

Gilles Deleuze

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

14ème séance, 23 mars 1982

Transcription : Eugène Bitende Ntotila (Part 1) et Claire Pano (Part 2) ; révisions supplémentaires à la transcription et l'horodatage, Charles J. Stivale

Partie 1

... nous sommes en vacances. Mais je voudrais savoir... ah, Cache, tu viens me voir quand j'irai au secrétariat. Tu viens avec moi, hein ? Tu me suis quand j'irai au secrétariat, hein ? Ha ! Et ce qu'il faut savoir, c'est quand est-ce qu'on rentre.

Une étudiante : le 13 avril.

Deleuze : C'est un mardi ? Ho ho ho, vous êtes sûrs, hein ? On rentre un mardi ? [*Les étudiants ne sont pas d'accord ; certains disent, Non ; d'autres répondent, Si !*] [*Pause*] Voilà ! [*Pause*] Alors, on rentre le... [*Pause*] [1 :00] [*Une étudiante près de Deleuze dit, On rentre le 13 avril ; un autre étudiant dit, On rentre le 20*]... On rentre le 20 ?

Une étudiante : le 13.

Deleuze : Oui, pour vous bien avant. Mais... Mais ce n'est pas le 13. Le 13 c'est un... C'est le mardi de Pâques, le 13... [*Pause ; désaccord entre les étudiants*] Non, je vais me renseigner au secrétariat tout à l'heure. [*Pause*] Toi, tu parles sur l'école maternelle, oui ? [*Rires*] Est-ce que c'est la même chose ? Peut-être d'ailleurs. Bon ! Alors, on ne sait pas quand on rentre, mais on sait quand on part, hein !

Eh bien alors, continuons à progresser à toute allure. Voilà ! Vous voyez où nous en sommes. Nous avons déjà... [*Pause*] Nous avons déjà [2 :00] entamé l'analyse de l'image-action. Et, [*Pause*] nous avons vu, la dernière fois, uniquement un premier niveau de l'image-action. Et sans doute, tout ce que je peux dire pour résumer, c'est que ce niveau, il est extrêmement profond, non pas, certes, par l'analyse que nous en avons faite, mais par sa situation. C'est comme une espèce de niveau qu'on pourrait appeler, oui, un niveau de fond, de fond d'où sort l'action, ou un niveau -- mais le mot n'est pas bon --, un niveau archéologique, puisqu'il consiste en quoi ? On l'a vu, il s'agit bien [3 :00] de présenter dans l'image des états de choses parfaitement déterminés, ce qui est la condition de l'image-action, on a vu ça, des états de choses actuels et déterminés. Mais ce niveau le plus profond consiste à extraire des états de choses historico-géographiques, ici et maintenant, des milieux précis, extraire de ces milieux comme des mondes originaires où se débattent, pour constituer l'action, où se débattent les pulsions et les objets.

Et je disais, eh ben, ce cinéma ou ces images, ces images-actions, de pulsions et d'objets qui s'épousent suivant la plus grande pente, au sein d'un monde originaire qu'elles décrivent, [4 :00] qu'elles sont censées décrire de deux manières très différentes, et j'ai essayé d'expliquer en quoi c'était deux manières différentes, de deux manières différentes -- c'est un cinéma assez prodigieux que tout le monde connaît plus ou moins -- à savoir, c'est l'entreprise de Stroheim, et c'est l'entreprise de Buñuel. Bon !

Et, quelqu'un, quelqu'un ici avait fait une remarque, car j'avais dit, un peu imprudemment, mais quand même que c'était quand même les deux grands hommes de cinéma, et que, en effet, affrontée par l'image, cette espèce d'aventure de la pulsion et de son objet, en même temps qu'on extrait dès lors -- les deux opérations vont ensemble --, en même temps qu'on extrait des milieux déterminés, autant de mondes originaires : monde de la faim, monde de la sexualité, monde de l'argent, etc., etc., monde des pulsions, [5 :00] eh bien, cette opération, elle avait été comme réussie, elle avait été comme réussie, fondamentalement réussie deux fois, sous les deux formes différentes, du naturalisme Stroheim et du naturalisme ou surnaturalisme Buñuel. Et en effet, ce niveau le plus profond de l'image-action, nous l'avions qualifié pour plus de commodité, nous avions dit, c'est le naturalisme.

Or, quelqu'un faisait remarquer que, après tout, il y avait peut-être quand-même une descendance du cinéma, et on pourrait penser à certaines formes du cinéma, du néo-cinéma de terreur. Par exemple, encore une fois, chez un auteur qui n'est pas... qui n'est pas médiocre, chez [Mario] Bava, il y a des, il y a des reprises d'une espèce de cinéma de pulsion très fort, mais c'est quand même secondaire. Et quelqu'un, la dernière fois me disait : mais, il faudrait voir parce que quand même... Mais, je crois qu'elle n'est pas là aujourd'hui. Enfin, je ne la vois [6 :00] pas. Si ! Si ! Si ! Et il faudrait voir si chez un cinéaste qui, je crois que ce n'est pas... ce n'est pas l'offenser que de dire qu'il n'a pas le génie de Buñuel ou de Stroheim, mais, qui est quand même important, chez [Marco] Ferreri, si chez Ferreri actuellement, il n'y a pas une espèce de reprise de ce projet sans qu'il imite du tout ni Stroheim ni Buñuel.

Et moi, je réagis à cette remarque avant que, si vous le vouliez bien, vous ne disiez quelque chose, vous, je réagis, en effet, si vous prenez un film relativement récent de Ferreri comme "Rêve de singe" [1977 ; "Ciao Maschio"] -- c'est ça ? Ça s'appelle "Rêve de singe" ? -- Comme "Rêve de singe", il y a quelque chose quand même dans ce film, moi, il m'avait assez frappé. Et d'après... d'après votre remarque, je me disais, en effet, c'est bien ça, car si vous voulez, si j'essaie d'extraire la formule, mais c'est bien autre chose que la formule -- vous corrigez de vous-mêmes [7 :00] -- si j'essaie d'extraire une espèce de structure de "Rêve de singe", c'est quoi ? Il y a un état de choses historico-géographique, parfaitement déterminés ; il y a vraiment un milieu. Mais en même temps, comme de ce milieu déterminé est extrait la puissance d'un monde originaire. Et c'est les images très insolites de l'énorme cadavre de King Kong, occupant le terrain vague d'un grand ensemble... -- dans mon souvenir -- là, vous avez bien c'est... C'est là, c'est un procédé, à la limite un peu surréaliste qui permet cette extraction du monde originaire. Mais donc, vous avez le monde originaire dont on ne peut même pas dire qu'il double l'état de choses déterminé. [8 :00] Non, ce n'est pas... ce n'est pas... il ne vient pas là en doublure. Il est comme extrait, il est immanent. C'est le monde originaire qui est au fond de cet état de choses-là.

Et, sur fond là de l'immense cadavre de King Kong occupant, encore une fois, le champ vague d'un grand ensemble, qu'est-ce qui se passe ? Il va y avoir l'aventure d'une pulsion, avec tout ce qu'il y a de violent dans une pulsion, pulsion paradoxale puisqu'il s'agit de la pulsion maternelle chez un homme. Pulsion maternelle chez un homme qui va prendre pour objet quoi ? Un petit singe. Et cette histoire un peu grotesque, tout ça, va en effet faire une espèce, et va emprunter le principe -- alors toujours de la plus grande pente -- où la pulsion et son objet [9 :00] s'épousent dans une espèce de pente qui leur est commune ou suivant une pente qui leur est commune. Et en effet, il me semble que "Rêve de singe" répond assez à cette formule de la violence, de la pulsion et de son objet. Voilà en quel sens, moi, je prendrais, mais vous avez sans doute des choses à ajouter à cet égard.

Une étudiante : [*Question inaudible*]

Deleuze : Oui, mais, on est tous d'accord sur ceci... Eh, pardon de vous interrompre. On est tous d'accord sur ceci : nos goûts ou nos... nos goûts n'entrent pas en ligne de compte.

L'étudiante : [*Propos inaudibles*] [10 :00]

Deleuze : Oui, oui, oui. Mais ça ne fait rien que ça ne vous plaise pas, hein ! [*Rires*] Ça ne fait rien puisqu'on cherche des concepts. Alors qu'est-ce que ça peut faire que ça vous plaise ou pas ? Est-ce que vous avez la même réaction un peu de dégoût avec Stroheim ?

L'étudiante : Non.

Deleuze : Là ça vous va ? [*Rires*] Hein ! Vous voyez comme c'est curieux hein ! Curieux. Eh oui, mais oui, mais c'est bien toujours comme ça ! Alors, je ne veux pas dire que ce soit insignifiant, ce domaine. Ça, ça me va. Cette forme de cinéma, ça me va. Telle autre, mais d'un autre point de vue, ça n'a pas d'importance quant à nous. J'insiste beaucoup que dans tout ce qu'on fait là, il n'y a aucun jugement de valeur, c'est-à-dire les seules choses... le seul jugement de valeur, c'est que... tout ce que, tous les exemples que je donne [11 :00] sont des exemples que je suppose, moi, avoir une certaine importance quant au cinéma. Mais, encore une fois, en effet Ferreri n'est pas... [*Deleuze ne termine pas la phrase*]

Alors, si vous voulez, moi je crois que je vous proposerai l'idée que ce qui vous dégoûte, en fait, ce n'est pas spécialement cette violence de la pulsion et de son objet. C'est que chez Ferreri, il y a bien quelque chose qui grince, c'est-à-dire il y a quelque chose quand même de construit. Il y a quelque chose de construit et qu'on sent construit, alors que... alors que chez Stroheim ou même chez Buñuel aussi parfois, dans les mauvais Buñuel, il y a très... là c'est très construit. Mais dans les bons Buñuel ou partout chez Stroheim, ce n'est absolument pas construit. Il y a cette lutte brute de la pulsion et de son objet. Je vous disais ça vous dégoûte, eh ben, c'est que vous êtes -- n'y voyez aucune ironie -- c'est que vous êtes trop, vous êtes comme Visconti. Vous aimez Visconti ?

L'étudiante : J'adore Visconti. [*Rires*]

Deleuze : Alors ! C'est bien ce que je disais la dernière fois. Prenez un type comme [12 :00] Visconti, moi je crois que ça l'a toujours travaillé, Visconti : arriver à faire un cinéma de la pulsion et de l'objet. Aussi la nourriture chez Visconti est très, très important, très important tout ça. Mais, bien plus, je me souviens d'un texte, alors, on est dans le dialogue -- et c'est très important le dialogue pour nous -- Eh bien, au moment du début où le curé explique le monde des riches, il dit : le monde des riches, vous savez, très bizarre ! Là, le curé est complètement abruti, tout d'un coup, parle à des gens du peuple, qui est l'esclave du... baron, là, je ne sais plus, du... c'est le baron, mais bon enfin, enfin l'esclave du guépard, son curé personnel, et qui se met à parler à des gens du peuple. Il dit : « vous ne comprenez pas les riches, vous ne les co... » -- et ça c'est du vrai Visconti -- « Alors, vous ne comprenez pas les riches parce que, ils ne vivent pas dans un monde que le seigneur a créé. Ils ne vivent pas dans [13 :00] un monde créé par Dieu. Ils vivent dans un monde qu'ils ont créé eux-mêmes. Si bien que ce qui est très important pour vous, pour eux n'a aucune importance. Et ce qui vous paraît insignifiant, est au contraire pour eux question de vie ou de mort. » En effet, c'est une période agitée socialement, mais le guépard, il sait bien que tout ça, ça n'a aucune importance pour le monde des riches, aucune importance. En revanche, importance fondamentale, faire son pique-nique, un pique-nique en effet admirable, image pur Visconti, le pique-nique est formidable, bon, et le monde des riches, voyez là, il y a... [Interruption de l'enregistrement]

Stroheim, il avait beau avoir des prétentions à l'aristocratie, personne ne le prenait au sérieux. De toute façon, il n'était pas un aristocrate, Stroheim. Il n'était pas vulgaire, mais personne ne vo..., c'était un violent, c'était un violent. [14 :00] Visconti lui, il sera empêché toujours de réaliser ses rêves de faire un cinéma des pulsions. Et il le fera, et ce film-là est quand même beaucoup plus aristocratique, il fera un cinéma du temps, tandis que chez Stroheim, et c'est ça qui indique le cinéma des pulsions, c'est pour cela qu'il ne réalisera jamais un cinéma des pulsions, tandis que Stroheim, lui, il le fait. Et moi, je crois, je vous le disais, je crois que c'est faux de le citer toujours comme s'il n'était pas toujours dans l'histoire du cinéma. Stroheim va être quand même un grand cinéaste du temps. Chez lui, si le temps était violence, le temps était violence, mais ce n'est pas toujours vrai, et quand il y a une violence du temps, c'est parce que le temps est subordonné aux pulsions. Le temps, c'est le déroulement de la pulsion. Mais ce n'est pas du tout un cinéaste qui appréhende les phénomènes du temps ou le temps comme phénomène pur. Ça c'est un type cinéaste, c'est un type de cinéaste très, très, très spécial, qui s'élève jusqu'aux images-temps. Et encore une fois, je ne dis pas que ça vaut mieux. Eh, bon. Mais, vous voyez donc qu'on n'a ajouté juste [15 :00] ce cas Ferreri dans la descendance possible... Bon, voilà, premier niveau terminé.

Et nous entrons maintenant dans un second niveau de l'image-action. Et ce second niveau, je précise tout de suite que c'est sans doute là, non pas du tout que ça s'identifie, non pas du tout que ce cinéma-là couvre le second niveau, on verra qu'il y a mille autres exemples de ce second niveau. C'est là qu'on trouvera ce qu'on peut appeler, je ne sais pas, le cinéma américain par excellence, à ce second niveau de l'image-action. Et vous comprenez que si je le présente comme un second niveau, c'est qu'il ne s'agit plus de pulsions et d'objets. Il ne s'agit plus de mondes originaires. [Pause] Il ne s'agit plus de symptômes [16 :00] au sens où aussi bien Stroheim que Buñuel pouvaient se dire de véritables "médecins de la civilisation". Mais, il va s'agir de quoi ? Alors, on retombe dans un domaine -- vous sentez que tout va changer -- par exemple, si l'on découvre une violence dans ce cinéma, de second... dans ce second niveau, ce

sera une forme de violence tout à fait différente de la violence que l'on vient de voir chez Stroheim ou chez Buñuel. Donc, il va falloir changer toutes nos catégories ou trouver de nouvelles catégories pour analyser ce second niveau.

En effet, ce second niveau, comment le présenter ? En un sens, il a l'air assez simple. Eh ben, il part d'un état de choses déterminé. Vous voyez, il ne s'installe plus dans des mondes originaires découverts à travers [17 :00] et dans les états de choses. Lui, il prend l'état de choses déterminé pour ce qu'il est, c'est-à-dire, pour la manière dont il se présente, pour la manière dont il apparaît. Et cet état de choses déterminé a des coordonnées spatio-temporelles. Il consiste en quoi, cet état de choses déterminé ? Alors, on revient à des choses qu'on a dé... qu'on connaît déjà, donc, relativement simples. Eh ben, nous savons ce que c'est un état de choses déterminé à coordonnées spatio-temporelles : c'est les qualités-puissances qu'on a analysées précédemment, les qualités-puissances saisies en tant qu'elles sont actualisées. L'état de choses, c'est l'actualisation des qualités-puissances. Et les qualités-puissances [18 :00] en tant qu'elles sont actualisées dans un état de choses constituent quoi ? Un milieu. Elles constituent un milieu.

Or, la nature peut être un tel milieu et, à ce titre, avoir une grande puissance. Ça n'empêche pas que le milieu est toujours un monde dérivé. Ce n'est pas un monde originaire. Et la puissance que la nature peut avoir dans ce milieu, c'est la puissance dérivée de la nature. [Pause] Si les qualités-puissances en elles-mêmes, nous les nommons, en nous servant de la terminologie de Peirce, des qualisignes, [Pause] les qualités-puissances [19 :00] effectuées et actualisées dans un état de choses constituant un milieu, nous les appelons, conformément au vocabulaire de Peirce, nous les appelons des synsignes. [Pause] Je dirais, nous ne sommes plus dans le monde du naturalisme -- toujours pour essayer de fixer des concepts -- nous sommes dans ce qu'il faudrait bien appeler un monde du réalisme dont le premier aspect, c'est le milieu comme monde dérivé. Mais, ce milieu comme monde dérivé. [Pause] Mais ce milieu comme monde dérivé en même temps, il forme par rapport à un personnage ou à des personnages, il forme une situation. [Pause] [20 :00]

En d'autres termes, le milieu, c'est un ensemble de circonstances ambiantes et influentes, influant sur un personnage par rapport auquel il se manifeste comme situation. [Pause] Et le personnage lui-même, le personnage lui-même, il ne se définit plus par des pulsions. De même que nous ne sommes plus dans les mondes originaires, le personnage n'est plus mené par des pulsions. Finalement, dans le naturalisme, on a vu, les vrais personnages, c'était les pulsions elles-mêmes. Là, nous avons, au contraire, un personnage d'un tout autre type dans le réalisme. Il va se définir comment ? Il va se définir [21 :00] par ceci que, en tant que personnage, il réagit ; [Pause] il réagit à la situation, ou il agit sur le milieu. En d'autres termes, il va se définir par son comportement, [Pause] par sa manière d'être, en entendant par comportement, l'ensemble des actions qui réagissent sur la situation ou sur le milieu.

Ce comportement, pourquoi ça ne se sent pas tout de suite ? J'ai l'air [22 :00] là de vouloir raffiner à tout prix. J'ai besoin d'un nom technique. Mais, on ne comprendra la nécessité de ce nom technique que plus tard. Donc, nous pouvons l'appeler, en empruntant un terme latin, « habitus ». L'« habitus », c'est quoi en effet ? C'est vraiment d'où est dérivée notre habitude. Mais en fait, l'habitude n'est que un cas particulier de l'« habitus », et c'est pour ça que j'ai besoin d'un nom plus barbare, plus latin en tout cas. Alors, « Habitus », c'est quoi ? C'est la

manière d'être en tant qu'elle réagit sur une situation ou sur un milieu. C'est le comportement. [Pause] [23 :00] Et nous ne sommes plus..., là on voit bien que nous ne sommes plus dans le monde originaire des pulsions. C'est que la pulsion n'apparaît plus comme telle. Elle ne va plus apparaître que sous des formes dérivées elles-mêmes. De même que le milieu est un monde dérivé, la pulsion ne va apparaître elle-même dans le personnage que sous une forme dérivée, à savoir, soit sous la forme d'émotion, soit sous la forme de mobile, mobile et émotion étant simplement les pulsions en tant que rapportées à des comportements, étant les pulsions en tant que traitées comme simples variables du comportement, comme simples variables de l'« habitus ». [Pause] [24 :00]

Je dirais donc, ce cinéma, cette image-action, elle est très simple. Vous y reconnaissez... -- C'est peut-être un peu plus clair maintenant. On va passer à des exemples qui vont rendre ça lumineux, bien sûr. -- Vous y reconnaissez peut-être une formule que j'avais lancée d'avance, que j'avais proposée d'avance, à savoir, c'est la formule de l'image-action qu'on pourrait symboliser par S-A-S'. S-A-S' : S : milieu-situation ; S, c'est le milieu en tant qu'il s'organise en situation par rapport à un personnage ou à des personnages. A, c'est le comportement ou l'action ou l'« habitus » -- mais ça s'écrit avec « h », habitus hein ? -- C'est l'action, mais l'action réagit sur la situation et sur [25 :00] le milieu. S', c'est la situation modifiée. [Pause] C'est ça le second niveau de l'image-action.

Si l'image-action, conformément à la terminologie que nous empruntons à Peirce, c'est le domaine de la secondité sous la forme très sommaire : deux, dans toute action, il y a deux ; nous voyons que ce niveau de l'image-action présente deux secondités. Première secondité, et c'est ça qui va constituer l'ensemble de l'image-action, première secondité, c'est celle du synsigne [Pause] [26 :00] ou du milieu lui-même en tant que monde dérivé. En quoi est-ce de la secondité ? En ceci : des qualités-puissances s'actualisent dans un état de choses. Il y a bien deux termes : les qualités-puissances et l'état de choses qui l'actualise. Ces deux termes sont quand même assez difficiles à distinguer, si bien que je dirais que ça c'est une secondité introductive.

Deuxième secondité : le personnage agit, et en agissant, en se comportant, réagit sur la situation. Là nous avons une véritable secondité. [27 :00] Sous quelle forme ? Action-modification de la situation. Ou plus profondément, cette seconde secondité, c'est quoi ? C'est -- de fait, on l'a vu et, on l'a vu et c'est pour ça que l'analyse de Peirce nous sert ; on l'a vu -- toute action implique réaction, tout effort implique résistance. Et le comportement ne peut être conçu finalement que sous quelle forme ? Sous la forme d'un duel. Et c'est ça la vraie secondité de l'image-action. Il s'agira nécessairement d'un duel, soit duel avec le milieu, [28 :00] soit duel avec un élément du milieu, soit duel avec quelqu'un d'autre.

Déjà, nous pouvons être inquiets ou bien satisfaits, mais nous pressentons que la forme du duel ouvre toutes formes de choses et que vous le retrouverez chaque fois qu'il y a comportement. Chaque fois qu'il y a comportement, un duel est inscrit dans le comportement. Il va ventiler les émotions et les mobiles du comportement. Or ça, toujours conformément au vocabulaire de Peirce, c'est le domaine non plus du synsigne, mais le domaine de l'indice. Quand deux éléments sont dans un rapport d'action et de réaction, l'un est l'indice de l'autre. La résistance est l'indice

de l'effort, et l'effort est l'indice de la résistance. Je dirais, donc, les deux secondités de l'image-action [29 :00] dans ce sens réaliste, c'est celle du synsigne et celle de l'indice.

Si je résume, je dirais : première secondité de l'image-action, le milieu lance un défi ; le milieu lance un défi à un ou plusieurs personnages, et par-là même, le milieu en tant qu'il lance un défi à un ou plusieurs personnages, il constitue une « situation », situation de ces personnages.

[*Pause*] Deuxième secondité : le personnage réagit, et c'est le rapport effort-résistance, [30 :00] ou si vous préférez, c'est l'indice ou le duel. C'est l'indice ou le duel. [*Pause*]

Et, c'est bien forcé, et c'est conforme à son génie, que le cinéma nous présente un certain nombre de ses œuvres sous cette forme de ce schéma S-A-S. En effet, son génie est de considérer des situations et des actions. Comme on dit ou comme le disait, dans son livre sur le roman américain, où elle comparait beaucoup le roman américain et le cinéma, Claude Edmonde Magny [*L'âge d'or du roman américain*, 1949], ben oui, au cinéma, on ne saisit pas des émotions indépendamment des comportements. [31 :00] Je crois que, d'une certaine manière, elle se trompait parce que, mais... en tout cas, le cinéma dont elle parlait, comme vous sentez déjà que, il va occuper beaucoup le cinéma américain, toute une forme de cinéma va de la situation au comportement, du milieu-situation au comportement-réaction, c'est-à-dire, on va du synsigne à l'indice. On va du milieu au duel. Ce sera un cinéma du comportement qui répond à quelle formule ? Eh bien, on vient de le voir, S-A-S' qu'on peut faire varier. On peut dire, il y a deux extrémités, parce que, il y aura des films, ça, c'est la formule développée [32 :00] S-A-S' : situation de départ - action sous forme de duel - situation modifiée.

Mais, vous pouvez avoir une formule courte S-A, situation de départ - action qui réagit sur la situation et fin du film. On ne vous montre même pas en quoi la situation est modifiée. Il n'y a pas besoin puisque cela va tellement de soi. Ou bien alors une forme, une forme qui peut arriver, mais évidemment on sent que ce n'est pas forcément les films les plus gais, S-A-S. [*Rires*] A la fin, ça recommence, ça n'a rien changé. Ici, ce qui est important, parce que, entre S' de la fin et le S de la fin, vous pouvez avoir des variations minuscules. Ça peut être un S' tellement [33 :00] voisin du S de départ et pourtant un peu différent. Je vois des films où la situation est à peine modifiée en pire ou en bien. On verra tout ça tout à l'heure, mais c'est vous dire que déjà cette formule n'est pas du tout une formule figée.

Et pour que ce soit plus compréhensible, cherchons toujours à, à forcer, car je voudrais que vous reteniez cette année, ceux qui suivent, au moins ceci, que des efforts pour fixer une terminologie font pleinement partie du travail et que, encore une fois, chaque fois que l'on n'a pas de mots à notre disposition, il faut arriver à en créer un. Chaque fois qu'un mot est en notre disposition, il faut s'en servir et en faire une catégorie. Je me dis, cette forme d'action, d'image-action, ou si vous préférez, là à ce niveau, ça revient au même, degré de récit cinématographique. [34 :00] Comment l'appeler S-A-S' ? Pour des raisons qui nous échappent encore, je vais l'appeler, en empruntant ce terme à un auteur qui l'a appliqué à propos de "M. le maudit" de Lang [1931 ; "M"] : la grande forme, grande forme, sous entendue, la grande forme de récit. Oui, ça nous engage déjà dans l'avenir parce que si ce terme est justifié, grande forme, pour désigner l'image-action qui procède par S-A-S', ça nous laisse déjà prévoir qu'on ne va pas s'arrêter là, qu'il y aura un troisième niveau au moins, et que le troisième niveau sera celui de la petite forme, la

petite forme, bon. Mais pourquoi alors on sera forcé de justifier grand et petit, hein ? Mais on va tout doucement.

Et alors donnons, pour que ce soit simple, un exemple [35 :00] qui regroupe tout ce que je viens de dire, un exemple de cinéma grande forme S-A-S'. Il s'agit, car le nom est difficile à prononcer, d'un film de 1927 intitulé "Le Vent", d'un grand suédois [Victor] Sjöström, Sjöstrom.. [*Deleuze hésite avec la prononciation et se trouve corrigé*]

Une étudiante : C'est marqué Sjöstrom [*elle prononce l'accent 'See-strum'*]

Deleuze : Ah, il met... tu le prononces à l'américaine...

L'étudiante : Mais c'est que souvent les Suédois, ils changent leurs noms. [*Elle continue, mais Deleuze répond et bloque donc ce qu'elle dit*]

Deleuze : Ah ben oui, mais quand il était suédois... quand il était suédois... comment on l'appelait ?

L'étudiante : Sjöstrom, mais en Amérique, on l'appelait 'See-strum'.

Deleuze : Ohhh, en Amérique ! Moi, je voudrais retrouver la prononciation suédoise. Il n'y a pas de Suédois là ? [36 :00]

Un étudiant : [*Inaudible*]

Deleuze : Ça veut dire quoi ? [*D'autres étudiants offrent des prononciations*] Comment tu dis ? [*Réponse inaudible*] Ce n'est pas mal. "Le Vent" de 1927 [*Voir L'Image-Mouvement, pp. 198-199, où Deleuze s'adresse à ce film*] de l'auteur que je viens de... d'indiquer, [*Rires*] eh bien ça s'écrit, si ça s'écrit dans mon souvenir, eh bien je ne l'ai pas noté : S-j-ö-s-t-r-ö-m, formidable ! Ah, mais très, très important puisque ça doit nous intéresser. Il fait partie des grands de ce qu'on a parfois appelé -- là il y a une équivoque, là il y a une ambiguïté dans les histoires du cinéma -- de ce qu'on appelle tantôt l'impressionnisme suédois, tantôt l'expressionnisme suédois. [*Rires*] Mais, ça ne fait rien puisque... Je préfère l'expressionnisme suédois que l'on qualifie aussi dans beaucoup d'histoires [37 :00] du cinéma par la magie blanche par opposition à la magie noire de l'expressionnisme allemand. Et, en effet, vous devez sentir que si c'est ça l'expressionnisme suédois, ça n'a rien à voir avec l'expressionnisme allemand, même s'il y a eu des mélanges.

Car, voilà, je résume. Ce n'est même pas le scénario. Voilà ce que nous présente "Le Vent". "Le Vent" est un film tardif, n'est-ce pas ? Puisque, il a déjà émigré ; l'auteur susnommé, il a déjà émigré en Amérique. Mais, il fait là un film comme il en faisait ; il avait fait, par exemple, en Suède un film admirable, un grand classique qui s'appelle "Les Proscrits", qui était tout à fait sur le même type. Et je prends "Le Vent" parce que c'est à l'état tellement pur de la formule S-A-S'. C'est ceci : c'est dans les grandes plaines d'Amérique -- que je ne sais plus dans quelle région de l'Amérique, [38 :00] je ne l'ai pas noté ; ça ne fait rien, voyez vos histoires du cinéma, peu importe -- Dans les grandes plaines d'Amérique, battues par le vent, le vent souffle. Je commente : le vent souffle. D'accord. Mais ça n'est plus le vent comme qualisigne ; ça n'est pas

le vent comme qualité-puissance. C'est le vent en tant qu'actualisé dans une prairie américaine, dans un monde de prairies américaines, avec des cowboys et tout ça, avec du sable, avec... C'est vraiment un état de choses déterminé. Le vent là est saisi comme actualisé. Et ce monde est rude, c'est-à-dire la situation est dure pour ceux qui habitent [39 :00] ce milieu, violents et... et rudes cowboys, marchands de bestiaux. C'est un monde très violent, très dur. C'est un monde de l'ouest, le vent dans la prairie. Bon, je dirais, le vent c'est le synsigne.

Et là-dessus, dans ce monde violent et dur, arrive une jeune orpheline qui, elle, vient du sud, là où il n'y a pas de vent, et elle est accueillie... elle est accueillie. C'est une lointaine famille, elle n'a plus personne, et elle est accueillie avec violence et brutalité. Elle est accueillie par le jeune cowboy très brutal et par les parents du jeune cowboy, alors ils sont terribles les parents. [*Rires*] Et puis, le vent, [40 :00] et elle ne peut pas se faire au vent. Elle ne peut pas se faire au cowboy non plus, mais elle ne peut pas se... non plus. [*Rires*] En d'autres termes, elle n'a pas l'« habitus », une fille du sud, et elle souffre infiniment. Elle se fait rudoyer de partout, partout, partout. Bon.

Là-dessus, elle ne peut pas résister, elle est forcée d'épouser le cowboy. Mais par une espèce de dignité, voyez la naissance d'un... Bon, j'introduis là une notion un peu nouvelle, un premier duel. La situation -- pauvre jeune fille dans le vent, dans la prairie, n'ayant pas l'« habitus » -- situation produit un duel, duel, premier duel, [41 :00] avec le jeune cowboy ; il l'épouse quasiment de force, et elle réagit dans le duel. La pauvre, elle, est bien incapable, pour le moment, de réagir sur le milieu, on va voir. Mais, elle fait ce qu'elle peut, elle réagit ; elle se refuse à lui. Et le duel est incertain. -- C'est un très, très beau film, je fais l'idiot, mais, un très, très beau film, admirable. -- Le duel est incertain, parce que, il l'aime, avec ses manières très rudes. Parfois des hommes très rudes et très grossiers conçoivent un amour très pur. Eh ben, c'est le cas. Ce rude cowboy l'aime vraiment. Il ne sait pas l'exprimer, mais enfin, c'est comme ça, ça arrive. Alors, elle se refuse à lui. Bon, ils sont comme ça, dans cet état de duel.

Et il y a le marchand de bestiaux qui arrive un jour, quand le cowboy n'est pas là. [42 :00] Il y a des scènes sublimes, admirables tentatives de viol, qui font partie de grandes images de cinéma. Le viol dans le cinéma, c'est très curieux... dans ... Pour ceux qui ont vu ce film, rappelez-vous les images fantastiques de viol dans "Eldorado", de l'herbier, mais c'est un autre type d'images chez l'herbier. Mais là, ça fait partie de très, très grandes images de cinéma. Bon, et elle... On ne sait pas très bien si le viol a eu lieu ou pas. Moi, je pense qu'il n'a pas eu lieu, mais, pour des raisons finalement discutables, et, elle le tue, elle le tue.

Eh bien, moment aigu où le duel, voyez, le duel s'est déjà déplacé. Premier duel avec le cowboy mari, issue incertaine ; deuxième duel avec le marchand de bestiaux, [43 :00] là, issue radicale, elle le tue. Troisième duel où cette fois-ci, le duel se déplace. Ça va être le premier duel de la fille avec le milieu. Splendides images là, de toute beauté, où elle essaie de l'enterrer. Ce n'est pas rien d'enterrer quelqu'un quand il y a du vent, [*Rires*] et dans un terrain sableux, terrible ça, vous comprenez ? Et à mesure qu'elle l'enterre, mais le vent qui souffle le déterre, une merveille du cinéma, le vent qui souffle déterre ce type-là. La pauvre, elle ne sait plus que faire. Elle court, elle enterre, et le vent défait tout ça..., elle fait tout ça, il y a un vent qui fait ça. Ça ne va pas. Et, heureusement, le rude cowboy rentre, et elle lui dit tout. A nouveau, le duel déplacé. Mais là, remarque particulièrement importante, le moment où le duel a été réellement un affrontement

avec le milieu. [44 :00] Bon ! Et le mari comprend tout. Il lui dit : tu as bien fait, tu as bien fait, un salaud ce type-là, tu as bien fait. Et là elle commence à comprendre que le cowboy l'aime vraiment. Elle va aimer le cowboy : résolution du premier duel.

Alors, le cowboy, il enterre bien parce que lui il est fort, lui il connaît le vent, donc il a l'« habitus », il enterre bien le type. Et, image finale, là aussi très, très beau, très, très belles images où elle sort – enfin, je coupe -- elle sort, elle sort dans la prairie. Qu'est-ce qui s'est passé ? La situation est modifiée. Elle est réconciliée avec le vent, elle est réconciliée avec le vent. Et on voit des images admirables, [45 :00] elle qui se tient dans le vent, où le vent est devenu une puissance, une qualité-puissance amie. Joli, ce film. Très beau film.

Je dis là, je n'ai pas besoin de commenter, vous y reconnaissez pleinement la structure S-A-S'. Simplement, cet exemple me sert à indiquer que A n'est pas un terme simple, puisque dans la rubrique A, vous allez mettre tous les duels successifs, soit entre personnages, soit par personnage avec le milieu, tous les comportements qui peuvent se mettre sous la forme effort-résistance, ou tous les indices qui tendent à avoir et à opérer une réaction sur le milieu et à la situation, et sur la situation imposée par le milieu. [46 :00] Bon, alors, je dis et je voudrais que vous compreniez pourquoi je fais ça. Les genres, je crois que les genres au cinéma, c'est très peu important, en tout cas, je ne crois pas -- mais ça je ne pourrais le dire que au troisième semestre, ou dans un an, dans deux ans, dans trois ans -- je ne crois pas du tout à l'idée de code appliqué au cinéma. Et les genres-là, bon, mais là, j'en ai besoin parce que je me dis, si on a découvert une formule d'image-action sous la forme S-A-S', montrons au moins comment ça traverse tous les genres, mais ça ne les épuise pas. Donc, je dirais en quoi ça traverse des genres très différents, cette formule S-A-S'.

Qu'est-ce que je pourrais mettre sous cette formule S-A-S' [47 :00] dans le cinéma classique le plus connu ? J'y mettrai d'abord une grande école documentaire : [Robert] Flaherty. Et là, je dis juste quelques mots. Vous sentez que tout ça, ça n'a d'intérêt que si dans l'avenir, quand on découvrira d'autres formules d'images-actions, à ce moment-là, on pourra comparer à l'intérieur même d'un même genre, ce qui répond à telle formule et ce qui répond à telle autre formule. C'est pour ça que j'en ai besoin là, de mon petit tableau actuel. Flaherty, moi, je crois que dans le cinéma, c'est exactement donc il est mieux qu'un disciple, c'est le correspondant de ce que dans l'histoire et la philosophie de l'histoire a fait un écrivain, un anglais qui s'appelait [Arnold] Toynbee, t-o-y-n-b-deux e. [48 :00] Et Toynbee avait une idée assez simple, mais riche et bien, qui est très belle, sur les civilisations. Il ne cesse d'expliquer ceci : eh bien, vous comprenez, le milieu lance un défi à l'homme. C'est la théorie du défi chez Toynbee. Il tenait beaucoup à cette notion de défi. Le milieu lance un défi à l'homme.

Seulement, il y a trois cas, ou il y a deux cas. Il y a deux grands cas ; premier cas : le milieu lance un défi à l'homme, mais l'homme... mais ce défi est assez modéré, c'est-à-dire le milieu a assez de ressources, pour que l'homme réagisse sur le milieu, c'est-à-dire triomphe du défi, et n'y mette pas toutes ses forces, ait un reste [49 :00] de force, justement pour créer un nouveau milieu. C'est-à-dire que la réaction au milieu ne soit pas suffisamment épuisante pour que l'homme ne puisse pas recréer le milieu. Alors ça, cette situation où le défi n'est pas épuisant et où l'homme, en réagissant au milieu, recrée un autre milieu qui lui convient, c'est les grandes civilisations évolutives.

Mais, le deuxième cas réunit les deux autres figures : ou bien le milieu est si favorable, si accueillant, il fait si beau, et tout est là, [50 :00] que l'homme n'est convié à aucun duel par le milieu. Le milieu ne lance pas de véritable défi. L'homme n'entre donc pas dans une relation de duel avec le milieu. Il n'a pas besoin de réagir. C'est trop beau, c'est le paradis. Mais il n'y en a pas beaucoup comme ça, des îles, certaines îles... vous voyez ! Ou bien, le défi est tellement fort, tellement violent que toutes les forces de l'homme sont investies dans l'entreprise de survivre. Donc sa seule réaction se réduit à survivre. Il ne peut pas modifier le milieu. Le milieu est tellement dur. [51 :00] Le défi que lui impose le milieu est tellement fort que l'homme ne peut que subsister, survivre dans un tel milieu. Et Toynbee donne des exemples : les nomades du désert et les esquimaux de la glace. Et il explique, c'est des civilisations, au besoin, admirables, d'accord, mais, c'est des civilisations bloquées, puisque ça ne peut être que des civilisations de survivance.

Vous me direz, c'est simple, c'est un peu simple comme schéma, tout ça. S'il vous arrive de lire Toynbee, vous allez dire : c'est assez puissant, c'est un historien lyrique, c'est assez puissant. C'est une vision de civilisation. A partir de là, c'est... c'est des idées qui nous conviennent très bien. Le défi que lance [52 :00] le milieu et le duel que l'homme entretient avec le milieu. Or, si je prends Flaherty, qu'est-ce qu'on voit ? S-A-S' ou S-A-S dans le cas d'une civilisation bloquante, dans le cas d'une civilisation non évolutive parce que l'homme ne peut qu'y survivre, vous aurez typiquement S-A-S. Vous n'aurez pas S-A-S'. L'homme ne peut pas véritablement modifier le milieu ; il ne peut que s'en tirer dans ce milieu-là. Il ne peut que s'accrocher au milieu. Sans doute a-t-il des raisons de s'accrocher au milieu. Mais ça ne peut pas être des civilisations dites progressistes, progressives. Le milieu est trop dur.

Or le très grand premier documentaire de Flaherty, il est bien célèbre, c'est [53 :00] "Nanouk" [1922 ; « Nanook of the North »]. Et, que "Nanouk" réponde à cette structure S-A-S. À quel point c'est visible puisque les premières images de Nanouk sont les images d'ensemble du paysage avec la côte, les glaces, la brume ; et les images suivantes, ça va être les duels de Nanouk, et vous avez absolument ces duels, qui n'ont qu'un objet, que finalement Nanouk et sa famille survivent. Bien sûr, il y a des moments de joie, il y a des moments -- bien sûr, je résume trop, mais... -- mais c'est vraiment la structure dure S-A-S que Flaherty sait manier, et vous devinez la splendeur des images qu'il peut y avoir dans cette structure tout comme dans "Le Vent", le mauvais récit que j'en faisais, [54 :00] pouvait bien laisser pressentir la beauté de ces images et de cette structure de récit, "Nanouk" est un cas célèbre de documentaire puisqu'il a une importance fondamentale dans l'histoire du cinéma.

Donc il y a, je dirais alors en termes trop techniques, l'exposé du synsigne, du milieu-situation dans les premières images, puis on passe aux duels, à savoir, premier duel : Nanouk construit son igloo. Là, il y a vraiment un duel avec le milieu et pas avec le milieu en général. Et puis, il y a les fameuses séquences qui font tant parler, et à juste titre, dans les histoires du cinéma, le duel avec le phoque dans les glaces, le trou dans la glace et la pêche aux phoques, qui vraiment est un duel à l'état pur, puisque vous avez la catégorie indicielle de l'action et de la [55 :00] réaction, ou de l'effort et de la résistance, Nanouk qui tire un peu, le phoque qui tire, etc., tous les gestes de Nanouk, en réponse à la défense du phoque, etc., qui sont des images sublimes. Et puis, vous avez la grande chasse, vous avez, etc., vous avez toutes sortes de duels et qui indiquent

comment... comment quoi ? Comment la famille Nanouk survit dans ce milieu qui lance un défi surhumain, qui lance un défi incomparable.

Si bien que je vois -- ça va trop de soi -- une grande cohérence lorsque, ensuite, Flaherty fait "Moana" [1926] qui, lui, répond à l'autre cas de milieu stagnant, c'est-à-dire un milieu tellement favorable des îles, que la civilisation est stagnante. Là, le milieu ne lance aucun défi. [56 :00] Bon, le milieu ne lance aucun défi, [Pause] les choses, intéressantes, et c'est toute la structure de "Moana". Là aussi, il a la structure réduite du type S-A-S. A ce moment-là, il faut que l'homme s'impose un défi, sinon il ne survivrait même pas comme dans le milieu. Il faut qu'il s'impose un défi. Et ça, Flaherty le montre admirablement. C'est presque là du coup... c'est presque nietzschéen là les images. Il va s'imposer l'épreuve de la douleur, ce qui va faire le grand moment de "Moana". C'est comme si l'homme prenait la place de la nature, lorsque la nature ne lance pas à l'homme [57 :00] un défi suffisant. Vous voyez ! C'est une conception très lyrique de la civilisation. Et ça va être l'épreuve sous forme de duel, l'épreuve du tatouage, un tatouage particulièrement douloureux, qui va être le signe sous lequel l'habitant de l'île devient véritablement un homme, c'est-à-dire qu'il faut substituer quelque chose, une épreuve, à l'absence de défi lancé par la nature.

Mais donc là, vous avez aussi cette structure S-A-S, où le duel prend une autre forme, puisqu'il prend la figure du tatouage. Peut-être est-ce que vous comprenez dès lors, pourquoi Flaherty dans toute son œuvre allait susciter cette espèce d'opposition. Et là encore, il ne s'agit pas de dire les autres avaient raison ou Flaherty, mais comment Flaherty [58 :00] allait être traité d'auteur d'une espèce de robinsonnade, ou bien d'idéalisme, de chantre de civilisations en train de disparaître sans s'occuper des raisons pour lesquelles elles disparaissaient, et pourquoi ceux qui travaillaient avec Flaherty allaient susciter une école de documentaires tout à fait différente et comprise d'une autre manière. Tout à fait différente ou comprise d'une autre manière, ça veut dire quoi ? Mais ben oui, c'est tout simple, tout simple : elle emprunterait une toute forme de récit, sans doute elle ne serait pas du type S-A-S. Elle serait d'un autre type, elle emprunterait une autre forme. Laquelle ? On ne peut pas le dire pour le moment, hein ? Donc on tient, premier pôle là : le documentaire.

Deuxième genre -- je vais très vite -- : le film social. [59 :00] L'exemple typique, "La foule" de [King] Vidor qui est aussi un classique, 1928, qui est tout à fait la formule S-A-S, alors là c'est un SAS très dur. Situation du pauvre type avec le grand panoramique sur la ville, et puis, on va chercher dans la ville le building où travaille le type, dans le mouvement de la caméra continu, et puis l'étage où il est, et puis le bureau, la pièce, et puis le bureau dans la pièce, où vous avez donc un passage de S au personnage, de la situation d'ensemble au personnage très, très fort, du milieu au personnage, et puis toute la vie médiocre du pauvre type. Et puis donc, dans le premier mouvement de S-A, il a été pris à partir de la foule et individué, et puis dans tout le reste, il va se reconfondre avec la foule. Et ça se termine [60 :00] par une séance au cirque, où le type rigole, prend un moment de détente. Mais, ça se confond avec le rire collectif de tous les gens. Vous avez une pure structure S-A-S.

Je dirais aussi structure SAS, le premier western... le premier western, c'est-à-dire leur... [Fin de la cassette]

..., exemple, "Scarface" de Hawks [1932], [*Pause*] et sans doute le plus grand de ces films noirs de motif S-A-S, on verra, je commenterai tout à l'heure, "M le maudit" de Lang, et enfin le grand film historique soit récent, soit antique ou archaïque : Griffith récent, [61 :00] "Naissance d'une nation" avec période archaïque, "Intolérance", et les grands films historiques de Cecil B. de Mille. Bon voilà. Si j'en ai besoin de ça, c'est pour l'avenir ; j'ai juste noté ça, on va essayer de se débrouiller là-dedans parce que mon problème maintenant, c'est bien... Ça, c'est juste des exemples d'application de ce que j'appelais "la grande forme" de récits.

Ce qu'il nous reste à voir pour en finir avec cette "grande forme", c'est : quelles seraient les lois ? Est-ce qu'on peut dégager des espèces de schèmes de lois très générales de la "grande forme" ? Eh bien oui, on peut en dégager, et je voudrais proposer quatre lois de la "grande forme", à quoi, vous reconnaissez nécessairement la "grande forme". Quatre lois : Vous voyez il y en a beaucoup, hein ? [62 :00] -- Bon, je m'en vais... je m'en vais au secrétariat... J'en ai pour 5 minutes, je vous rapporterai la date des vacances. Je vais porter vos UVs avec Bernard Cache. [*Pause ; interruption de l'enregistrement*]

D'abord j'ai une très mauvaise nouvelle à vous annoncer – ça y est, je l'ai perdu, je l'ai perdu -- les vacances, hélas, on ne peut même plus travailler, les vacances ont lieu du vendredi 26 mars au soir au mercredi 14 avril au matin [*Pause*]... ah c'est le sale coup, ça. [*Rires*] [63 :00] Quoi ? Ça fait trop, ah oui. [*Pause*] Bon, je disais... quoi ? On se retrouve le 20 [avril], oui c'est ça, le 20, je sais qu'il y en a qui sont contents, mais pas moi. [*Rires*]

Alors voilà, et si on dégageait quand même des lois, mais des schèmes très généraux de cette grande forme S-A-S, S-A-S', je dirais première grande loi -- il ne faut pas prendre ça pour des lois, hein ? [64 :00] -- première grande potentialité, on pourrait appeler cela la loi du montage d'action, loi du montage d'action. Car, en effet, depuis le début, on a vu et on a considéré le montage sous des aspects très, très différents les uns des autres, et j'ai bien dit les premières fois où je parlais de montage, je ne parle du montage que d'un certain point de vue. Ben, là, il y a quelque chose qui s'impose, en effet, par quoi ? Le point de vue qui m'intéresse ici, sur le montage, c'est le montage en tant qu'il est montage d'action.

Et qu'est-ce qu'il faudrait appeler le montage d'action ? Ben voilà : dans la formule S-A-S où je vais d'un milieu situation à l'action-duel qui réagit sur la situation. Il faut bien que du milieu [65 :00] [*Pause*] émanent, comment dire, plusieurs lignes. Il faut bien que dans le milieu soient formés, soient constitués des foyers qui eux-mêmes vont agir sur le personnage, c'est-à-dire il faut bien que s'exercent sur le personnage des actions concourantes. Pourquoi ? Parce qu'il y a une inadéquation fondamentale entre le personnage pris dans le milieu et le milieu avec toute sa puissance. Il faut donc qu'il y ait un ensemble d'actions convergentes sur le personnage. Pourquoi ? Pour déterminer la situation, pour déterminer la situation dans laquelle le personnage est pris. Il faut donc qu'il y ait des séries concourantes [66 :00] qui vont toutes contribuer à la description de la situation et aussi à la résolution de la situation par le duel, par l'action du personnage, soit que ces lignes d'action qui s'exercent sur le personnage soient hostiles au personnage, soit qu'elles lui soient favorables, soit qu'elles lui soient de toutes manières hostiles ou de toutes manières favorables. Vous avez, de toute manière, dans votre image S-A-S le milieu périphérique, des foyers distribués dans ce milieu, et des lignes de force qui s'exercent sur le personnage. Dans l'exemple que j'ai pris, "Le Vent", il y a un foyer, le vent dans la prairie qui

s'exerce sur la pauvre jeune fille, un autre foyer : rudesse du mode de vie des habitants de [67 :00] la prairie, un autre foyer, et c'est ça qui va déterminer sa situation.

Donc le montage-là, ce sera le rapport respectif du point de vue des images entre ces influences, ces déterminations concourantes et montées ; ça va vouloir dire sous quel rythme et sous quelle forme est-ce que vous allez passer à telle série déterminée, telle autre série déterminée. Quel rapport est-ce que deux séries s'exerçant sur le personnage à partir des foyers distribués dans le milieu, sous quelle forme ? Alors, par exemple, je reprends l'exemple du vent, et ben vous avez des images qui vont marquer que l'héroïne ne peut pas supporter le vent. Ça, c'est un foyer périphérique, [68 :00] le vent. Mais elle ne peut pas supporter non plus le mode de vie, cette fois-ci des images d'intérieur où elle ne supporte pas le père et la mère du cow-boy. Bon, sur quel rythme vous passez de l'un à l'autre ?

C'est ce qu'on appellera un montage d'action, et quels rapports vont avoir ces images concourantes ? Est-ce que ça va être des rythmes d'opposition ? Opposition, c'est possible ; par exemple, dans le montage Eisenstein, les rythmes d'opposition sont très fréquents. Mais ce n'est pas la seule chose, les actions souvent sont concourantes et ne s'opposent pas. Si bien qu'il va y avoir des inventions de montage dans la forme du montage d'action, des inventions très importantes, et s'il est vrai, comme disent les histoires du cinéma, que c'est Griffith qui donne [69 :00] une importance ou qui, d'une certaine manière, invente le montage d'action, notamment dans "Naissance d'une nation", ça n'empêche pas qu'il ne détermine pas une forme du montage d'action définitive, et ça, chaque grand cinéaste, surtout en cette période, dans cette période ancienne, a su inventer ses formes de montage d'action.

Si bien que je prends un cas très précis, ces formes de montage d'action, c'est ce qu'on appelle le montage alterné, n'est-ce pas ? Tantôt vous foncez dans un foyer de série, tantôt dans l'autre série, mais dans quel rapport ? Je voudrais juste indiquer là comme exemple de cette loi donc du montage d'action où il faut bien que, dans l'image-action, vous ayez ce montage puisque vous voyez exactement à quel niveau je le prends. Le montage d'action intervient précisément pour ventiler, distribuer et rapporter les unes aux autres les différentes séries d'influences qui, à partir du milieu, [70 :00] s'exercent sur le personnage. Bon, eh bien, je prends l'exemple de "M le Maudit" comme étant un exemple génial de montage d'action et qui a eu une nouveauté qui a eu une influence sur le cinéma fondamentale. Si je fais très vite, le commentaire de "M le Maudit", le film donc de Fritz Lang, de ce point de vue, c'est bien une forme S-A-S pure, plutôt S-A-S'. C'est une forme S-A-S', ça commence par quoi ? Par quoi ? Énoncé de la situation -- [*bruit d'un micro, du feedback, et puis la voix de quelqu'un qui parle au micro dans une salle voisine*] ça va être gênant -- Ça va être S-A-S', c'est-à-dire énoncé de la situation d'abord, à savoir un meurtrier est dans la ville, un assassin d'enfant, un assassin de petite fille, pas d'enfant, [71 :00] de petite fille, un assassin de petite fille est dans la ville.

Bon, ça c'est vraiment l'exposé de la situation, mais il est très – c'est, je dirais, c'est vraiment là, le synsigne -- il est vraiment très rapide, et tout de suite et maintenant, vous avez donc un état de choses : c'est l'état de choses, c'est l'état de choses. Là-dessus dans ce milieu état de choses, deux foyers sont tout de suite déterminés, deux foyers : le foyer des criminels, le foyer de la pègre, foyer de la pègre-foyer de la police. [*Pause*] [72 :00] De ces deux foyers émanent deux actions s'exerçant sur le personnage = x ; on ne connaît pas "qui c'est". Deux foyers d'où

émanent deux actions, deux influences, d'une part, la police cherche le criminel, et dès le début, la pègre a décidé aussi de chercher le criminel ; pourquoi ? Parce qu'il nuit -- et on va voir ce que ça veut dire ; je crois que ça a un sens très profond du point de vue du cinéma -- parce-que M le maudit, l'assassin des petites filles, nuit aux bonnes affaires de la pègre. Tous disent, depuis les mendiants jusqu'aux criminels, ils disent, « ce n'est pas un des nôtres, ce n'est pas un des nôtres, celui-là ; nous, on est des hommes d'affaire ; [73 :00] nous, on est dans la société, c'est-à-dire on est bien dans le milieu, on est dans la société. Il nous nuit beaucoup, il faut le trouver, on n'a plus la paix parce que la police, elle surveille tout. On n'a plus la paix », donc, et se dessine une -- ce qu'il faut bien appeler -- une double pince vers le personnage = x. Les mendiants le cherchent à l'extérieur, délégués par la pègre, cherchent dans les rues avec tout un système qui est le leur, et la police, elle remonte des filières et cherche dans les maisons, cherche à l'intérieur. Vous avez une double-pince-là qui se dessine et qui va traquer.

Et là, le montage formidable de Lang à ce point, c'est d'avoir fait -- d'ailleurs tout le monde l'a remarqué, c'est... et là, je ne dis rien d'original -- c'est d'avoir fait un montage alterné d'un type tout à fait nouveau, je crois, faisant appel, non plus [74 :00] du tout à des oppositions, mais à un système de rimes, de complémentarités. Exemple, exemple bien connu : les policiers se réunissent, et le commissaire dit une phrase, on saute à la réunion de la pègre où la question que posait le commissaire, c'est quelqu'un de la pègre dans la réunion de la pègre qui la reprend ou qui y répond, tout un système de rythmes ou de rimes par lequel vous passez d'une des séries à l'autre série, et les deux séries vont concourir. Elles vont concourir, pourquoi ? Je ne peux pas le dire encore. Mais grossièrement, je peux juste dire, elles vont concourir vers quoi ? Vers le sommet du film qui va être l'action-duel. [75 :00] Le criminel traqué est découvert. Il est découvert, et il est pris par les mendiants, et il va être jugé par l'incroyable tribunal de la pègre. Et là, il y a un rapport de duel qui vient. Le rapport de duel, il était déjà là tout le temps, je ne dis pas..., mais culmine au moment où il se trouve devant le tribunal.

Bon, et puis, situation modifiée qui fera la fin du film, mais à peine modifiée. Est-ce que c'est S-A-S' ou est-ce que c'est S-A-S ? C'est S-A-S', si l'on considère que la pègre a retrouvé sa liberté d'action. La police tient le criminel. Bon, c'est fini ; ils peuvent reprendre leurs affaires. Mais c'est du S-A-S, c'est-à-dire c'est très peu modifié dans la mesure où [76 :00] le dernier mot du film, c'est la mère qui, au tout début, a eu sa petite fille assassinée, qui dit, qui dit d'un ton grave, qui dit quelque chose comme : « Ça recommencera ; maintenant il va falloir les surveiller, les enfants ». Vous voyez, il y a une oscillation. Est-ce que c'est S-A-S ou est-ce que c'est S-A-S' ?

Voilà ma première loi, mais j'insiste sur ceci, que dans chaque cas de montage d'action, il faut évidemment, dans des études de type structurale, voir comment opère le montage, c'est-à-dire : est-ce que c'est sous forme d'opposition, est-ce que c'est sous forme de écho et de rime ? Et il y a bien d'autres formes, et chaque grand cinéaste a sa logique de montage d'action.

Deuxième loi, c'est ce que j'appelais la dernière loi de Bazin, en hommage à André [77 :00] Bazin, ou loi du montage interdit. Car je dis juste, c'est dans l'édition définitive en un volume de *Qu'est-ce que le cinéma?* -- c'est pages 59-61 -- où Bazin a un très bon texte où il dit en gros, et bien voilà, je ne vous le lis pas parce que je n'ai pas le temps, je ne vous lis que des petits bouts ; il dit, voilà, [Pause] voilà la loi qu'il propose. Voyez, il dit bien une loi, hein : « On pourrait poser en loi esthétique... On pourrait poser en loi esthétique le principe suivant : quand

l'essentiel d'un évènement est dépendant d'une présence simultanée de deux ou plusieurs facteurs de l'action... quand l'essentiel d'un événement est dépendant d'une présence simultanée de deux ou plusieurs [78 :00] facteurs de l'action, le montage est interdit. »

Qu'est-ce qu'il veut dire de simple ? Il veut dire : même une chose du type champ-contre-champ, nous laisse une impression de gêne ; pas du tout ; voilà ce qu'il veut dire, pas du tout qu'il y a des moments où il faut filmer en simultanéité et en un seul plan. Il veut dire, dans une action, il y a toujours un moment, dans une action, il y a toujours un moment -- et c'est ça qu'on pourrait appeler le sommet de l'action -- où vous ne pouvez plus procéder même par champ-contre-champ, où il vous faut la simultanéité sur un plan. Il dit comme exemple, bon, il dit, ce n'est pas difficile, il donne deux exemples dont l'un, [79 :00] pour nous, elle va de soi, "Nanouk", la chasse aux phoques : il y a le phoque dans son trou, il y a Nanouk qui a fait le trou dans la glace, il tire sur le phoque, etc., le phoque résiste, bon, c'est un cas de duel. [Pause] Il peut faire plein d'images ; comme la séquence dure longtemps, il peut faire plein d'images, tantôt Nanouk, tantôt le phoque. Oui, très bien, parfait, c'est des espèces de champ-contre champ, mettons. Mais, il faut bien que -- au moins une fois, sinon ça ne marchera pas -- il faut bien que, au moins, une fois vous ayez une seule fois vous ayez un seul plan réunissant Nanouk et le phoque. Autre exemple qu'il donne, "Le Cirque" de Charlot [Chaplin ; 1928, "The Circus"], il y a un moment où Charlot [80 :00] entre dans la cage aux lions. Il se trouve devant le lion. Là l'exemple est encore plus net, Bazin a raison : si vous filmez ça en champ-contre-champ une image pour le lion, une image pour Charlot, ça n'a aucun sens ; c'est un non-sens.

Ce qui est intéressant dans l'article de Bazin, c'est que Bazin montre dans des films pourtant très bons certains cas où de tels non-sens se produisent, alors qu'on ne voit pas très bien pourquoi, et on ne voit pas pourquoi le type n'a pas fait son plan unique, son plan de simultanéité. Et alors je dis vous lirez ces pages qui sont bonnes de Bazin. Je dis juste quant à nous, on comprend presque très bien la loi de Bazin ; elle nous convient tout à fait ; pourquoi ? Parce que moi, je dirais simplement, tant que l'action dépend, tant qu'une action dépend du milieu et des foyers [81 :00] qui sont dispersés dans le milieu, le montage est -- sinon obligatoire car vous pouvez avoir des plans d'ensemble -- mais si les foyers sont à longue distance, le montage s'impose. Mais dans la même action, dans une action quelconque, le moment du duel, le moment pur du duel, [c'est] montage interdit. [Pause] Tous les préliminaires au duel peuvent être en champ-contre-champ ou en montage, il y aura toujours dans le duel un moment qui sera l'essence du duel où, là, vous ne devez plus faire de montage.

En même temps, il faut une exception à la loi, il n'y a qu'un cas [82 :00] -- mais là, je ne peux pas l'expliquer pour le moment -- l'exception glorieuse, sublime, splendide, à la loi de Bazin : c'est le cas où un duel ne passe plus par la simultanéité des éléments de l'action, c'est-à-dire effort-résistance, vous comprenez si le duel, c'est bien le rapport effort/résistance-action/réaction, là vous ne pouvez plus faire de montages. Il faut que vous ayez le tout dans une image, dans un plan. Je dis, sauf exception, les duels, les duels de Laurel et Hardy, et c'est le génie des duels de Laurel et Hardy d'avoir échappé à ce qui semble être cette loi inévitable. Mais pourquoi ? et comment ? Nous le verrons dans l'avenir.

Troisième loi que j'appelle par commodité, loi de l'écart, loi de l'écart. Ben, je dirais, ben oui, vous comprenez, [83 :00] c'est tout facile : si vous prenez la formule S-A-S, la situation elle-

même renvoyant à un milieu très vaste, l'action en duel renvoyant à un personnage individué, mais vous avez un très grand écart, vous avez un très grand écart entre la situation qui implique tout un milieu dérivé, on l'a vu, et le pauvre personnage qui se trouve en proie à cette situation dans le milieu, perdu dans le milieu dérivé, et c'est pour ça que, je tenais au mot : "grande forme" ; la "grande forme" implique, la grande forme de récit implique ce grand écart, par exemple, entre l'immense prairie [84 :00] parcourue par le vent et la pauvre jeune fille qui débarque là-dedans. En d'autres termes, il est impossible de transformer immédiatement la situation en action. Le grand écart indique qu'entre la situation et la riposte, le comportement du personnage, il y aura beaucoup d'intermédiaires, il y aura beaucoup de médiations, et c'est forcé. On l'a vu déjà avec la première loi puisqu'il faudra des séries d'influences concourantes pour constituer dans le milieu la situation dans laquelle le personnage se débat. Donc "grande forme" implique bien [85 :00] ce grand écart.

Sauf dans un cas ; là aussi, il y avait une exception à la loi du grand écart comme par hasard, c'est aussi dans le burlesque, c'est l'exemple que je donnais de Fields, la boule de neige. Il ouvre sa porte ah... « il fait un temps à ne pas mettre un chien dehors ! »... et il reçoit la boule de neige en pleine figure, et là il y a une transformation immédiate du milieu en duel. Mais pourquoi que, malgré mon récit, pourquoi au cinéma ça nous fait rire, tout comme les duels de Laurel et Hardy nous font rire ? Précisément parce que c'est des exceptions à ces lois. Encore faut-il trouver les techniques qui fondent ces exceptions. Bon, mais sinon, je dirais de la grande forme qu'elle opère avec de grands moyens, par définition, elle opère avec de grands moyens, [86 :00] qu'est-ce que ça veut dire ? Est-ce que ça veut dire qu'elle coûte cher ? Il faut garder tous les sens, oui, ça coûte cher ; le cinéma S-A-S, coûte cher en apparence, on verra, oui, pourquoi ? Parce qu'il faut de grands moyens, il faut de grands moyens : qu'ils soient en studio ou en extérieur, il faut de grands moyens. Il faut de grands moyens pour partir des situations, pour partir des milieux, constituer les situations, déterminer les duels qui vont réagir etc. ; il faut combler, il faut multiplier les médiations, c'est une forme à grand moyen. Donc grand moyen, ça ne veut pas dire seulement qu'ils coûtent cher ; ça veut dire aussi qui mobilise aussi beaucoup de médiation.

En d'autres termes, il y aura -- voilà la loi de l'écart telle que je voudrais la proposer -- dans la formule S-A-S, il y a nécessairement un maximum de [87 :00] différence entre la situation et l'action-duel, et en même temps, ce maximum de différence doit être comblé par un maximum de médiations. [Pause] Qu'est-ce que c'est que ces médiations ? Ces médiations, c'est d'abord, les actions concourantes, les actions concourantes dont nous avons parlé dans la première loi, et deuxièmement, deuxièmement, c'est le rapport du personnage nécessairement avec un ou des groupes. [Pause] [88 :00] Les groupes qui sont à la fois constituants de la situation dans laquelle est le personnage, qui sont en même temps des alliés ou des ennemis du personnage, vont être un type de médiation très importante ; troisièmement, l'emboîtement des duels qui vont combler la différence entre la situation et le duel exemplaire. En d'autres termes, un duel ne vient jamais seul ; un duel en cache toujours un autre dans la forme S-A-S. [Pause]

D'où quatrième et dernière loi, ce qu'on pourrait appeler la loi du duel, à savoir chaque fois qu'un duel est donné [89 :00] dans la forme S-A-S, et vous en trouvez partout -- dans les films historiques : les duels de la bataille ; dans les films noirs, les duels de gangsters, toujours, vous trouvez partout des duels ; dans le western, le duel est fondamental -- bon, la loi du duel, c'est à la lettre « un duel en cache toujours un autre », et la question qui nous est posée, à nous

spectateurs, même s'il n'y a pas de réponse, et souvent il y a une réponse, c'est : et finalement dans tout ça, quel est le vrai duel ? C'est ça qui remplit l'écart, et c'est une des manières dont le grand écart va être rempli : « Je croyais que le duel, il était là mais, oh non, il n'est pas là, il est ailleurs. » Ce n'est pas seulement les foyers là, il n'y a pas seulement des foyers dans le milieu [90 :00] des foyers périphériques d'où sortent les actions concourantes sur le personnage ; c'est au niveau du duel même qui engage le personnage, qu'un duel en cache un autre, et que ça se déplace, que ça se déplace de manière à combler de plus en plus le cadre entier de la situation, et à la limite du milieu.

Je prends des exemples simples : Western, vous avez un duel évident. Bon, le shérif cherche un bandit, ça c'est un duel évident. Ah mais, tout d'un coup, je me dis, mais ils sont deux à le chercher. C'est une figure courante du western, ils sont deux à le chercher. Il a un copain ou quelqu'un qui est avec lui, ah mais est-ce que le vrai duel, il ne va pas être là, [91 :00] entre les deux poursuivants ? Pas du tout entre le poursuivant et le poursuivi, mais entre les deux poursuivants ? Parfois ça éclate. Quand il y a deux, ils ont liquidé le ou les bandits. Ils règlent leurs comptes l'un avec l'autre. On se dit, ah bon, ah bien le vrai duel, il n'était pas là. Il y en a encore un, le duel en cache un autre. Ou bien, ils aiment la même femme. Ah, ils aiment la même femme, curieux ça, alors c'est un trio. Non ce n'est pas un trio, c'est deux duels. On verra à quel point c'est important. On a trop vite tendance à prendre pour un trio, deux duels. C'est deux duels. Et le duel, il est avec qui ? C'est les deux qui aiment la même femme qui sont en duel, ou bien à eux, deux réunis, ils sont en duel avec la femme ? C'est qu'elle était très maltraitée dans le cinéma américain, les femmes, hein ? Ou dans le burlesque, alors ça, on le verra, [92 :00] les duels, les duels du burlesque, ils sont avec la femme, elle n'arrête pas de faire des gaffes... Terrible, cette misogynie du cinéma américain, la misogynie que nous condamnons tous. [Rires] Mais c'est comme ça ; qu'est-ce que vous voulez ? C'est comme ça. Alors la loi du duel, c'est vraiment, ne croyez jamais que vous avez déterminé le duel.

Je reprends, pour en finir avec ça, l'exemple de "M. le Maudit". Le duel, on sait elle est là, la forme de duel. Mais ce que je veux dire, c'est que dans la formule S-A-S, ce qu'il y a de formidable dans le duel, c'est que c'est une forme vide. C'est une forme vide, je veux dire, qui est remplie de manière très variable, et un film riche, c'est un film précisément qui dans la forme duel, mais successivement ou simultanément, toutes sortes de duels différents. [93 :00] Et par exemple, le grand western à la Ford, bon, je prends un exemple de grand western de Ford, "L'homme qui a tué Liberty Valence" [1962], le duel, il est entre qui et qui ? A première vue, il est entre Liberty Valence et le juriste, l'homme de loi, l'homme du livre, qui n'a comme force que le livre. Là-dessus arrive le cowboy qui aurait beaucoup de raisons de s'allier avec Liberty Valence, mais un petit rien fait que, ça nous posera des problèmes, fait qu'il s'allie avec l'homme de la loi, que finalement vous connaissez la merveilleuse histoire : l'homme de la loi croit que c'est lui qui a tué Liberty Valence. En fait, c'est le cow-boy qui l'a tué pour lui. Bon, mais le vrai duel, [94 :00] il se déplace. Il est entre l'homme de la loi et l'homme qui ne sait pas lire, et la femme, elle ne s'y est pas trompée. L'homme qui ne sait pas lire, le vieux cowboy, il a compris qu'il n'aurait pas la femme quand la femme s'est approchée de l'homme de loi et lui a dit « apprend-moi à écrire ». Ah bon, il y a donc trois duels, là. Chaque fois qu'on croit saisir le duel, il se déplace. Ça c'est une loi fondamentale, il me semble, de la forme S-A-S.

Et je dis dans "M. le Maudit", alors là aussi, ne prenez jamais pour -- voyez pourquoi je dis ça ; c'est que je voudrais déjà préserver l'avenir -- ce que je veux dire, si je reprends les termes de Peirce, ne prenez jamais, ne confondez jamais une pluralité de duels, [95 :00] c'est-à-dire une pluralité de secondéité ; ne la confondez pas avec de la tiercéité. Si vous multipliez les duels, vous ne sortez pas de la secondéité, vous ne sortez pas du duel. Vous faites une tiercéité apparente. S'il y aura tellement de problèmes pour l'image-cinéma comment conquérir une vraie tiercéité, c'est parce que évidemment il ne suffit pas de multiplier les duels. Mais ça fait une fausse tiercéité. Quand même fausse tiercéité, c'est quand même très important, ces duels emboîtés ou déplacés les uns par rapport aux autres.

Alors "M. le Maudit", bon, qu'est-ce que vous voulez, duels, il mène deux duels simultanément, et il a aussi peur, presque plus peur quand il comprend le truc, il a bien plus peur des mendiants que de la police. Bon, donc, duel, M le Maudit avec les mendiants ; duel, M le Maudit [96 :00] avec la police. Ce qui n'exclut pas des duels entre, par exemple, du côté de la pègre, les mendiants et les criminels ; du côté de la police, entre le commissaire et d'autres et son chef et le ministre, etc. Vous avez toutes sortes de duels à emboîter. C'est ça qui va remplir la "grande forme". Et finalement le vrai duel, qu'est-ce qu'il est ? Eh ben, il est charmant pour nous, le vrai duel. On voit bien : il n'est pas dit dans le film forcément et finalement peut-être que toujours dans le vrai duel, c'est ce que le film n'a pas à dire ; c'est à nous, c'est à nous, suivant... alors je reprends l'expression : suivant nos goûts, suivant la manière dont on aime le film.

Là, je vois un vrai duel qui lui est toujours à la fin, un duel cinématographique. [97 :00] Je veux dire dans le vrai duel extérieur au film, mais qui est le fin fond du duel, que nous présente le cinéma, c'est toujours une manière dont le metteur en scène règle ses comptes. Il règle ses comptes ; oui, c'est son duel à lui. Alors en effet, quand on dit qu'il y a des grands auteurs de westerns qui en ont profité pour lancer une contre-attaque contre le McCarthyisme, c'est très vrai, ça ; ça c'est le duel. Il n'est pas ... il est dans le film d'une certaine manière, mais il est extérieur au film, et pourtant le film l'impose. Le vrai duel, c'était le duel du metteur en scène contre le McCarthyisme. Bon, c'est ça, à travers un western, c'est son affaire, très bien.

Mais prenons alors le cas de "M. le Maudit". Je veux dire que, dans le vrai duel extérieur au film, vous avez toujours un secret, bon, pour l'histoire du cinéma [98 :00] car, si je reprends "M. le Maudit", M le Maudit a joué, qui est Peter Lorre, cet acteur formidable, mais qui en sait lourd, qui appartient à toute la tradition allemande, il a joué très, très sobre. Il a joué en cinéma d'action, en auteur, en acteur d'action -- vous voyez, d'après notre classification, c'est injuste qu'il y ait des cinémas qui s'appellent Action Lafayette, Action République ; il faudrait des affections à Lafayette, les affections à République, [*Rires*], tout ça, pas de raisons que le cinéma, il n'est pas forcément d'action. Mais bon, alors, là Peter Lorre a joué jusque-là en acteur d'action, très sobre en plus, et pas n'importe lequel, il y a beaucoup d'école d'acteur d'action, mais il a joué à sa manière.

Quand il est pris par les mendiants, il y a la séance du tribunal de la pègre où là il se trouve devant des mendiants, et il y a un pseudo avocat, [99 :00] et il y a la grande scène du faux tribunal, et il montre une terreur, et de toute évidence, Peter Lorre se met à jouer en acteur expressionniste. Sa terreur n'est plus du tout une terreur du type émotion rapportée à l'action, à un moment de l'action. C'est la terreur expressionniste à l'état pur, bon, avec tous les tics

expressionnistes, tous les tics expressionnistes que vous voulez, admirables d'ailleurs ; ce n'est pas du tout un jeu médiocre. Mais on est frappé par le changement de style du jeu d'acteur. C'est évident que Lang l'a voulu ; là c'est très différent.

Or qu'est-ce qu'il dit dans sa gesticulation expressionniste et dans sa mimique expressionniste ? Il dit écoutez, vous ne pouvez pas me condamner ; vous ne pouvez pas me tuer, [100 :00] moi, parce que ce que je fais, mes crimes, je ne peux pas faire autrement, je ne peux pas faire autrement ; en d'autres termes, "je suis poussé par une pulsion", "je suis poussé par une pulsion". Or Lang s'en fout parce que ce n'est pas son affaire de distinguer puisque nous, nous l'avons fait parce que c'était notre affaire, un cinéma de pulsion et un cinéma expressionniste, un cinéma des pures qualités-puissances. On peut considérer que pour lui, c'est la même chose, donc c'est de la même manière. C'est la même chose parce que ce n'est pas son problème. De toute manière, ce qu'il assigne à Peter Lorre au moment du jugement par la pègre, c'est un jeu expressionniste, et Peter Lorre se [101 :00] réclame d'une pulsion irrésistible à tuer : mettons que ce soit un monde expressionniste, nous, on sait que c'est plus compliqué que ça, mais peu importe. Et la pègre lui répond, elle dit, « tu ne vois pas que tu viens de te condamner ? Tu ne vois pas que c'est justement pour ça qu'on ne peut pas te supporter ? Parce que nous, nous, nous sommes des hommes d'affaire. Nous, nous ne tuons pas par pulsion ; nous tuons quand nous tuons, par intérêt, bien compris. » En d'autres termes, Lang est déjà dans le cinéma américain. Il est déjà dans le film noir américain. "Nous tuons nous par intérêt, bien compris". C'est-à-dire les pulsions, nous on n'en a rien à en faire ; nous, ce qui nous importe, c'est le système de l'action. [102 :00]

En d'autres termes, je conclus très vite, le vrai duel, hors du film et pourtant imposé par le film, c'est que c'est dans ce film-là que Lang rompt expressément avec son passé expressionniste et va passer de son cinéma -- je ne dis pas que ça ne s'était pas fait déjà avant, mais c'est là la grande déclaration de rupture -- et va passer d'un cinéma de l'expression, c'est-à-dire d'un cinéma de l'affect ou de la pulsion puisqu'il confond les deux choses, lui, et il n'a aucune raison de les distinguer, là encore une fois, ce n'est pas son affaire, et va passer d'un cinéma de l'affect ou de la pulsion à un cinéma de l'action. Et donc M le Maudit doit être condamné au sens où il est le porteur de l'affect expressionniste. Donc le vrai duel-là, vous voyez, le vrai duel est comme sorti du film [103 :00] et s'inscrit dans une véritable histoire du cinéma. Si bien que peut-être il y aurait une possibilité de faire une histoire du cinéma en considérant pour chaque grand réalisateur, pour chaque grand metteur en scène, quel était le vrai duel qui le poursuivait, lui, à travers les duels qu'il présentait comme étant les duels affrontés par ses personnages. Vous comprenez ? Bon, très bien.

Eh bien écoutez, écoutez, ça veut dire quelque chose de plus sérieux va se passer, mais il pense que c'est plus sérieux, il a tort. Si bien que le livre célèbre de [Siegfried] Kracauer, *De Caligari à Hitler* [1947], c'est quoi ? Ça ne veut pas dire qu'il y a continuité de Caligari à Hitler ; ça veut dire, au contraire, la grande rupture, ça veut dire la grande rupture, [104 :00] celle-là même que fait Lang, lorsque il s'aperçoit que l'heure est venue de substituer à un cinéma des affects, un cinéma de l'action et de l'organisation de l'action, c'est-à-dire l'organisation froide du crime, par opposition au crime pulsionnel. Et c'est le même devenir que vous pouvez trouver dans la série des Mabuse où à l'expressionniste des premiers, du premier Mabuse, va succéder de plus en plus le crime comme organisation froide délibérée de *De Caligari à Hitler*.

Bon mais voilà, alors finissons-en vite parce que vous n'en pouvez plus ; voyez, et c'est harmonieux, ça se termine bien. Je n'ai pas grand-chose à dire de plus, pour le moment, sur cette formule de la "grande forme" S-A-S [105 :00] car on sent bien que je ne l'ai pas encore vraiment définie encore, et sans doute je ne pourrais la définir qu'en comparaison avec une autre formule.

Car il est entendu que dans le cinéma, l'image-action nous présente des comportements. Bon, d'accord. Mais il y a deux manières de présenter des comportements. On n'a vu qu'une première manière, et ce n'est pas par hasard, qu'on l'appelait la "grande forme", c'était S-A-S'. Supposez qu'on fasse l'inverse. On reste dans le domaine du comportement, c'est un autre pôle du comportement : cette fois-ci, ce sera A-S-A'. Qu'est-ce que ça veut dire A-S-A' ? On partira d'une action ou d'un comportement. [Pause] [106 :00] La situation S ne sera définie que dans la mesure où l'action la suggère ou en montre une partie, et l'action, une action ne pourra pas faire plus que suggérer une situation ou en montrer une petite partie. Et cette partie montrée donnera une nouvelle action, A', qui, à son tour, suggérera ou dévoilera une partie, une nouvelle partie d'une situation. C'est toujours avec des ellipses, et cette fois-ci, cette figure sera l'art de l'ellipse. [107 :00] C'est...

[Interruption de la cassette ; fin de la séance. En contraste avec les transcriptions présentées à Paris 8 et à WebDeleuze – qui continuent avec la répétition des trois paragraphes précédents --, notre transcription se termine ici, à la fin de l'enregistrement, sans doute vers la fin de la séance elle-même.]