qualité-puissance qui en elle-même est une et ne renvoie qu'à elle-même. C'est ce qui en soi-même est deux. Essayons de préciser donc de quoi va être faite l'image-action. Il faut la prendre au sens large. D'abord, après tout, secondéité, je suggère que -- et c'est conforme aux analyses de Peirce qui portent sur de tout autre thème -- que, en fait, il y a deux formes de secondéité. Il y a deux secondéités. On n'en pas fini avec ce deux. Il y a deux secondéités. Mettons qu'il y ait comme une secondéité primaire, c'est-à-dire une secondéité -- il faut prendre ça [24 :00] tous à la lettre -- qui serait encore très proche de la priméité. Elle ne serait plus de la priméité, mais en elle-même, en tant que secondéité, ce serait une secondéité primaire.

C'est quoi, la secondéité primaire ? On l'a vu, c'est lorsque une -- ou plusieurs -- qualités-puissances s'effectue ou s'actualise dans un état de choses. Et, c'est exactement, ça répond à la notion de Peirce : le synsigne. [Pendant la séance précédente, lorsque Deleuze introduit les termes de Peirce, il emploie le terme direct de Peirce, "sinsigne", tandis qu'il transformera ce terme désormais en "synsigne"] La qualité-puissance en elle-même, c'était un "qualisigne" ; lorsque la qualité-puissance est actualisée dans un état de choses, on a un synsigne. [25 :00] Il y a déjà secondéité puisque vous avez "qualité-puissance", d'une part, état de choses qui actualise, d'autre part. C'est une secondéité primaire. L'ensemble, donc, vous l'appellez synsigne. C'est... exemple : le qualisigne, c'était le pluvieux ou la pluie ; le synsigne, c'est : ce jour pluvieux, cette journée pluvieuse. Cette fois-ci, la qualité-puissance, "le pluvieux", est actualisée dans un état de choses déterminé : ce jour, ici et maintenant. Donc c'est l'actualisation dans un espace-temps déterminé.

Vous voyez que ça suffit déjà [26 :00] à distinguer du domaine de l'affection. On avait vu le rôle des espaces quelconques. Là, avec les images-action, l'espace ne sera plus quelconque ; ce sera un espace ici-maintenant, c'est-à-dire un espace défini par ses coordonnées spatio-temporelles. Ça j'espère que c'est très clair. C'est donc le premier aspect de l'image-action. On pourra l'appeler, au choix -- et on va voir pourquoi -- un monde, un milieu, une situation, au choix, peut-être pas. Peut-être que monde, milieu et situation ont caché des nuances, qu'il va y avoir des nuances. Mais c'est le premier aspect de l'image-action.

Et puis, je dis, il y a une secondéité seconde [Pause] [27 :00] qu'on pourrait appeler, cette fois-ci, *vraie* secondéité, secondéité vraie, car vous sentez que la première secondéité est encore très proche, qu'il y a des transitions insensibles de la priméité à la première secondéité. La vraie secondéité, elle apparaît, cette fois-ci, non plus au niveau du monde actuel, de l'état de choses

déterminé, de la situation, mais elle apparaît au niveau de l'action pure et simple. La situation, d'une manière ou d'une autre, se trouve engendrer une action qui va réagir sur la situation. La situation ou le milieu va engendrer, va susciter une action qui va réagir sur le milieu, donc l'action, soit sous son aspect [28 :00] effort-résistance, soit sous son aspect action-réaction, implique toujours "deux".

L'action, qu'est-ce que c'est que l'action ? C'est le duel. [Pause] L'action implique au moins le rapport entre deux forces, effort-résistance, action-réaction, que ces forces soient réparties entre deux personnes, entre une personne et une chose. Toutes sortes de combinaisons sont possibles, mais on acceptera -- très grossièrement -- pour le début de notre analyse, la formule : l'action, c'est le duel. Et c'est ça la vraie secondéité. [Pause] On s'étonnera moins, finalement, bon, [29 :00] alors vous vous rappelez, lorsque le signe, selon Peirce, lorsque le signe est du type duel, action-réaction, effort-résistance, par exemple, mon effort est le signe de la résistance que j'affronte, ou inversement la résistance que j'affronte est le signe de mon action. Ces signes de duel, où un terme, un terme existant, où un existant actuel devient signe d'un autre existant actuel, c'est ce que Peirce appelait, dans la table qu'on avait vu la dernière fois, un indice.

Donc, de la même manière, je peux déjà conclure, [30 :00] parce que ça me paraît très important si, qu'on fixe... Je veux dire deux choses contradictoires à la fois, ce qui me paraît très important, c'est que l'on fixe notre terminologie, parce que les termes-là, c'est de véritables concepts, et en même temps, que vous ne les durcissiez pas, que vous sentiez qu'on passe des uns aux autres d'une manière très, très nuancée. Si j'essaie de résumer, je dirais, ben oui, l'image-action commence lorsque, d'une part, le qualisigne devient synsigne et, d'autre part, lorsque l'icône devient indice. Les images-affection, c'étaient des qualisignes et des icônes. Le qualisigne, c'était la qualité-puissance exposée dans un espace quelconque ; l'icône, c'était la qualité-puissance exprimée par un visage. [Pause] [31 :00]

Vous voyez que l'image-action suppose que l'on a quitté ce domaine des images-affection ; on n'est plus dans le domaine des qualisignes. On est dans le domaines des synsignes, à savoir qualités-puissances actualisées dans un état de choses déterminé. Et on n'est plus dans le domaine des icônes ; on est dans le domaine des indices, c'est-à-dire des actions qui procèdent par duels. Bon, est-ce que je n'ai pas, dans mon souci de tenir toujours comme deux pôles uniquement pour mener mon analyse, est-ce que je n'ai pas et autre souci complémentaire, que ces deux pôles ne soient pas décalqués sur les deux pôles des autres types d'images, là, est-ce qu'on n'est pas en train de trouver nos deux pôles de l'image-action, ce qu'on pourrait appeler en très gros : la situation ou le synsigne ; l'action, le duel ou l'indice, d'autre part ? [32 :00] Et toute l'image-action se déroulerait, non pas dans un ordre fixe, mais d'un pôle à l'autre ou de l'autre pôle à l'un.

Car après tout, il en faut du chemin. Là, tout de suite, quelque chose nous frappe, si vous voulez. Ce qui peut nous frapper immédiatement, c'est que, d'une situation à une action, qu'est-ce qu'il va falloir faire pour pouvoir passer légitimement de l'un à l'autre, ou d'une action à une situation, au niveau de l'image, au niveau de l'image cinéma ? C'est tout un mode de récit ; c'est toute une histoire qui est en jeu ; c'est toute une logique cinématographique. Quels intermédiaires faudra-t-il ? Je dis : la situation suscite une action, et l'action réagit sur la situation. Bon. Mais à quel prix ? Comment est-ce qu'on passe de la situation [33 :00] au duel ?

L'action-duel, en effet, vous la trouvez partout dans l'image-action au cinéma, vous la trouvez partout. Si je cherche à travers les genres : le western, pas besoin de commenter ; le film historique, dès qu'il y a une bataille, avec toutes sortes de problèmes, parce que, après tout, où est ce qu'il est le vrai duel ? Ce qu'il y a de bien avec l'image-action au cinéma, on verra pourquoi, on ne sait jamais où il est le vrai duel. Il n'est jamais où on le croit. C'est comme un emboîtement de duels les uns dans les autres. Pourquoi est-ce qu'il y a nécessairement un emboîtement de duels les uns dans les autres ? Ha, je croyais que le duel se passait entre un tel et un tel, tel et tel personnage du récit, puis je m'aperçois à un autre niveau, pas du tout. Il se passe entre un troisième et un quatrième, [34 :00] ou entre le second et un troisième. Il n'est jamais où je crois, le duel.

Mais s'il y a cet emboîtement de duels, c'est que ça ne va pas du tout de soi, le passage de la situation qui exige une action : pour être résolue, le passage de la situation à l'action. Et quel est, au juste, l'élément de l'action ? Quelle est l'action qui va résoudre la situation ou réagir sur la situation ? Si vous voulez, il y a tout un système d'approximations qui vont faire les joies au cinéma, c'est-à-dire la découverte d'un récit, la découverte d'une histoire où, pour passer de la situation au duel, à l'action-duel, il faut beaucoup, beaucoup d'intermédiaires, et pour que le duel rejaillisse sur la situation -- sauf dans certains cas ; je ne connais qu'un cas, à vrai dire ; [35 :00] il est si beau et il est si drôle -- mais précisément, imaginez un film où on se proposerait de montrer une transformation immédiate de la situation en duel, pour parler barbare, un film où on se proposerait de montrer immédiatement la transformation brutale d'un synsigne en indice. Si ça arrivait, tout le monde rirait. C'est dire, ça ne pourrait être que dans un genre précis, le burlesque, qu'on montrerait ça. Ce n'est pas facile.

Je ne connais qu'un cas, un cas, mais, tellement drôle, mais je dis tout ça, parce que quand je vais le raconter, forcément il n'y aura pas de quoi rire. Cela vous montrera à quel point pour ceux qui se rappelleront l'image. Il y a un film de WC Fields, [36 :00] qui est une merveille, qui est son grand film shakespearien, dont je ne sais plus le titre, d'ailleurs. Je ne me souviens ni du titre en anglais ni du titre en français. Là, il donne tout son talent. Quel acteur il aurait été du théâtre shakespearien ! Quel Falstaff il aurait joué, Fields ! Mais, mais, mais, voilà que... il est dans sa cabane, dans sa cabane dans le nord, il neige partout, etc. -- Personne ne se rappelle comment ça s'appelle ? [*Dans L'Image-Mouvement (p. 212), Deleuze ne donne le titre de ce film qu'en anglais, "The Fatal Glass of Beer" (The Movement-Image, p. 154).*] [*Une étudiante lui répond, inaudible*] Enfin peu importe -- Il a son bonnet, il a son bonnet de fourrure formidable, tout ça. Il a reçu son fils ; il va assommer son fils. Il y des soirées shakespearienne où ils se disent au revoir, « Au revoir, père ! » « Au revoir, fils ! » pendant dix minutes. Là, il y a des « au revoir », tout ça. Et il y a le grand [37 :00] truc de Fields... Quoi ?

Une étudiante : [*La même étudiante lui suggère un titre et lui rappelle des détails*]

Deleuze : Peut-être... C'est ça, il va traire l'élan. Il ouvre tout le temps, il ouvre rythmiquement la porte, et il dit: « Il fait un temps à ne pas mettre un chien dehors » d'une voix shakespearienne pure. Il reçoit immédiatement deux boules de neige dans la gueule ! Vous voyez ce qu'il y a là-dedans, en quoi c'est du burlesque. « Il fait un temps à ne pas mettre un chien dehors » ; en effet, on voit le vent, la glace, la neige, etc. ; c'est une image de situation. Et à peine il n'a dit ça, il reçoit les deux boules de neige, comme si quelqu'un les lui avait envoyées. C'est la

transmutation immédiate de la situation en duel. [38 :00] Et alors là, quand on voit l'image, pas quand je la raconte, mais quand on voit l'image, en effet, on est saisi d'un rire... parce que il y a précisément eu cette situation, cette transformation immédiate, cette transformation sur place, immédiate. Mais sinon, c'est très compliqué.

Et ça va faire l'objet... et sans doute, les très grands metteurs en scène se reconnaîtront à certains styles dans un cinéma d'action, où prévalent les images-action, ils se reconnaîtront, ces deux pôles, et à la manière dont ils combinent ces deux pôles, le pôle synsigne et le pôle indice, la première secondéité et la seconde secondéité. C'est-à-dire, je vous rappelle donc : l'image-action oscille d'un pôle à l'autre ; le premier pôle, c'est, encore une fois, les qualités-puissances, c'est-à-dire les affects [39 :00] en tant qu'actualisés dans des états de choses déterminés ; le second pôle, c'est les actions qui, sous forme de duels, vont naître de l'état de choses et réagir sur l'état de choses. Voilà, mais à moins qu'on ait déjà été trop vite. Car, je dis, revenons alors ; dès qu'on a l'impression d'avoir été trop vite, on revient un peu en arrière. Les qualités-puissances s'actualisent dans un état de choses. [Pause] C'est ça qu'on pourrait appeler un milieu : un milieu est fait de qualités-puissance actualisées. [Pause] Et [40 :00] ça va se développer en actions-réactions.

Je dis, est-ce qu'on n'a pas été trop vite ? Pas trop vite ? Et de quel point de vue, trop vite. Peut-être que, supposons, des auteurs de génie peuvent essayer de saisir l'actualisation, puisqu'on est bien dans le domaine de l'image-action, c'est-à-dire le processus d'actualisation. Les auteurs de génie peuvent peut-être se dire : tiens, on va prendre les choses avant, ça ne suffit pas, supposez. Là on pourrait comme jouer à un jeu radiophonique ; je ne vais pas citer les auteurs auxquels je pense. Et là, on va faire un anti-jeu radiophonique, parce que si vous les trouvez, vous aurez perdu parce que c'est que ma description [41 :00] aura été si juste, c'est moi qui gagnerais, et si vous ne les trouvez pas, vous gagnerez puisque c'est que ma description aura été fausse ; mon idée aura été fausse... Je ne dis pas quels auteurs.

Et voilà. Ils disent : avant que les qualités-puissance s'actualisent dans des milieux, dans des espaces-temps déterminés, ils s'actualisent, mettons, dans "des mondes". Dans des mondes ! Dans des monde, ça veut dire quoi ? Comme dans des naissances de mondes. Pour qu'il y ait actualisation, il faut bien qu'un monde naisse. Il faut que le cinéma, sous son aspect image-action, nous fasse comme assister à la naissance d'un monde. [42 :00] En d'autres termes, pourtant, pourtant, on vous montrera – je suppose que c'est eux qui parlent ; pourtant on vous montrera des états de choses parfaitement déterminés. On vous montrera des milieux soit fictifs soit réels, peu importe. On vous montrera des montagnes, on vous montrera des casinos. On vous montrera – ne cherche pas, toi ; je crois que ça n'a aucun intérêt – on vous montrera des principautés fictives, on vous montrera des pièces d'appartement, etc., etc.

Mais vous verrez que par notre art, -- je vous fais toujours parler -- vous verrez que par notre art, vous ne les saisissez pas seulement, vous les saisissez bien comme ça, comme des espaces-temps déterminés, [43 :00] mais vous les saisissez en même temps comme des naissances de mondes. Ils nous font assister, je veux dire... C'est à la fois des milieux complètement déterminés, c'est en même temps des mondes [43 :17] [Interruption de l'enregistrement : le texte qui suit – jusqu'au début du paragraphe suivant -- est fourni par la transcription de Paris 8 : qui naissent sous nos yeux. Ces milieux déterminés valent pour un monde originaire. Ils diront que le monde ne cesse

pas de naître, que le monde ne cesse pas de naître à chaque instant de son histoire, et c'est au cinéma de montrer cet aspect par lequel le monde ne cesse pas de naître.

En d'autres termes], [*Ici reprend l'enregistrement*] tout milieu déterminé est comme doublé par un monde originaire qui va prendre sa place. Et originaire, ça ne voudra pas dire le monde de la nature "avant" ; c'est ici et maintenant, que les milieux, si vous savez les saisir avec suffisamment de profondeur, valent pour des mondes originaires. [*Pause*] Ça a l'air curieux, ça. Et je dirais que ça, c'est l'ambition fondamentale de ce qu'on pourrait appeler, quoi ? Si l'image-action, à laquelle je me précipitais tout à l'heure, situation-action [44 :00] -- et puis je me suis aperçu que j'allais trop vite -- si situation-action, le schéma de l'un de ces deux secondités, donnons-lui son nom : c'est ce qu'on appellera le réalisme.

Milieu-action, réaction sur le milieu, c'est le réalisme. Si on essaie de fonder un concept de réalisme, c'est ça le réalisme, lorsque les milieux font place à des mondes originaires. Lorsque les états de choses déterminés laissent échapper un monde originaire qui valent pour eux, ici et maintenant, qu'est-ce que c'est, ça ? Ça n'est plus l'entreprise... Vous sentez bien qu'il y a quelque chose par quoi le réalisme est dépassé ; on dirait, si vous voulez -- c'est à ça qu'on reconnaît, ces hommes de cinéma -- on dirait que [45 :00] le monde même ne commence qu'avec le film, qu'avec les images qu'il montre. Chez les réalistes, ce n'est pas comme ça. Chez les réalistes, les images qu'ils montrent renvoient à un monde précédent, c'est-à-dire que le film est censé être pris dans le courant de quelque chose qui le déborde. Là pas du tout. Avec le film, on assiste à la naissance d'un monde. Rien ne précède et rien ne suivra. Rien ne précède et rien ne suivra, qu'est-ce que c'est, ça ? C'est l'ambition qui dépasse le réalisme, encore une fois, qui lui fait du prélèvement.

Mais reconstituer le monde originaire, ça a toujours été l'ambition, mais l'ambition, il me semble, secrète et profonde, de ce qu'on appelle le naturalisme. Et le naturalisme, évidemment, vous savez, ça ne veut pas dire le monde de la nature ; [46 :00] ça veut dire des espaces-temps déterminés, mais par différence avec le réalisme, ce sont des espaces-temps déterminés auxquels on arrache la valeur de monde originaire. Et dans la littérature, l'inventeur de ça, il me semble, l'incroyable inventeur de ça, ce fut Zola. Ce fut Zola, d'où la construction très bizarre, la construction alors par quoi il se signalait -- qui est à la fois sa force et sa faiblesse -- sa construction littéraire très, très curieuse où il prend un sujet et il l'épuise. C'est l'anti-Balzac, si vous voulez.

En un sens, Balzac est très en avance sur Zola. Ça a un côté assez retardataire, la méthode Zola, et en même temps, si on remet dans [47 :00] son projet retardataire, oui, ben, d'accord, retardataire sur un point, mais sur d'autres points, tellement nouveau. Vous voyez, sa nouveauté, il procède par pans. S'il vous fait un roman sur l'argent, bon, le sujet doit être épuisé. Si il vous fait un roman sur l'alcoolisme, bon, c'est des espèces de fresques dont chacune est censée épuiser son objet. Ce n'est pas du tout le système d'un roman à l'autre où il y a toutes sortes de jonctions, de renvois, etc. Cette méthode qui consiste vraiment à aller jusqu'au bout d'un monde, c'est ça le naturalisme. Et ça ne se comprend que si vous comprenez, que si vous saisissez, dans le naturalisme cette chose essentielle, cette chose très belle, qui est que, pour eux, tous les, tout, tous les, tout ce qu'ils nous présentent, tous les milieux qu'ils nous présentent sont des états de choses parfaitement déterminés, [48 :00] historiquement et géographiquement, mais qui sont en

même temps présentés comme des mondes originaires. Et c'est en tant que mondes originaires qu'ils les prennent au début et les mènent à leur fin. Ces mondes originaires auront un commencement absolu et une fin radicale. Si bien – [*On entend quelqu'un qui entre que Deleuze salue*] Bonjour – si bien que, si bien que vous aurez comme une double épaisseur : une action se passera dans un milieu historiquement déterminé, mais en même temps, c'est bien autre chose qui se déroulera, quelque chose de plus profond, qui se déroulera dans le monde originaire qui correspond [49 :00] à ce milieu déterminé. C'est à chaque instant de l'histoire que vous pouvez découvrir le monde originaire qui correspond aux milieux dérivés.

Voyez, le naturalisme, ce n'est pas du tout, il me semble, comme on le dit simplement, une description des milieux déterminés le plus exactement possible. C'est, au contraire, de très grands poètes. C'est l'élévation des milieux historiques, des milieux historico-géographiques déterminés ; c'est l'élévation des états de choses à la forme d'un monde originaire qui a son début et sa fin. [*Pause*] C'est ça, le premier point.

Deuxième point : dès lors, ce monde [50 :00] originaire ou primordial, c'est comme si donc, comprenez ? Ils n'auront pas de peine à nous expliquer, mais ça change tout ; si vous avez compris ce premier point, je dirais, ils n'auront pas de peine à nous montrer que, quel que soit le monde... quel que soit le milieu considéré, il est resté, à la lettre, le plus "naturel" qui soit : c'est-à-dire le plus naturel en quel sens ? Que c'est le monde de la cruauté bestiale, de la cruauté animale, ou de la sainteté primitive, de l'âme la plus délicate, de l'âme originelle, et que, dans tout milieu déterminé dans l'histoire et dans la géographie, il suffit que vous grattiez pour trouver le monde originaire qui vous livrera les plus incroyables [51 :00] animaux préhistoriques, mais qui ne seront plus préhistoriques, où les personnes les plus célestes, mais qui ne seront pas célestes. C'est une drôle d'opération, le naturalisme. Alors, j'espère que vous les avez déjà connus, les... [*Deleuze ne termine pas la phrase*]

Alors, deuxième point ; voilà, j'ai juste développé le thème... Voyez, la première actualisation, [*On entend une voix près de Deleuze*] dans l'image-action, elle ne se fait pas, si j'essaie de suivre un ordre logique, elle ne se fait même pas dans le complexe milieu-situation-action ; elle se fait dans cette instauration, cette exhibition de mondes supposés primordiaux, de mondes originaires. [52 :00] Deuxième remarque... Quoi ?

Un étudiant : [*Question d'un étudiant*]

Deleuze : Pas tout de suite, pas tout de suite. Il approche d'ailleurs, si, je vais reposer. [*Pause*]
 Deuxième point : [*Pause*] alors de quoi c'est fait, de quoi c'est fait, un monde originaire ?
 [*Pause*] De quoi c'est fait ? [*Pause*] Quelle est la secondéité ? Quelle secondéité va s'exercer ?
 Quels duels ? On a vu : de même que ce n'étaient pas des milieux-situation, ce n'étaient pas encore [53 :00] des milieux-situation, c'était des mondes originaires, des mondes primordiaux. De même, c'est comme pas encore des actions, du moins, sous l'action la plus rigoureuse et la plus précise, vous allez découvrir quelque chose. De la même manière que dans le milieu le plus déterminé historiquement et géographiquement, vous découvriez le monde originaire, là, sous l'action la plus rigoureuse et la plus implacable, vous allez découvrir une autre secondéité, une secondéité originaire. Et ça va être quoi, la secondéité originaire ?

Ce sera -- et c'est bien une secondéité -- l'accouplement de ce qui va fonder toute action selon le naturalisme, à savoir l'accouplement de la pulsion et de son objet. [54 :00] Les mondes originaires sont faits de pulsions et d'objets de la pulsion sous la forme d'une secondéité parce que les objets et les pulsions sont séparés. La pulsion et la recherche aveugle, obstinée, de son objet, ou d'un quelque chose qui sera son objet, et l'objet est à la recherche de sa pulsion. [Pause] Et ça pourra être la sauvagerie la plus pure, pourquoi ? Parce que "objet" est un mauvais mot. La pulsion ne choisit pas un objet ; elle arrache, elle découpe, elle capture, elle déchire son objet. Elle ne déchire pas [55 :00] son objet par sadisme ; elle déchire son objet pour le constituer, pourquoi ? Parce qu'il est bien connu, [Pause] et ce n'est pas par hasard que là, ces auteurs auront quand même subi une influence certaine de la psychanalyse.

L'objet de la pulsion, c'est ce que la psychanalyse a su appeler, avec Mélanie Klein, "l'objet partiel". L'objet partiel, ce qu'il y a de décevant dans l'expression "objet partiel", c'est qu'on a l'impression que c'est un type d'objet, mais ce n'est pas un type d'objet, l'objet partiel. C'est un objet réduit à cet état. Il a fallu arracher quelque chose à l'objet complet. En d'autres termes, il faut trouver un autre mot qu'objet partiel. Comme je n'en ai pas bien trouvé, disons un "éjet" ou un "déjet", impliquant l'action [56 :00] d'arracher. Il doit être conquis sur l'état de choses. La pulsion doit conquérir. En d'autres termes, la pulsion n'a jamais pour objet un objet global ; il faut qu'elle conquière sur l'état de choses des morceaux. Car le véritable objet de la pulsion, c'est le morceau. [Pause]

Et le monde originel, c'est précisément le monde où se confrontent les pulsions et les morceaux-objets, les morceaux qui vont servir d'objets à la pulsion. Et ces morceaux peuvent être quoi ? Autant qu'il y a de pulsions. Et les pulsions sont quoi ? Autant qu'il y a de morceaux, ça peut être. Tout ce qui est en morceaux [57 :00] suscite une pulsion, même si c'est artificiel. On est au-delà de la différence artifice/nature puisque, même dans le monde le plus artificiel, il y a quelque chose d'originel qui se joue. Si bien que tout ce qui est morceau est objet de pulsion qui soit quoi ? Eh ben, pulsions sexuelles avec des morceaux de corps ; pulsions d'argent avec ces morceaux tout faits, les pièces ; pulsions de faim, pulsion alimentaire, excellent pour les "morceaux" ; et puis peut-être bien d'autres encore. Et donc, vous aurez monde originaire ; là, la notion de monde originaire se précise. [58 :00] Lorsque l'état de choses déterminé, si historique qu'il soit, si artificiel qu'il soit, laisse dégager cette seule et unique histoire : l'histoire des pulsions et de leurs objets. [Pause]

Si bien que à ce niveau de l'image-action, quel sera le type de signe qui répondra à "monde originaire" en tant qu'il se développe en pulsion-objet ? Qu'est-ce que la forme, le signe de cette secondéité-là ? Le signe de cette secondéité-là, c'est ce qu'il faudra appeler le symptôme, et ce cinéma sera un cinéma de symptômes. Et après tout, les metteurs en scène qui se sont élevés jusqu'à ce cinéma auront droit -- s'ils le veulent -- à dire comme Nietzsche disait : [59 :00] "Nous autres, médecins de la civilisation", "nous autres, médecins de la civilisation", cette phrase qu'il appliquait aux philosophes : un petit nombre de grands metteurs est apte à se l'approprier : "Nous sommes médecins de la civilisation", voulant dire quelque chose de très, très précis, à savoir : dans le milieu le plus historique et le plus déterminé, nous diagnostiquons le "monde originaire" que recèle ce milieu historique et déterminé, cet état de choses. Car nous diagnostiquons les pulsions, les objets de pulsion, les noces entre les pulsions et les objets, tels qu'ils se déroulent [60 :00] dans ce monde. [Pause]

Troisième remarque : [*Pause*] dès lors, je dis, ce monde originaire défini par l'aventure des pulsions et de leurs objets, c'est une origine radicale, c'est un commencement absolu, et c'est en même temps une fin absolue. Ce qui les intéressent, c'est donc que ce monde -- ce n'est pas les intermédiaires qui les intéressent ; précisément un "réaliste", il s'intéresse aux intermédiaires, à ce qu'il y a entre les deux, il ne s'intéresse pas ni au début et ni à la fin -- Mais, eux, ils ne s'intéressent qu'au début et à la fin parce que c'est la même chose : c'est dans le même mouvement que ce monde [61 :00] éclos et qu'il est déjà fini. C'est comme si l'idée naturaliste, c'est de faire précisément des mondes avortés parce que pour eux, vraiment, ce que Dieu a réussi, c'est des mondes avortés ; on peut supposer dans une mythologie, il y a des mythologies comme ça : Dieu avant de créer le monde, il essaie, il a des ratés. Il fait plein de ratés qui ne marchent pas, alors il les jette avant de créer notre monde. Eux ils disent : bien non, on est toujours à la période des ratés. On a toutes sortes de mondes originaires, tous ratés, ils vont se définir par quoi ?

Le Temps, le vrai temps, c'est cette identité du début et de la fin. La seule chose qui compte c'est : le commencement du monde originaire, et dès lors aussi bien, sa fin absolue, sa fin radicale. [62 :00] Et pourquoi est-ce qu'ils vont vers une fin radicale ? C'est que ces mondes originaires sont des systèmes clos, et c'est des systèmes abominablement clos. [*Pause*] On est enfermé dans ces essais de mondes, dans ces mondes primordiaux, ou plutôt les personnages sont radicalement et à jamais enfermés -- à jamais ? Méfions-nous ; peut-être qu'on va trop vite ; mais tant mieux, on rectifiera. -- Et ils vont vers leur fin, pourquoi ? Parce qu'ils suivent la pente des pulsions et de leurs objets. Et le monde originaire, ce n'est rien d'autre que la pente commune des pulsions et de leurs objets.

Et qu'est-ce que c'est que [63 :00] la pente commune des pulsions et de leurs objets ? Eh bien, d'une part, c'est la mort, et là surgit la plus étrange pulsion de mort comme recueil de toutes les pulsions. Eh oui, la psychanalyse est bien passée par là ! Mais c'est beaucoup plus vivant, au besoin, ils n'en dépendent pas. Qu'est-ce que c'est la pente des objets ? Là où tous les objets se réunissent formant humus qui ne fait qu'un avec l'humus du début de monde et l'humus de fin du monde, c'est le dépôt d'ordure, c'est l'universel déchet. Et lorsque la pulsion en sera à fouiller dans les ordures, on saura que le monde [64 :00] originaire est arrivé à sa fin, mais sa fin, elle était là, dès le début. [*Fin de la cassette*] [1 :04 :06]

Partie 2

Vive le naturalisme. Quelle merveille ! Et c'est comme le monde d'Empédocle quand il est mené par la discorde, des yeux sans front, des mains sans bras, tous les objets partiels qui se réunissent et qui clapotent, qui forment une espèce de marécage. Voyez à quel point ce n'est plus du tout l'Expressionnisme. -- Là je ne veux pas que je m'attarde alors, il faut... -- Ce n'est plus du tout l'Expressionnisme, évidemment. C'est le monde des pulsions et de leurs objets. Ce n'est plus du tout le monde des affects -- là je ne veux pas, je ne développe pas. -- Bon !

Il y a donc cette pente commune qui va du monde originel dans son commencement absolu à sa fin radicale, [65 :00] avec quand même, c'est trop triste tout ça, c'est trop triste, ah oui, si, à moins que -- c'est comme l'entropie, l'entropie du monde originaire, ah oui -- à moins que le monde clos, le monde originaire dans sa clôture, dans sa pente, dans son entropie, ne soit quelque

part ouvert sur l'Ouvert, ou "entrouvert", à moins que ne se produise une remontée d'entropie, une "neg-entropie". Qu'est-ce qui amènerait cette remontée d'entropie ? Est-ce qu'il y a un salut ? Tiens, [66 :00] Dieu que les naturalistes sont loin de la mystique ! Mais ils n'ont pas cessé de poser le problème de la foi.

Est-ce qu'il y a un salut ? Pas au sens général, mais une fois dit que c'est eux qui ont inventé ce problème, des mondes originaires, vases clos dans lesquels ils découvriraient sous les états de choses déterminés, dès lors ils ne pouvaient pas ne pas rencontrer le problème de : est-ce qu'on va s'en sortir, et qui nous en sortira ? Quelle foi ? Et ils oscillaient entre deux réponses, sans doute ; une foi de type... Non, entre plusieurs réponses. Peut-être une foi de type religieuse, c'est-à-dire toute religion abdiquée. Extraire de la religion une foi, c'était une réponse possible. [67 :00] Ou bien alors, ah oui, peut-être l'amour. Mais quel amour il faudrait pour remonter cette entropie, pour ouvrir ces mondes clos ? Ou bien le socialisme révolutionnaire. Et après tout, c'était déjà toutes les directions de Zola. Comment sortir de ces mondes originaires, par l'amour, par le socialisme, par un équivalent de la foi ? Est-ce que c'est possible ?

Voilà le tableau, voilà en trois moments, vous voyez le tableau que je voulais faire. Bon, il a suffi... Vous avez deviné ; à mon avis, il n'y a que deux types qui, dans le cinéma, aient construit d'un bout à l'autre ce monde des pulsions et des objets, et fait [68 :00] voir les mondes originaires sous les états de choses déterminées : c'est évidemment Stroheim et Buñuel, et c'est ça, le cinéma d'action de Stroheim et de Buñuel. ... Quoi ?

Un étudiant : [*Question inaudible*]

Deleuze : On va le voir parce que je voudrais... On va le voir, la question est très juste. On va le voir avec ces deux. Là-dessus, je vais essayer de montrer, non pas du tout essayer d'appliquer ça à Stroheim et Buñuel, mais je vais essayer de monter en quoi tout ce que j'ai dit sortait bien du cinéma de Stroheim et du cinéma de Buñuel. Mais en d'autres termes, je dirais presque, que c'est du cinéma d'avant l'action, pas du cinéma d'action. Ce n'est pas du réalisme, c'est du naturalisme. Et c'est très, très différent. C'est ce monde des pulsions et de leurs objets. Et filmer des pulsions et [leurs objets], à ma connaissance, le cinéma américain, [69 :00] quel que soit sa puissance – je ne dis pas... encore une fois, rappelez-vous ma règle, je ne dis pas que c'est mieux --, le cinéma américain n'a jamais rien compris à ce problème. Si bien que Stroheim et Buñuel ne pouvaient pas être intégrés dans le cinéma américain, même quand ils étaient à Hollywood, ou quand ils y allaient. Le vrai truc du cinéma américain, il me semble, en simplifiant beaucoup, ça a été le cinéma d'action. Mais ce qui se passait au niveau... Ils ne croient pas à l'idée de mondes originaires, forcément ; l'idée des mondes originaires, c'est une idée tellement européenne, découvrir des mondes originaires sous, sous les états de choses déterminées, ce n'est pas du tout une idée d'américain, c'est une idée de vieil allemand ou d'espagnol un peu tordu, quoi. Oui, c'est une idée, enfin, c'est très curieux. Or à ma connaissance il n'y a qu'eux qui ont saisi ça.

Une étudiante : Et [Marco] Ferreri, il est dans quoi ? [*Deleuze* : Qui ?] Ferreri. [70 :00]

Deleuze : Ferreri, ah, Ferreri, c'est un cas. Peut-être que Ferreri serait dans cette lignée. Oui, peut-être, ça serait intéressant de voir Ferreri sous cet aspect. Oui, ça, oui, il y a des films, je vois tout de suite à quoi vous pensez, ouais, ah oui, c'est même très bien. Peut-être, mais est-ce qu'il a

le génie des deux autres, oui peut-être. Ferreri pourrait très bien s'inscrire sur cette... [Pause] -- Il faut que je courre au secrétariat. Ne partez pas... vous aussi ? Oh, quel hasard ! Mais, moi d'abord, hein, parce que je suis pressé. [Pause ; interruption de l'enregistrement]

Deleuze : [Pause ; Deleuze fait des commentaires à voix basse] Il faut fermer la porte qui est là, [71 :00] si vous voulez bien, si vous voulez bien, fermez la porte. [Pause, bruits divers] Ça y est ? [Pause] [72 :00] Alors ? [Pause] Elle m'agace cette porte. [Pause] Je hais les portes. [Pause]

Bon, alors je voudrais dire très vite en effet ce que c'est que ce "naturalisme". [73 :00] Si vous m'avez compris, je ne vois aucune... Tout le monde sait que chez Buñuel, par exemple, la question de son "surréalisme" est une question très difficile à poser. Je veux dire à cet égard une chose très, très simple : l'équivoque du rapport Buñuel-Surréalisme s'explique très facilement. C'est que, qu'est-ce qui est vraiment surréel pour Buñuel ? C'est précisément la découverte et la construction de ces mondes originaires. Et cela avait assez peu de choses à voir [avec] Breton ; Breton ne s'y est pas trompé -- quant à l'étrangeté des rapports Buñuel-Breton --, il sentait bien que Buñuel n'était pas des leurs. A la lettre, le premier Surréalisme, c'est précisément le naturalisme, si l'on définit le naturalisme par [74 :00] cette construction et cette découverte des mondes originaires intérieurs aux états de choses historico-géographiques. Alors... -- Merde ! Merde ! Merde ! [Pause] Vous voulez bien la fermer, cette porte ? [Pause] Je me sens très buñuelien ; il faut que ce soit fermé ; tout ça, c'est l'ennemi ! Je ne crois pas quel salut ne vienne du dehors, il ne peut arriver rien que du mauvais. --

Je prends le, j'essaie juste maintenant que j'ai essayé de développer le schéma général, je dis juste des choses... D'abord, je commence par : qu'est-ce que vous retrouvez de commun entre Stroheim et Buñuel, [75 :00] même dans leur manière de filmer ? Vous avez un premier thème qui est fondamental qui est celui des mondes clos. Même qui, quand ils sont ouverts sur la nature, ça peut être des extérieurs. Mais les grandes clôtures, même de paysages extérieurs, chez l'un comme chez l'autre, c'est des grands moments. Les montagnes de Stroheim, ce n'est pas rien ; les extérieurs de Buñuel, filmés de telle manière que cela constitue précisément des vases clos. Voilà un premier... ces mondes clos qui sont précisément des mondes originaires, c'est-à-dire où va se déchaîner l'histoire des pulsions et de leurs objets.

Deuxième point : toutes les actions sont rapportées, en effet ; c'est la première forme de violence au cinéma. On verra, dans notre analyse de l'image-action, on verra toutes formes de violences. [76 :00] Mais cette première violence est la violence naturaliste, première au sens logique où on en est dans notre analyse. C'est la violence des pulsions et de leurs objets, de ces objets arrachés et de ces pulsions qui arrachent. C'est le monde des prédateurs. J'arrache, et c'est ça, et les actions ne sont là que "pour quelque chose", qui est l'action originaire, c'est-à-dire l'acte de la pulsion. Ce n'est pas des actions ; il n'y a pas d'actions dans ce cinéma-là. C'est des actes pulsionnels, qui impliquent au besoin la plus grande ruse. La ruse, oui, cela fait partie de la pulsion, etc. Mais ce n'est pas encore l'image-action au sens du cinéma américain.

Je dis tout ça... Ensuite la double pente de la dégradation, [77 :00] où la pulsion et l'objet se précipitent vers quoi ? Vers la fin du monde, fin du monde qui chez les deux, par exemple, réunis dans la même image, l'image célèbre de "Folies de Femme" [de Stroheim, 1922 ; "Foolish

Wives"] : le cadavre jeté, le cadavre jeté dans le dépôt d'ordures, c'est-à-dire la finalité commune de la pulsion et de l'objet. Et l'image non moins célèbre à la fin de "Los Olvidados" [de Buñuel, 1950] : le cadavre du gosse jeté par le dépôt d'ordures. [*Pause*] Et, chez l'un comme chez l'autre, [78 :00] l'affirmation que toujours, il s'agit d'un monde originaire ; ça pourra être chez Stroheim une principauté d'opérette, ça pourra être une opérette du type "La Veuve Joyeuse" [de Stroheim, 1925 ; "The Merry Widow"]. Ça pourra être n'importe quoi. Ça pourra être le casino, dans "Folies de Femme", etc. Ce monde clos est découvert et posé comme le monde originaire, le monde des origines, c'est-à-dire le monde qui se définit comme symptôme par les pulsions et par les objets, et par les objets arrachés.

D'où, chez l'un comme chez l'autre aussi, un type tout à fait nouveau du gros plan. Cette fois et cette fois seulement, le gros plan, c'est bien l'objet partiel. Chez l'un comme chez l'autre, [79 :00] les chaussures comme objets de la pulsion sexuelle, ou la jambe qui manque, l'infirmité. Mais, voyez, je ne reviens pas sur ce que j'ai dit quand je disais à propos de l'image-affection : mais jamais le gros plan ne constitue quelque chose en objet partiel. Son opération est tout à fait différente. Là je trouve en effet un autre type de gros plan, mais je n'ai pas à me corriger, car ce n'est pas le gros plan qui constitue la chose en objet partiel ; c'est parce que la chose est en elle-même objet partiel en tant qu'elle est objet de la pulsion que, dès lors, elle devient l'affaire d'un gros plan. D'où gros plan de chaussures, d'où gros plan de jambes qui manquent, d'où gros plan d'infirmité, [80 :00] etc., etc.

La pente commune, c'est finalement la manière dont la pulsion prend un monde originaire, vous avez beau l'extraire d'un milieu ; il traverse plusieurs milieux. C'est même une de ces différences avec ce qu'on verra tout à l'heure sur le milieu. Il comprend différents milieux, il est orienté comment ? Il a deux coordonnées. Il est orienté... un monde originaire, il est déjà orienté dans sa distribution des pulsions en riches-pauvres, par les classes qui sont une notion dérivée. Mais la brutalité du riche et du pauvre et le bon et le mauvais, riches-pauvres, bons et mauvais, vont quadriller le monde des pulsions et de leurs objets. [*Pause*] [81 :00] Chez Buñuel comme chez Stroheim alors, la manière dont la pulsion alimentaire, la faim, est fondamentalement filmée, surtout Buñuel, cela va de soi. Ah, bon, tout ça.

Mais, je voudrais juste arriver à s'il y avait une distinction là. Si vous voulez, les parallèles et les correspondances entre les deux m'apparaissent si grandes dans un commun naturalisme. Mais chacun sent en même temps que ces deux auteurs sont extraordinairement différents. Ce qu'ils ont en commun, je peux le dire aussi : vous savez que Stroheim, d'une manière pathétique, dès qu'il n'a plus pu faire de films, il mourait tellement de ne pas pouvoir faire de films, qu'il faisait des pseudo-romans, et ces romans sont des scénarios de ce qu'il aurait voulu faire. Ces scénarios sont des romans lamentables ; si on veut poser [82 :00] la différence entre romans, c'est très mauvais comme romans, mais comme scénarios, c'est sublime. Il a écrit beaucoup à cet égard, ce sont de purs scénarios, admirables.

Il y en a un, "Poto Poto", qui est très insolite. [*Pour la référence, voir L'Image-Mouvement, p. 177 (The Movement-Image, p. 126)*] On a une idée de comment aurait tourné l'œuvre de Stroheim. "Poto Poto", c'est p-o-t-o p-o-t-o, et c'est son grand film africain. Or vous savez peut-être qu'un des films de Stroheim, "Queen Kelly", comportait... qui a été interrompu, qu'il n'a

pas pu pousser jusqu'au bout, comportait un épisode africain. Kelly, l'héroïne Kelly allait en Afrique, et il devait se passer des choses abominables. Et "Poto Poto", c'est la suite, c'est le grand film africain où il y a une... où la jeune femme, où la jeune femme, mais [83 :00] se vend, elle vend son corps, mais d'une manière très curieuse : à la roulette. C'est le monde des riches, ça. Elle vend son corps à la roulette, c'est-à-dire qu'il y a des hommes qui mettent des mises, et celui qui met la plus grosse mise a le droit de jouer à la roulette avec elle. C'est une scène typique Stroheim, ça. On imagine ce qu'il en fait au cinéma.

Alors bon, il y a une espèce de brute alcoolique, un colonial de l'endroit, qui met une grosse mise, donc il gagne le droit de jouer à la roulette avec elle, et c'est : ou bien elle gagne, elle, et elle prend l'argent de la mise, ou bien elle perd et elle se donne à lui. Evidemment elle perd. Et il va l'emmenner dans un marais putride où il a installé son système d'exploitation et d'asservissement. C'est un tyran, c'est un tyran. Et voilà que, et là, c'est de plus en plus du pur [84 :00] Stroheim ; à peine arrivée, elle est lancée dans le marécage de "Poto Poto", qu'il lance le cri : "Maintenant vous avez reçu le baptême, vous voilà nommée citoyen d'honneur de Poto Poto, le cloaque du monde, sur l'équateur. Quel est donc celui qui a dit" – ça c'est... attends -- : 'un degré de latitude ou de longitude en plus ou en moins change entièrement le code de la morale et des lois' ?" C'est une espèce de Montaigne ou de Pascal qui a dû dire cela : "un degré de latitude ou de longitude en plus ou en moins change entièrement le code de la morale et des lois". Ça, je dirais en termes de cinéma, c'est le cinéma des milieux-actions. Mais dans le cinéma des pulsions-objets, ce n'est pas ça. Ce n'est pas ça, la Loi. Eh bien ici, voyez, eh bien ici, il n'en est pas comme ça. [85 :00] Ce n'est pas un degré de latitude ou de longitude en plus ou en moins qui change, parce que, eh bien ici, la latitude est zéro. C'est le monde originaire. "La latitude est zéro ! Nous, de Poto Poto, nous n'avons pas de lois, pas de morale, pas d'étiquette mondaine. Ici, pas de traditions, pas de précédent. Ici chacun agit selon l'impulsion du moment et fait ce que Poto Poto le pousse à faire. Poto Poto est notre seule loi, notre chef tout puissant, roi empereur, mogul, juge suprême. Il est sans merci, il n'accepte aucune circonstance atténuante." [*Erich von Stroheim, Poto-Poto (Paris: Editions de la Fontaine, 1956), p. 132*] Bon, imaginez cela en cinéma ! Épatant ! Eh bien, c'est la latitude zéro, c'est le monde originaire. Voilà.

Alors, tout ça... Mais vous sentez que malgré tout, ces rapprochements, c'est un rapprochement [86 :00] très formel, c'est qu'on va tout à l'heure revenir au cas en effet que quelqu'un vient de citer parce que cela me paraît passionnant, ça. Est-ce que cela ne serait pas un quelque chose d'assez proche de l'entreprise en effet très insolite dans le cinéma actuel de Ferreri ? Est-ce que ce ne serait pas lui qui aurait compris quelque chose de ce cinéma très curieux, très violent ? C'est la première grande violence cinématographique ça. C'est le premier monde de la violence.

Je voudrais juste marquer les différences. Qu'est-ce qui fait que, dans cette communauté de styles, dans ce naturalisme commun, le naturalisme Stroheim n'est pas le même que celui de Buñuel ? Ce n'est pas la même chose. Ce n'est pas le même monde. Moi je disais, j'insistais sur ceci : je commençais avec Zola, et je disais : Ben oui, vous comprenez, chez Zola, [87 :00] on sait, c'est bien du naturalisme. Mais l'histoire du mouvement naturaliste, si je pousse un peu ma comparaison, elle m'apparaît très intéressante parce qu'un disciple de Zola s'appelait [Joris Karl] Huysmans, et avec Huysmans, il s'est passé quelque chose. Il a fait une espèce de manifeste en disant : Eh bien, Zola, y en a marre parce que c'est trop restreint, c'est trop réduit. Finalement on

nous parle de quoi dans le naturalisme à la Zola ? Eh ben oui, on épuise, comme je viens de le dire, on épuise chaque chose à un livre pour, mais pourquoi ? Pour les pulsions les plus matérielles, les plus animales. Alors oui, un livre ou un film sur la sexualité, [88 :00] un film sur l'avarice, un film sur la faim ou sur l'aliment, il dit : mais cela ne va pas loin tout ça, ça ne va pas loin.

Il dit ce qu'il faudrait découvrir, et c'est à ce moment-là que Huysmans forme un projet très bizarre, il dit : Mais finalement, il faut comprendre qu'il y a un naturalisme de l'âme. Il n'y a pas seulement un naturalisme du corps, il y a un naturalisme de l'âme. Bien plus, il y a un naturalisme du plus artificiel ; il y a un naturalisme du plus artificiel. Il faut aller encore plus loin, ajoute-t-il, il y a un naturalisme du spirituel, mais pour comprendre cela, dit-il, il faudrait avoir la foi, et moi je ne l'ai pas encore. Heureusement il l'aura bientôt. [89 :00] Oui, voilà tout ce qu'il lance. Il dit : Mais y en a marre, il n'y a pas que des document sociaux, ou des documents psychologiques ; il y a des documents d'âmes. Et il prétend renouveler le naturalisme par cette espèce de truc : faire un naturalisme de l'âme, soit sous la forme des vies artificielles, il dit : oui le héros naturaliste, finalement, ce n'est pas fameux parce que cela se réduit à quoi ? Cela se réduit ou bien à la bête brute, à l'homme dominé par ses pulsions les plus matérielles, ou bien à l'homme quelconque, et ça glisse dans le réalisme. La bête humaine ou bien l'individu quelconque. Alors, il dit, eh ben, je vais vous faire un... [*Interruption de l'enregistrement*] [90 :00]

... y compris le domaine des vies artificielles. Et alors, il raconte comment de Des Esseintes [dans *A Rebours*], qui souffrent de toutes les maladies, qui est névrosé jusqu'au bout, organise une vie de pur artifice. Bon. Et, dans le courant du livre, ça glisse tout le temps comme thème : finalement, l'artifice est encore décevant, car ce qui est encore plus beau que l'artifice, c'est le surnaturel. Et le surnaturel, il n'y a que la foi qui puisse nous le donner. Vous voyez ce glissement du pervers au... de l'homme de la perversion à l'homme de la foi qui va constituer un très étrange nouveau naturalisme, où on peut dire presque, à un point où le naturalisme et le surnaturalisme ne se distinguent plus. [91 :00]

Je dirais presque, entre Stroheim... -- là je simplifie évidemment beaucoup trop -- mais entre Stroheim et Buñuel, il y a quelque chose de semblable à cette différence entre Zola et Huysmans. Car qu'est-ce que c'est finalement, la grande différence, il me semble ? La grande différence, c'est ceci : c'est que Buñuel, je dirais -- vous corrigez de vous-mêmes, je voudrais aller vite -- Buñuel ne cesse pas d'interroger la possibilité qu'existent des pulsions du bien, ou des pulsions de la foi, la foi comme pulsion. Bon, à partir de là, le problème est double, la foi ou le bien comme pulsion.

La [92 :00] première réponse de Buñuel, mais ce n'est pas un retour au naturalisme Zola, c'est bien un autre élément. L'élément a changé. La première réponse de Buñuel, c'est : Eh bien oui, il y a des pulsions de la foi, et bien plus il y a des pulsions vers le Bien. Seulement elles ne valent pas mieux que les autres. Elles sont aussi dégoûtantes que les autres. Tout ça, c'est le thème des rapports de Buñuel avec le catholicisme, c'est très curieux. Mais je crois qu'au moins, on est un peu armé en ce moment pour essayer de comprendre. Mais oui, mais oui, il y a des saints. Mais oui, la sainteté existe, mais vous savez, cela ne vaut pas cher, tout ça. Aussi bestiale que la bête ; aussi pulsion [93 :00] objet partiel. Dans "Nazarin" [1959], rappelez-vous ce qui est dit au

prêtre : "Toi et moi" -- et c'est évidemment la voix du démon -- "toi et moi, nous sommes pareils. La seule différence, c'est que toi, tu es du côté du Bien et moi du côté du Mal, et c'est justement pour ça que tous les deux, nous sommes inutiles". Ça aussi, c'est une espèce de phrase clé. "Tous les deux nous sommes inutiles." Si vous vous rappelez "Viridiana" [1961], l'homme du Bien ou l'homme de la foi comme radicalement inutiles. C'est un univers clos non moins qu'un autre.

Bien plus, ça fait partie, ça fait partie [94 :00] du monde originaire clos. Vous aurez les hommes du Bien, vous aurez les hommes du Mal, vous aurez les pauvres, vous aurez les riches, les deux ne se correspondant pas. Vous aurez ces quatre catégories, mais l'inutilité radicale de tout ça, le Bien comme le Mal ; l'inutilité, c'est des parasites. Ce monde originaire n'a comme habitants que des parasites, pauvres, riches, hommes du mal, hommes du bien, c'est des parasites, c'est des prédateurs. Bon. Alors tous ces thèmes, ils étaient aussi chez Stroheim, mais je veux dire, chez Buñuel, cela va devenir le thème fondamental.

Et, deuxième niveau : et pourtant. Et pourtant, est-ce qu'il n'y a pas un salut, ce que j'appelle la remontée de l'entropie ? Chez Stroheim, [95 :00] il y a des déclarations très curieuses de Stroheim, sur où il fait semblant d'être un pur chrétien. Mais il aimait tellement, il aimait tellement faire des déclarations pour étonner, évidemment : il dit, "oh mais c'est très important le christianisme ; moi, le christianisme traverse toute mon œuvre. Cela ne me paraît pas évident. [Rires] Mais chez Buñuel, c'est évident. Alors, donc, il y a comme un petit pas de... Et en effet, c'est très lié à : est-ce qu'il y a un salut ? A partir de ces mondes originaires clos, est-ce qu'on peut remonter la pente de la pulsion et de son objet ?

Chez Stroheim, je laisse complètement la question ouverte, parce que là, encore une fois, cette œuvre a été trop vite interrompue. Je signale juste que, dans les projets de scénarios, quand il a dû interrompre, d'une part, on lui a coupé toutes ses fins, le plus souvent, puisque "Queen Kelly", du moins reprise par [96 :00] le scénario *Poto Poto*, est une histoire d'amour pur où, à la fin, les deux héros, mais dans quel état, sortent du marécage où ils étaient attachés l'un à l'autre pendant que les eaux montaient et que les crocodiles arrivaient. Ça aurait fait de ces images, le marais, le marécage suivant Stroheim n'aurait pas du tout été un marécage expressionniste ; cela aurait été un marécage naturaliste très, très curieux. Comme le type "dépôt d'ordures", c'est ça qui le fascine : le dépôt, le dépôt et le cadavre. Bon. Mais, justement, les deux amants qui sont attachés l'un contre l'autre pendant que les crocodiles arrivent et que les eaux montent, formidable ! Ils sont sauvés à temps, et c'est l'amour qui les a sauvés. Bon. Il y a la fameuse scène dans Stroheim de la remontée de l'entropie, la scène des pommiers en fleurs et de l'amour pur dans, dans, dans [Pause] [97 :00] "Symphonie nuptiale", je crois... oui, c'est dans "Symphonie nuptiale", dans "Symphonie nuptiale" [1928 ; "The Wedding March"]. Mais laissons-la, laissons ouvert. On ne sait pas, on ne sait pas ce qu'aurait fait Stroheim.

Ce que je dis, c'est que, dans le cas de Buñuel, il y a bien un ordre. Cette indication que, par un moyen quelconque, pourquoi ? Par un moyen quelconque peut-être, peut-être. Alors chez lui, c'est bien toujours tourné autour de deux pôles, la révolution ou l'amour. Transformer le monde, changer la vie, enfin tous ces trucs fameux, je n'ai pas besoin de développer cela. Il me semble que ce dont j'ai besoin, ce que j'ai besoin de développer, c'est la nouveauté. La formule "Stroheim", elle est finalement relativement connue, pas sa manière de filmer, mais dégradation,

avec un grand X, est-ce qu'on peut remonter la dégradation ? [98 :00] C'est connu. Ce qui est prodigieux, c'est la manière dont il sait filmer une dégradation.

Quand on dit, c'est un cinéaste du temps, -- on verra plus tard puisque j'espère que, après les vacances, on arrivera au problème de l'image-temps dans le cinéma -- je dis, c'est vrai et c'est faux, c'est vrai et c'est faux. C'est vrai comme on dit dans toutes les histoires du cinéma qu'il est le premier à avoir introduit vraiment la "durée" dans le cinéma, mais on dit toujours cela à propos des "Rapaces" [1924 ; "Greed"]. Moi, je crois que c'est bien un cinéaste du temps, mais où le problème du temps ne peut pas intervenir comme tel. Donc ce n'est pas tout à fait vrai ; ce n'est pas un cinéaste du temps à proprement parler. Un cinéaste du temps, il n'y en a pas tellement parce que c'est un drôle de problème, mais il y a une raison très simple pour laquelle le problème du temps ne peut pas être l'objet vraiment du cinéma de Stroheim. C'est que précisément le temps est subordonné [99 :00] à la pente des pulsions et de leurs objets. Et le temps ne peut intervenir que "en fonction" de ce thème majeur du cinéma de Stroheim. Il ne peut pas passer à l'avant plan, il ne peut pas être traité directement comme tel. Il ne peut être traité qu'en fonction des pulsions. Tandis que, prenez un autre type, qui a raté, lui, la question des pulsions. Il aurait bien voulu, mais il était trop élégant ; il était trop élégant, trop aristocrate. Et lui, c'est juste l'inverse. C'est parce que lui, son problème c'est le temps, qu'il n'a jamais pu arriver au problème des pulsions, si fort qu'il ait essayé. C'est Visconti ; c'est Visconti. Il n'arrivera pas au cinéma de... Il était beaucoup trop aristocratique pour arriver à ce monde de violence. Mais enfin peu importe.

Je dis, chez Buñuel, il y a [100 :00] quelque chose, il y a une formule absolument nouvelle qui est ceci, il me semble, qui est qu'on se trouve plus devant dégradation, remontée éventuelle de la pente, qui seraient un peu les termes de Stroheim. Parce qu'il a trouvé quelque chose de cinématographiquement signé Buñuel : c'est que pour lui, voilà, la dégradation, c'est quoi ? Il tourne autour d'un truc : la dégradation, c'est, on va voir ce que ça veut dire, c'est la répétition ; c'est la répétition. C'est le premier sans doute à avoir fait de la répétition une puissance cinématographique. C'est la répétition, pourquoi ? [101 :00] Parce que tout se dégrade par la répétition. La répétition, c'est la vie, et c'est la dégradation de la vie. Toujours se lever, toujours se coucher, chaque jour se nourrir, comment voulez-vous que cela tourne bien, tout ça ? [Rires] Comme disait Comtesse tout à l'heure ou plutôt comme disait Lacan, si il n'y avait pas la mort, comment pourriez-vous vivre ? Vous ne supporteriez pas la vie. Or s'il fallait que ça dure comme cela, la répétition, c'est la dégradation même. Ce qui va se produire dans l'univers clos de Buñuel, c'est le processus de répétition. C'est ça, ce qui se passe dans le monde originaire. Le monde originaire est livré à un processus d'auto-répétition qui [102 :00] ne fait qu'un avec sa dégradation même.

Mais est-ce que c'est vrai ? Et qu'est-ce qui pourrait nous sauver de la répétition ? La réponse est simple, et après tout, elle a été donnée, tiens, et cela va nous permettre de retrouver des philosophes. Qu'est-ce qui peut nous sauver de la répétition ? Rien, sauf la répétition. Ah donc, il y a deux répétitions. Sûrement il y en a mille ; entre autres, il y en a deux. Et il y aurait la répétition qui sauve, et il y a la répétition qui quoi ? Qui tue. Il y a la répétition qui ne fait qu'un avec la dégradation, et il y a la répétition qui sauve de la dégradation, et qui remonte la pente de la dégradation. Et qui a dit ça ? Alors, on a tellement de... [103 :00] Je vois un premier auteur qui l'a dit sur le mode "burlesque", ou je ne sais pas, burlesque est un mauvais mot, un auteur

que les surréalistes connaissaient très bien, et cela ne me paraît pas exclu que Buñuel l'ait connu bien que, à ma connaissance, il ne fasse pas de référence à cet auteur -- c'est ... ne croyez pas que je fasse semblant de trainer, mais comme toujours, j'ai un trou de -- l'auteur d'*Impressions d'Afrique* ? [Les étudiants répondent : Roussel] C'est [Raymond] Roussel que les Surréalistes aimaient beaucoup.

Et Roussel racontait souvent d'étranges histoires comme celle-ci ; si vous écoutez bien l'histoire, vous allez voir tout de suite que c'est du Buñuel : sept cadavres – je crois bien que c'est sept, peu importe -- quelques cadavres, chacun enfermé dans une vitrine, [104 :00] sont condamnés à répéter, à répéter un évènement fondamental de leur vie. Donc, chacun, il répète. Et un grand savant, dans sa vitrine cadavre, ne cesse de répéter l'évènement fondamental de sa vie, à savoir la mort de sa fille par assassinat. L'enfer répétition, c'est un thème très connu, Strindberg, aussi ; Stroheim, il y sera sensible, bon, mais vous allez voir où Buñuel décolle. Et puis ce grand savant, cadavre, qui ne cesse de répéter l'assassinat de sa fille dans une espèce de somnambulisme absolu, la mauvaise répétition, invente un instrument incroyable pour l'époque. Maintenant, [105 :00] Roussel toujours en avance aurait inventé autre chose. Il invente un synthétiseur, où il emprunte la voix d'une cantatrice. Il trafique tellement cette voix qu'il reconstitue la voix la plus naturelle, la plus authentique de sa fille. Et c'est quand il a retrouvé, grâce au synthétiseur magique, la voix pure de sa fille, qu'il est délivré de la mauvaise répétition. Et d'une certaine manière, d'une certaine manière, sa fille lui est rendue. Il est guéri. Il revient des morts. Belle histoire, belle histoire.

Le même Roussel abonde – ça, c'est un exemple entre mille – il abonde de ces trucs, à savoir, qui consistent à opposer deux répétitions, la répétition qui enchaîne et la répétition [106 :00] qui libère, la répétition qui sauve. Et il les distribue. Mais vous sentez bien que ce n'est pas de cela qu'il s'agit. En fait, il les distribue, l'artiste a tous les droits, pour s'y reconnaître ; il y a la répétition imparfaite, et la répétition absolument parfaite. On sent qu'il s'agit d'autre chose. Ce n'est pas la perfection de la répétition en tant que répétition qui est salvateur. Mais c'est une manière de dire, c'est une manière symbolique d'exprimer les deux répétitions que dire que l'une comprend de petites inexactitudes, et l'autre est parfaite et absolument exacte. Tout le monde sent encore une fois qu'il s'agit d'autre chose, dans ces deux répétitions.

Un autre auteur, que je ne sais pas si Buñuel connaissait peut-être, et qui a eu [107 :00] une grande importance pour la philosophie, s'appelait Kierkegaard. Et le grand Kierkegaard écrit un livre intitulé *La répétition*, et dans ce livre, *La répétition* – je crois que Roussel ne le connaissait pas --, dans ce livre, *La répétition*, il développe l'idée suivante : Il y a une mauvaise répétition, une répétition démoniaque et qui tue, et il l'appelle la répétition esthétique, et c'est une répétition qui nous enchaîne. Cela peut être la répétition de l'habitude, ou c'est pire encore : c'est la répétition de Dom Juan. C'est la répétition esthétique de celui qui cherche à revivre le passé. C'est la répétition tournée vers le passé. [Pause] [108 :00] "Je veux reconstituer l'instant où je fus heureux". Hein ? "Je veux que ma fiancée me soit rendue. Mais qui peut me la rendre ? N'a-t-elle pas vieilli et moi aussi ?" Vous voyez, cette recherche à travers le temps, ressusciter le passé.

Et puis et puis, ça c'est finalement, ils ont beau faire l'artiste, c'est la répétition bourgeoise, c'est une répétition bourgeoise. Mais dans ce monde bourgeois surgissent d'étranges hommes que

vous ne reconnaissez d'abord à rien. Ils ont l'air comme tout le monde. Seulement voilà, [109 :00] leur vrai nom, c'est Job. Ou Salomon. Ou Kierkegaard lui-même, qui pleurerait une fiancée perdue, qui ne cessait pas de pleurer des fiancées perdues, [*Rires*] et qui se trouvait devant ce problème : comment échapper à la répétition ? Et il découvrirait ceci : quelle est l'opération de la foi ? L'opération de la foi consiste en ceci, et ça, c'est une foi dénuée de religion. Qu'est-ce que c'est la pointe de la foi quand elle ne dépend plus, quand elle crève le plafond religieux ? Que je renonce à tout -- non pas pour que -- et dans la même opération qui est celle que Kierkegaard appelle un saut, un saut : [110 :00] tout me sera rendu. Que je renonce à tout et tout me sera rendu. Bien plus, au décuple. Il faut que je renonce à ma fiancée pour que quoi ? Pour que ma fiancée me soit rendue, sous quelle espèce ? Sous l'espèce de la fidélité absolue. Oh bien sûr, elle ne me sera pas rendue corps et chair. Comment serait-ce possible ? D'ailleurs elle a épousé quelqu'un, c'était le cas de Kierkegaard, elle a épousé quelqu'un. Elle me sera rendue "mieux" que "corps et chair". Elle me sera rendue dans la fidélité absolue que j'aurais pour elle. C'est en même temps que je renonce à elle et que j'obtiens la vraie répétition, la répétition qui sauve. Tiens. [111 :00] Bon. Là on comprend mieux. La symbolique, c'était : répétition inexacte, imparfaite, répétition parfaite et exacte, mais plus profondément, c'est répétition esthétique, répétition de la foi, répétition par la foi. Or c'est ça.

Chez Buñuel, ce qui fonctionne cinématographiquement, ce n'est pas, il est beaucoup moins, en un sens... Pour ce qui est de saisir le mouvement de la dégradation, et des petites remontées, des petites remontées d'entropie, ça c'est Stroheim qui sait le faire, ça Il est vraiment du côté de Zola, je crois, c'est un espèce d'immense Zola cinématographique. [112 :00] Mais ce au service de quoi, Buñuel met la caméra, c'est le processus de la répétition et l'éventualité d'une répétition qui sauve, c'est-à-dire qui ouvre, qui ouvre le monde originaire clos. Et comment cela se voit ça ?

Vous pensez tous, par exemple, ceux qui connaissent un peu Buñuel, il y a deux cas fondamentaux, "Le Charme Discret de la Bourgeoisie" [1972], "Le Charme Discret de la Bourgeoisie", bon, c'est le type-même de la répétition qui enchaîne. Et en effet, dans la répétition qui enchaîne, si vous voulez, il faut répéter, pourquoi ? Quelle est la loi de la répétition qui enchaîne ? Roussel la donnait déjà finalement. C'est pour cela qu'on ne peut pas exclure une influence à travers [113 :00] les genres, Roussel sur Buñuel. A savoir c'est que l'évènement se défait avant même, avant même de se produire ; l'évènement se défait tout seul avant même de se produire. On n'y arrive pas. Et "Le Charme Discret de la Bourgeoisie", c'est le récit de huit déjeuners ratés qui n'arrivent pas à se faire, c'est-à-dire qui se défont avant de se faire. C'est la répétition qui enchaîne, et chaque fois, avec une raison différente, une motivation différente. Mais c'est cette série répétitive à huit termes qui va constituer la structure de "Le Charme Discret de la Bourgeoisie".

Mais le film encore plus connu à cet égard, c'est "L'Ange Exterminateur" [1962]. [114 :00] Et "L'Ange Exterminateur", si je le résume très vite, avant d'en finir, c'est : des gens, des bourgeois -- toujours le thème de la répétition liée à la bourgeoisie -- des bourgeois se trouvent réunis dans une pièce, là où ils sont réunis normalement, mondainement. Et les mêmes scènes -- dès le début -- les mêmes scènes sont filmées plusieurs fois avec des variantes. Robbe-Grillet a repris ce procédé, mais lui, je crois, dans un tout autre contexte que ce problème des pulsions et de leurs objets. Donc, je dis, il faut éviter les rapprochements purement formels parce que les problèmes

de Robbe-Grillet sont tellement autres. Lui, c'est plutôt des problèmes de temps, ce n'est pas des problèmes de pulsions et d'objets ; c'est des problèmes de fantasma, mais c'est très différent, tout ça. [115 :00]

Mais, je dis juste, par exemple, deux personnes, au début de ce film, "L'Ange Exterminateur", deux personnes sont présentées l'une à l'autre. Une fois, c'est filmé de telle manière qu'ils se détournent immédiatement, c'est comme s'ils ne se connaissaient pas, comme s'ils étaient plutôt antipathiques l'un à l'autre, et la seconde fois, ils sont filmés comme étant de vieux amis qui se retrouvent. Et dans mon souvenir, il y a même une troisième fois où ils sont encore filmés. De même le maître de maison, une fois, porte un toast dans l'indifférence générale avec brouhaha, avec tout le monde qui parle ; une seconde fois porte un toast dans la tension générale. Et tout le temps, c'est comme ça. Vous avez cette espèce de répétition qui répète par inexactitudes. Et puis vous savez ce qui se passe : ils vont se trouver, sans comprendre pourquoi, dans l'impossibilité de sortir de la pièce. Ils vont être condamnés à une espèce de [116 :00] répétition. C'est le monde originaire clos, le monde originaire clos. Pourtant il n'y a pas de barrières, personne ne les force ; il y a une pulsion, il y a une pulsion qui est leur enracinement dans ce monde originaire. Il a suffi de dégager le monde originaire correspondant à l'état de choses pour que, dès lors, ils ne puissent pas en sortir, qu'il y ait une pulsion d'enracinement.

Ils vont jouer leur histoire avec, chaque fois, avec des morts, chaque fois, avec la main du mort dans celle de l'ange exterminateur, cette espèce de répétition obsédante, etc., et puis il y a une étrange jeune femme, la Walkyrie, la Walkyrie, qui a un rôle très curieux, qui semble être la fille de Dieu. C'est elle qui a déterminé la première claustration, c'est-à-dire la répétition mauvaise, au moment où elle jetait un briquet dans la vitre, qui était comme le départ [117 :00] du monde originaire. C'était le signal du départ du développement du monde originaire. Et puis elle se donne ou elle ne se donne pas au maître de maison qui semble bien être Dieu le père et elle-même être la fille de Dieu, entre autres, entre autres. Enfin on ne sait pas très bien parce qu'il semble en même temps que ce Dieu-le-père soit impuissant, enfin c'est la moindre des choses, puisque, c'est des pulsions. Donc, tout ça, bon.

Et ils sont libérés tout d'un coup. Le monde clos s'est ouvert. Il s'est ouvert par une répétition de type spécial qui était le rapport de la Walkyrie et du maître de maison. Et vous avez absolument le thème Kierkegaardien ou le thème de Raymond Roussel, celui de la répétition qui sauve. Sauf que, elle sauve et elle ne sauve pas. [118 :00] Là-dessus, tous contents, ils se retrouvent tous dans une cathédrale, avec beaucoup plus de monde, pour chanter un *Te Deum* en faveur de la répétition qui sauve. Pas de chance. Ils ont confondu la foi et la religion. Ils ont confondu la foi et la religion. Ce *Te Deum* est une catastrophe puisqu'ils se retrouvent tous plus nombreux que la première fois dans la cathédrale, et ils ne peuvent pas en sortir. Ça va recommencer. C'est-à-dire, que la répétition mauvaise s'est réintroduite dans la cathédrale pendant qu'il y a la rumeur des troubles sociaux et de la révolution à l'extérieur. Donc la répétition qui sauve a raté, mais il y a l'autre possibilité que le monde s'ouvre par la révolution, bon, tout ça. [Voir les analyses de ces films dans *L'Image-Mouvement*, pp. 178-179]

Enfin dans un grand, grand Buñuel : "La Voie Lactée" [1969], là vous retrouvez tout son thème. Mais bien sûr, il y a [119 :00] des pulsions de la foi, il y a tout ce que vous voulez. Seulement encore une fois, premièrement, les pulsions de la foi, c'est aussi dégoûtant que les pulsions de la

pure matière ou de la pure bestialité, et d'autre part, même dans la mesure où cela n'est pas, tout ça, ça ne fait que des inutiles et des parasites. La trentaine de "La Voie lactée" qui est, je crois, un des plus grands de Buñuel. Et d'autre part, ah oui, le personnage du Christ, lui, est-ce que ce n'est pas la répétition qui sauve ? Et là, les commentateurs de "La Voie Lactée", je vous renvoie là, j'ai un livre qui est bien à cet égard, le livre de Maurice Drouzy : *Luis Buñuel, Architecte du Rêve* ça s'appelle, [Deleuze cite le livre de Drouzy dans l'édition Lherminier, sans date (1978), L'Image-Mouvement, p. 178] commente très bien "La Voie lactée", en montrant comment techniquement, chaque fois qu'il y a la répétition mauvaise, c'est vraiment la caméra, que [120 :00] soit dans les intérieurs, ou dans des extérieurs, constitue le monde comme un vase clos, comme un vase clos, même à l'extérieur, opèrent des prisons, avec des colonnes, avec un jeu très, très savant de décors, tout ça, ou des jeux très savants de caméras.

Et au contraire, dans les passages du Christ, où on ne voit jamais le ciel, notamment, même dans les extérieurs, et au contraire, dans les passages du Christ, là au contraire, c'est le monde ouvert, possibilité d'une répétition qui sauve, sous quelle forme ? C'est un Christ qui est aussi bien la foi sans religion que la révolution, sans quoi ? C'est ça, le surréel pour lui, c'est ça, le surréel. Ce n'est pas quelque chose qui s'oppose au réel, c'est quelque chose qui se passe dans le monde originaire correspondant au monde réel, [121 :00] au milieu réel. C'est en passant par le monde originaire que l'on saura si l'on est définitivement condamnés, ou si le monde fermé peut être ouvert, et ouvert par quoi ? Seulement voilà, à la fin, doute de Buñuel, comme Drouzy le montre très bien, à la fin, c'est la seule fois, sur les images finales, le Christ lui-même est filmé en vase clos, comme s'il nous avait ouvert la possibilité de la répétition qui sauve, mais il nous rappelait que tout cela, il ne faut pas aller si vite, et pan ! Voilà le Christ qui réintègre son monde originaire où il est comme les autres, un parasite.

Alors vous voyez ; qu'est-ce qui se passe enfin ? Je voudrais que la prochaine fois -- en effet, votre remarque m'intéresse de plus en plus -- possibilité que si vous me suivez dans cette [122 :00] description du premier niveau de l'image-action, à savoir, monde originaire comme forme de secondarité renvoyant à la secondarité pulsion-objet, et toute cette aventure, en effet, quand je dis c'est arrivé deux fois et puis c'est tout dans le cinéma, votre remarque : "c'est peut-être ça en effet le problème de Ferreri", notamment dans un film dont tu parlais, un film du début, je crois, de Ferreri où il y a deux types qui ne cessent pas de souffler sur un ballon, ça se serait très curieux. Vous le connaissez, ce film ? Comment il s'appelle ce film ? [On lui donne le titre, inaudible ; il s'agit du film "Break Up" cité par Deleuze dans L'Image-Mouvement, p. 180 (1965 ; "L'uomo dei cinque palloni")] Ah bon, "Break Up", formidable. Epatant, je sens alors, en effet, il faudrait dire, on verra ; je demande à ce que, pour la prochaine fois, surtout ceux [123 :00] qui connaissent un peu Ferreri, qu'on parle de Ferreri. Et là-dessus, vous voyez exactement où nous en sommes ; nous passerons alors au second niveau de l'image-action. Voilà. [Fin de l'enregistrement] [2 :03 :12]