

Gilles Deleuze

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

17ème séance, 04 mai 1982

Transcription : Fatemeh Malekahmadi (partie 1) et Anouk Colombani (partie 2) ; révisions supplémentaires à la transcription et l'horodatage, Charles J. Stivale

Partie 1

.... Il a tout à fait raison. L'interférence perpétuelle ou le cinéma indirect, c'est-à-dire le présent de la narration renvoie à un présent vivant qui est un évènement quelconque en train de se faire, en train de se faire en fonction de la caméra. Qu'est-ce que je veux dire ? Je veux dire que, quelle que soit l'importance de l'intrigue dans un certain cinéma, il y a toujours eu, d'une part : un hors-sujet, d'autre part, un sous-sujet, [Pause] sans quoi il n'y aurait pas de cinéma. [La référence est peut-être à un article de Jean-Louis Comolli (Cahiers du cinéma, 1969) que Deleuze cite dans ce contexte dans L'Image-Mouvement, p. 278]

Après tout, revenons à cette question -- je n'ai pas du tout le temps et, donc, je supprime cet aspect, j'avais fait juste une allusion -- revenons [1 :00] à cette histoire du cinéma direct. Si j'avais cherché à appuyer mes formules précédentes, S-A-S et A-S-A, sur une étude plus particulière de documentaire, ça s'organisait tout seul, ça s'organisait même trop bien. C'est pour ça qu'on pouvait y renoncer d'avance. J'avais essayé d'expliquer que le documentaire Flaherty, c'était vraiment la grande forme S-A-S. Et puis, lorsque se forme l'école documentaire anglaise d'avant-guerre, on voit très bien, que apparaît là une petite forme, A-S-A qui est très, très intéressante, où cette fois en effet, c'est une forme A-S-A puisque, cette fois, c'est en filmant ce qui est présenté comme les "habitus", [2 :00] les comportements de certaines gens d'une classe sociale, qu'on va suggérer la situation d'un moment ou d'une époque ou d'un lieu. Et le documentaire Grierson est vraiment du type A-S-A. Ce qui est curieux, c'est l'importance de Flaherty, là, ça confirme l'extrême mobilité des grands auteurs qui, en même temps, participent aux travaux de ce nouveau documentaire anglais avant la guerre.

Mais pour confirmer tout cet ensemble, je dis, lorsque le cinéma direct s'est réclamé -- mais on va voir que c'est une idée extrêmement, extrêmement complexe, ce n'est pas du tout facile tout ça -- lorsque le cinéma, après la guerre s'est réclamé d'une espèce du cinéma direct, [3 :00] se proposant de saisir l'évènement en "train de se faire", je dis là, on en revient exactement où nous en sommes. Qu'est-ce que c'est que cette forme qui n'est plus ni S-A-S, ni A-S-A ?

Là, tout le monde reconnaît, je suppose, que je suis en train de parler d'une espèce de stéréotype, de lieu commun sur le cinéma actuel, à savoir la mise en question de l'intrigue, bon, la mise en question de l'intrigue, la mise en question de l'histoire. Mais il faut bien passer par cette stéréotypie-là, pour, peut-être, chercher à dégager quelque chose qui serait moins un [4 :00] stéréotype. C'est la fameuse, ce qu'on a appelé, la dédramatisation, la dédramatisation qui signifie, très précisément que le récit -- mais y-a-t-il encore un récit ? -- ne va plus suivre le chemin d'une action préexistante, d'une action prévue, d'une intrigue prévue. Pourtant, il y bien

un scénario, etc. Mais dans une intrigue prévue, qu'est-ce que... C'est moins le fait qu'elle soit imaginaire qu'on peut lui reprocher ; ce qu'on peut lui reprocher, dans l'idée d'une intrigue, ce n'est pas le fait qu'elle soit imaginaire, c'est le fait qu'elle soit préexistante ; c'est le fait qu'elle soit préexistante à l'opération proprement cinématographique.

En effet, comment est-ce qu'on définirait une [5 :00] "intrigue" au cinéma ? Je le définirais par trois caractères : d'une part, une intrigue, c'est un procédé de totalisation, totalisation d'une situation ; d'autre part, une intrigue, c'est un procédé d'orientation vectorielle, orientation des actions, et enchaînement de ces actions d'après l'orientation ; et troisièmement, c'est un processus de sélection qui groupe, qui à la fois groupe et sépare les événements et les distribue hiérarchiquement en principaux et secondaires. [Pause] [6 :00]

Donc, encore une fois, ce n'est pas le fait que l'intrigue soit de la fiction qui est troublant ; c'est le fait que l'intrigue soit préexistante à l'acte du cinéma. Et si je reprends les trois caractères par lesquels je viens de définir l'intrigue, je dis, premier caractère : totalisation de la situation, ça renverrait, particulièrement à la formule S-A-S ; deuxième caractère, orientation vectorielle des actions, ça renvoie typiquement à la formule A-S-A, et sélection qui groupe et sépare les événements et distribue leur hiérarchie en principaux et secondaires, c'est la communication des deux formes.

La dédramatisation, bon, [7 :00] je reviens à mon thème, ça a bien été une constante, une espèce d'idéal constant du cinéma. Et à cet égard, et à cet égard, Jean Mitry, là, a toujours un peu la réaction -- il en a tant vu, c'est normal chez lui -- bon, tout ça, c'est ... « ils exagèrent, les petits gars », il dit toujours : « les jeunes, ils exagèrent parce que, tout ça, c'était déjà fait de mon temps ». Très difficile de tant avoir de ces réactions, mais, quand même, écoutons-le : Il dit : bon, on nous parle de la dédramatisation, c'est-à-dire, de la dés-intriguation, opérée par le néoréalisme italien. Bon, très bien ! Mais, enfin, moi, je vais vous faire sortir des textes... -- Ce qui ennuyeux, déjà, c'est que c'est plutôt des textes que des films -- mais il sort des textes très beaux de [Louis] Delluc [8 :00] qui consistent à nous dire quoi ? Qui consistent à nous dire dans du vrai cinéma, l'histoire doit résulter ! Elle ne doit pas préexister. Elle doit résulter des images, elle ne doit pas mener les images.

Et Delluc va jusqu'à parler d'une "poussière de faits", et il énonce le projet d'un film qu'il voulait tourner avec Germaine Dulac : "La Fête espagnole" [1920 : "Spanish Fiesta"]. Et il dit : "La Fête espagnole", il y aurait bien un scénario, à savoir, c'est l'histoire de deux bonhommes qui se battent pour une femme, pour une femme qui, d'ailleurs, en aime un autre. Et, c'est donc un récit. Mais il dit qu'il faudrait arriver à le tourner de telle manière qu'il n'y ait aucune privilège de [9 :00] cette ligne-là, et que cette ligne-là n'unisse que des événements parmi d'autres. C'est-à-dire que cette ligne-là ne soit qu'une composante de "La Fête espagnole" ; Arriver à une poussière de faits. Voyez ? Réclamer le droit et du hors-sujet et du quelque chose est en train de se faire, irréductible au scénario. Bon. Alors... quoi ?

Un étudiant : [*Question inaudible, sans doute sur la production de "La Fête espagnole"*]

Deleuze : Il a été fait, mais il n'a pas été fait comme ça. Hein ! C'est ça qui est très curieux ! Il a été, peut-être fait... si, il y a peut-être des éléments qui vont dans ce sens. Oui, oui, ils l'ont

tourné. Oui, Germaine Dulac l'a tourné, "La Fête espagnole". Alors, je reviens à mon thème, il ne faut pas oublier ce qui dit Mitry. [10 :00] Voilà, j'avance un tout petit peu. Mais, vraiment, je vous demande d'être très, très, toujours, d'être très, très patients.

Moi, je me dis : cette histoire de la dédramatisation, de rupture avec l'intrigue, d'une nouvelle forme d'image qui ne soit plus aucun de nos deux pôles de l'image-action telle qu'on les a vus, précédemment, c'est quelque chose de très important. Seulement, voilà, si on me dit finalement, ça a été l'obsession de tout cinéma de tout temps, je réponds, oui, d'accord ! Mais, d'une part -- remarque, qui va de soi -- est-ce que ça a été réellement fait ? Si j'avais, je n'avais que ça à dire, je ne serais pas content de moi ! Ce que je veux dire, c'est évidemment autre chose : à savoir que, même dans la mesure où ça a été fait partiellement, peut-être, ce qu'il y a de nouveau aujourd'hui, c'est que cette dédramatisation, telle que je viens de la définir, [11 :00] cette dédramatisation sert un but et va avoir un effet dont le cinéma préalable, préexistant, dont l'ancien cinéma n'avait aucune idée. Alors, quel est ce but ? Sans doute, je reviens à mon thème : l'irruption dans un nouveau type d'image, dans un type d'image tout à fait nouveau. Quel type d'image ? Patience ! Je reprends. Je reprends.

Alors ! S-A-S ne vaut plus. Pourquoi ? Parce qu'il y a bien une situation, mais la situation ne se contracte plus dans une action principale. [Pause] L'action, à la lettre, l'action ne prend plus, presque au sens de la cuisine quand on dit « quelque chose [12 :00] prend ». Il y a bien une situation, c'est-à-dire, ce qui est complètement supprimé, c'est cette espèce de forme que je disais forme en sablier ou en coquetier. Vous voyez, le haut qui est S avec des actions parallèles ou alternées, le nœud de l'action, c'est-à-dire le duel, et la situation modifiée. La situation ne prend plus en action, elle ne se contracte plus dans une action principale. Ça, c'est le premier point.

Mais, la petite forme, A-S-A, ne vaut pas d'avantage. Pourquoi ? Parce que dans la petite forme A-S-A -- si vous vous rappelez, ça, il faut que vous vous rappeliez, quand même, un peu les analyses précédentes -- dans la petite forme, A-S-A, les actions se prolongeaient et s'enchaînaient. Suivant quoi ? [13 :00] Elles se prolongeaient ou s'enchaînaient suivant une situation motrice, c'est-à-dire engendrant une autre action : A-S-A'. Elles s'enchaînaient suivant une situation motrice ou ce que j'appelais une ligne d'univers. Eh ben, voilà maintenant que dans la dédramatisation, le seconde caractère -- le premier caractère, c'était la situation ne prend plus ou ne se contracte plus en action principale -- le seconde caractère, c'est les actions ne s'enchaînent plus suivant une situation motrice ou d'une ligne de force ou d'une ligne d'univers.

Bon, on avance un tout petit peu dans le négatif. Qu'est-ce qui a amené ça ? Qu'est-ce qui a amené [14 :00] ça après la guerre ? Liquidons, liquidons les points qui ne font pas tellement de problème. Toutes sorte de facteurs ont convergé pour que, après la guerre, s'opère cette espèce de mise en question de l'intrigue, comme éléments préexistant au tournage au film même.

Premier -- je les dis très vite -- [Pause] la crise de Hollywood, en quoi c'était très important, la crise de Hollywood ? Très important pourquoi ? Un auteur américain le dit, il me semble, très bien. C'est [Sidney] Lumet, L-U-M-E-T. Lumet, il dit : vous comprenez, Hollywood, c'est exactement ce qu'on appelait la ville-compagnie. [15 :00] Une ville-compagnie, vous voyez ce que c'est. Ça a existé aussi en France mais moindre. C'est la ville possédée par une entreprise, et

ça toujours été considéré comme un fantastique moyen de pression du patronat. Lorsque la ville appartient à l'entreprise, par exemple, Peugeot qui possède une ville ou je ne sais pas quoi, lorsque les ouvriers sont logés dans des habitations dont le propriétaire, c'est le patron, etc., il dit réfléchissez un peu. Lumet dit -- j'aime bien ce texte -- il dit, ben, oui, Hollywood, c'est exactement ça. C'est une ville, c'est une ville-compagnie ; c'est un peu de tout ça, c'est une ville qui appartient à la production.

Si bien que même du point de vue d'une appréhension de la [16 :00] ville, ça n'allait pas. Pourtant, il y a de grands films hollywoodiens sur la ville. Mais il dit, [il y a] quelque chose qu'ils ne pouvaient pas atteindre. Et ce n'est pas par hasard que Lumet est un des membres de ce qu'on appelle, à tort ou à raison, l'école de New York. Il dit : ce qui est important pour nous, quand l'on fait du cinéma à New York, c'est, précisément, que la ville n'est pas faite pour le cinéma. Et que le cinéma, il ne peut se faire que dans une ville pas faite pour le cinéma. Et il dit, Lumet : moi, je me sens cinéaste, je me sens, vraiment, autour du cinéma, précisément, parce que New York, c'est une ville avec un port qui n'a rien à voir avec le cinéma, c'est une ville où je vais voir des ballets qui n'ont rien à voir avec le cinéma. Voilà tout ce qu'il dit : ce n'est pas une ville-compagnie.

Deuxième élément, l'espèce d'ébranlement, pour ne pas dire plus, du rêve américain. [17 :00] Or j'ai essayé de montrer les dernières fois que les deux formes de l'image-action, SAS et ASA, prime correspondaient si bien au rêve américain qu'il ne fallait pas s'étonner que ceux soient les formes du film américain par excellence. Et le rêve américain, vous vous rappelez, il avait deux aspects : l'un correspondant à S-A-S, l'autre correspondant à A-S-A, si bien que tout cela était parfaitement harmonieux. Le rêve américain, c'était, d'une part, l'idée que l'Amérique était le creuset des minorités, [*Pause*] à savoir, le processus vivant par lequel les minorités comme tels constituaient une seule et même nation. [*Pause*] Et le seconde aspect du rêve américain, répondant cette fois à A-S-A, c'était l'idée que [18 :00] la situation bouge, mais que le véritable homme américain, sait toujours trouver et monter l'habitus ou la réponse aux changements de situation, à moins d'être un perdant, un perdant né. Voilà.

Bon, lorsque les minorités ont pris une conscience, une conscience très particulière après la guerre où ne pouvait plus survivre le thème du creuset fondateur d'une nation, lorsque d'autre part, le thème de « le bon américain », c'est celui qui montre le comportement adéquat [19 :00] à la situation, quelle que soit la situation -- c'est le milliardaire qui perd son milliardaire et qui redevient milliardaire etc. etc. hein ! -- Tout cela, c'est tombé, évidemment. Tout un mode de récit aussi tombait.

Troisième caractère -- là, je mélange tout -- l'évolution technique dans tous les domaines, à la fois dans le cinéma, du double point de vue sonore et visuelle : cinémascope, synchronisation, et extérieur au cinéma, la montée des images de toutes sortes, image télé, image... enfin toute la liste des images qui entraînaient, aussi bien [20 :00] en négatif qu'en positif, une espèce de crise de l'image. Et sans doute, cette crise de l'image va être très, très fondamentale pour nous puisque dans ce qu'il nous reste à faire, c'est ça, c'est ça qu'il va falloir analyser.

Petit quatre : l'évolution parallèle d'autres arts, et notamment, du roman. La disparition, aussi la mise en question de l'intrigue et du récit dans le roman. Et là, les Américains étaient bien placés.

Car, assurément, le plus grand ait fait cette mise en question, et le premier qui a mené et effectué cette mise en question dans un ensemble d'œuvres, c'est [John] Dos Passos. Et Dos Passos [21 :00] mène cette mise en question, quoi ? avant le cinéma, à mon avis, -- Là, c'est le cas. Ça ne cesse pas. Tantôt c'est l'un, tantôt c'est l'autre qui est en avance -- mais, en faisant appel à des procédés de cinéma. Si bien que les romans de Dos Passos assez célèbres, ou du moins sa grande trilogie, *USA*, seront entrecoupés, les chapitres seront entrecoupés par ce que Dos Passos appelle : actualité, d'une part, d'autre part : biographie, biographie documentaire ; d'autre part, enfin : œil de la caméra. On verra, tout à l'heure, en quoi consistait cette mise en question de l'intrigue et du récit chez Dos Passos.

Dos Passos, nous, nous l'avons connu en France, [22 :00] en gros le grand public -- il était connu sans doute avant de certain nombre de gens, d'une minorité -- mais l'arrivée de Dos Passos en France, c'est fait dans l'espèce d'exaltation de la Libération, et l'un de ceux qui ont fait connaître au grand public, Dos Passos, c'est Sartre qui, vraiment, l'a pris comme une espèce de modèle. Pour Sartre, Dos Passos était le plus grand romancier vivant, le plus grand romancier contemporain. Bon. Il a essayé d'appliquer Dos Passos dans ses propres romans, les méthodes de Dos Passos. Evidemment, on ne peut pas, on ne peut pas appliquer.

Mais enfin, nous, ça nous est venu relativement tard. Parce que là, je fais, je précise quelque chose parce que c'est question de fait et nous sera bien utile plus tard. En revanche, en Italie, Dos Passos était connu depuis longtemps, [23 :00] depuis beaucoup plus longtemps. Pourquoi ? Parce qu'un grand auteur italien, à savoir, [Cesare] Pavèse, avait traduit les américains et, notamment, avait traduit Dos Passos. Si bien que lorsqu'on assistera à d'étranges chassés-croisés entre le nouveau cinéma américain et le néoréalisme italien, il faudra tenir compte d'une certaine -- je ne dis pas que ça ait été la seule -- d'une certaine influence de Dos Passos sur le cinéma italien, quitte à ce que le cinéma italien, alors d'une toute autre manière, exerce à son tour une influence fondamentale sur le cinéma américain moderne. Et après tout, s'il y a un film [24 :00] du néoréalisme italien qui raconte ça à sa manière indirecte, c'est quoi ? C'est "Païsa" de Rossellini. Car "Païsa" de Rossellini, c'est quoi ? C'est une série de rencontres indépendantes, déjà avec une très forte mise en question de l'intrigue, une série de rencontres indépendantes entre un américain et un, ou une, italienne.

Or, là, on y retrouve une nouvelle illustration de ce que je disais à propos de "M le maudit" de Lang. Quand on se demande quel est le vrai duel dans un film, quel est le vrai règlement du compte, il faut voir qu'il y a toujours un règlement de compte qui est extérieur au film lui-même mais très intérieur à l'histoire du cinéma, et que dans le duel de "M le maudit", il y a, [25 :00] extérieur au film et intérieur au cinéma, le duel de Lang vis-à-vis de l'expressionnisme allemand, c'est-à-dire son adieu à l'expressionnisme. Et dans le "Païsa" de Rossellini, il y a tous ces duels et toutes ces rencontres entre italien et américain et plus profondément, extérieur au film et intérieur à toute l'histoire du cinéma, il y a la confrontation dans laquelle Rossellini pense être en mesure d'apporter un cinéma qui va rompre avec le cinéma américain d'ancienne façon.

Claire Parnet : [*Inaudible*] [26 :00]

Deleuze : Oui, oui, oui, il y aurait ça tout le temps, je crois, chez ... [*Deleuze ne termine pas la phrase*] Donc, vous voyez, ce que je dis, c'est donc toutes sortes d'éléments, et puis j'en oublie,

et puis il y a eu la guerre, mais, ça je ne vais pas en parler en quoi la guerre..., je ne veux pas en parler maintenant. Alors, essayons de dire et ben, en quoi consiste alors, je précise, vous voyez la situation se complique, parce que j'ai déjà fait plusieurs fois allusion au néoréalisme italien. Bon, je fais une parenthèse là-dessus. Et en effet, c'est eux, qui avant tout, ont lancé le thème de [27 :00] la dédramatisation ou suppression ou mise en question de l'intrigue. D'accord, c'est eux, mais on le met du côté, on le met du côté pour le moment.

Parce que si l'on considère qu'il y a eu répercussion sur le cinéma américain, ce qu'il me faut, moi, c'est pousser, c'est faire comme si -- je fais, pour le moment, je fais une espèce d'impasse. J'ai une raison pour le faire, parce que je crois que le néoréalisme italien, sous certains aspects, est allé tellement loin que, précisément, il a déjà franchi, il a déjà dépassé tout ce que j'ai encore à dire. Alors, je suis bien forcé de ne pas en tenir compte pour le moment -- si bien que même fictive, je ne m'occupe que d'une continuité dans le cinéma [28 :00] américain, en disant : d'accord, il y a eu l'influence du néoréalisme. En quoi ? Bon, on ne sait pas encore... Ce n'est pas ça qui m'intéresse. Ce qui m'intéresse, c'est comment, quelle que soit l'influence du néoréalisme sur le cinéma américain, comment ce cinéma américain récent a donc rompu avec les deux formes d'images-action, et la rupture se faisant sur les deux thèmes suivants -- encore une fois, on tient, juste -- c'est ça que je veux enfile dans une continuité fictive, la rupture se faisant en ceci : il n'y a plus de situation capable de se concentrer dans une action principale, et d'autre part, il n'y a plus d'enchaînement d'action suivant une situation motrice ou une ligne d'univers. Donc, [29 :00] et là, je ne m'occupe que du cinéma américain.

Bien, le premier aspect : en effet, la situation ne prend plus dans une action principale, ne se contracte plus dans une action principale. En d'autres termes -- ça revient au même -- la situation a cessé d'être collective. Il n'y a plus de totalité collective. Et pourtant, il y a bien une espèce de totalité, mais c'est une totalité dispersive. -- Mais là, je voudrais aller vite parce que je sais, je ne me rends pas compte s'il faut que... si je vais trop vite vous me le dites, je veux bien, mais on a tellement à faire. -- En d'autres termes, la totalité collective, c'était cette totalité qui réunissait tous ses éléments de manière à les serrer dans une action principale. Eh ben, dans un certain cinéma, c'est fini, dans un certain cinéma américain. [30 :00]

Qu'est-ce qui apparaît ? Il y a pourtant totalité, mais à tout nouveau type. Il y encore un récit, mais à tout nouveau type, un récit qu'il faut appeler non plus collectif mais dispersif. Il y a bien une narration, si on y tient, mais alors, est-ce encore une narration ? C'est une narration dispersive. Il y a bien une totalité. C'est une totalité dispersive. Et après tout, cette idée d'une totalité dispersive, c'était l'idée fondamentale déjà de Dos Passos. La trilogie USA comportait un premier livre : *Le 42ème parallèle* ; le sujet, c'était une latitude. [31 :00] Le deuxième tome s'appelait *1919*, c'était un moment. Le troisième, s'appelait *La grosse galette, The Big Money*.

Bon. Et c'était fait de quoi, ce récit ? En quoi c'était un récit dispersif, une totalité dispersive ? C'est qu'il n'y avait plus de personnage principal, il n'y avait plus de personnage secondaire. Parmi les réussites de Dos Passos, ça, ça me paraît quelque chose de très, très ... On a eu en France un équivalent, une tentative équivalente, ça a été Jules Romain, [32 :00] *Les Hommes de bonne volonté*. A mon avis, ça n'a pas marché. Enfin, je ne sais pas, mais, enfin, peu importe. Bien. Il y avait une école en France, de poètes et de romanciers, à peu près contemporain de Dos Passos. Ils s'appelaient les unanimistes, une école très, très intéressante. Ils ont fait des

manifestes. Tout cela est très intéressant. Il faudrait comparer, Dos Passos et les unanimistes, mais enfin on n'a pas le temps.

Donc, qu'est-ce qui se passe ? C'est des personnages multiples, plein de personnages, mais qui viennent en arrière-plan et puis s'effacent. Ils tiennent un chapitre, ils seront personnage principal, et puis ils vont glisser à l'état du personnage secondaire, dans le chapitre suivant. Et puis entre ces personnages, il y aura tantôt des interférences, [33 :00] tantôt pas d'interférence du tout. Les interférences, même quand elles sont là, seront réduites au minimum. Un personnage est traité dans un chapitre comme personnage principal, et puis, il devient personnage secondaire, c'est-à-dire, on apprend par le nouveau personnage principal : ah oui, qu'il s'est marié. Puis il ressurgira, mais le voilà qu'il n'est plus marié. Il y a une ellipse, là. Tout ça ! Bon. C'est le premier caractère très, très simple de la technique Dos Passos.

Je dis dans le cinéma, il a fallu attendre un certain temps. Parce que, qui c'est le plus pur ? Le plus pur... Je ne peux pas dire disciple puisqu'il n'applique pas, Dos Passos. Qu'est-ce qui retrouve dans le cinéma américain actuel ? Qu'est-ce qui a retrouvé les techniques de Dos Passos [34 :00] au niveau du cinéma et en a fait la réalité cinématographique ? C'est [Robert] Altman, Altman, c'est ça ! C'est ça. [Pause] Et l'espèce de... pas seulement chez Altman, mais dans tout ce cinéma dont je vais parler, un thème constant. Je veux dire aussi bien chez [Sidney] Lumet que chez [John] Cassavetes et chez Altman très fort, vous avez le thème : il n'y a plus de personnages principaux, ni secondaires. En d'autres termes, vous n'introduirez pas dans le récit une hiérarchie quelconque. Un personnage principal, provisoirement principal, le personnage principal n'est que le premier des personnages secondaires [35 :00] à un moment donné. Le personnage secondaire est lui-même principal, au moins virtuellement, etc., tout ce thème que vous trouvez, encore une fois pas seulement chez Altman. C'est très important, quant à une négation, c'est très simple, si vous voulez, c'est très simple. Mais, les techniques sont simples. C'est très important du point de vue d'une espèce de critique du récit.

Or le film de Altman, il y en a beaucoup, mais les deux films, du moins principaux, quant à cette technique de la réalité dispersive ou de la totalité dispersive où il n'y a plus ni principal ni secondaire, c'est évidemment "Nashville" [1975], avec comme sujet, une ville, et pas n'importe quelle ville, mais la ville d'une certaine musique, [36 :00] on verra pourquoi que c'est très, très important ça ; et l'autre, plus restreint, un autre grand film d'Altman, "Un Mariage" [1978 ; "A Wedding"] où Altman détaille, avec beaucoup de contentement, l'existence de quarante-huit personnages, tout en disant vous n'avez aucune raison de considérer celui-ci comme principal par rapport à celui-là qui serait secondaire.

Et là, c'est tout le thème d'Altman qui est évidemment lié au cinémascope et qui est lié au son synchrone. Il y a les fameuses techniques des huit pistes sonores de Altman de "Nashville", enfin toute sortes de choses, je ne développe pas ces, tous ces points. Mais tout le thème d'Altman, [37 :00] arriver à mettre plusieurs mises en scène en une, ça, c'est la formule de la totalité dispersive. Il emploiera, il emploiera des moyens techniques très variés : tantôt la profondeur de champ, mais ce n'est pas forcé ! La profondeur de champ, elle n'était pas faite spécialement pour ça. Je veux dire que c'est une utilisation très originale de la profondeur de champ, s'en servir pour faire du dispersif. Au contraire, il y a des auteurs qui se servent de la profondeur de champ pour faire de la contraction et pour avoir des effets de la contraction maximale. Et tantôt ce n'est

pas la profondeur de champ. Par exemple, "Nashville", c'est beaucoup plus de l'aplat, de l'étalement. La profondeur de champ, elle apparaît très fort dans un troisième film qui est "California Split". Bon, enfin...

Et je dirais ça, [38 :00] c'est la première définition. Alors introduisons, essayons de faire le concept du mot comme celui-ci. C'est la première détermination de ce qu'il me semble, on peut appeler un "fait divers". On va voir comment il va falloir retrouver toutes sortes de déterminations du fait divers. Je dirais la première détermination du fait divers, de ce qu'on appelle un "fait divers", c'est que c'est un événement prélevé dans une réalité dispersive. [Pause]

Or, la ville comme réalité dispersive, je crois que vraiment ça impliquait la sortie de Hollywood. Remarquez que ça implique tout ça ; sentez déjà comment tous les thèmes s'enchaînent. [39 :00] Ça implique aussi une tout autre appréhension des minorités, les quartiers suivant les minorités, les quartiers de minorités. Là, il ne s'agit plus du tout d'un creuset sur la nation, hein ! sur la nation, la nouvelle manière, manière américaine. Ce n'est plus du tout ça. C'est un vrai... c'est vraiment le récit patchwork. Bon, voilà le premier point, il me semble. Là, je cite Altman parce que c'est celui qui paraît être allé le plus loin, mais ce n'est le seul, dans cette espèce de nouveau récit dispersif dont à la limite, on doit se dire, mais encore une fois, est-ce que c'est encore un récit ? Est-ce qu'il y a encore une action ? Ou bien est-ce que cette pulvérisation de l'action, cette poussière de faits, pour reprendre l'expression de Delluc, ça nous amène à quoi ? [40 :00]

Je dis toujours, pour le moment, on n'arrive à le définir que négativement, et c'est curieux, parce que vous voyez mon soupçon. C'est que peut-être les Américains n'ont pas pu s'en sortir ou du moins, n'ont pas pu s'en sortir encore. S'il y a... ce qui est l'envers positif de cette démarche, de cet éclatement du récit etc., il est pour nous encore à trouver.

Bon, je dis deuxième caractère. Donc, vous chercherez en vain une structure S-A-S puisqu'en effet, il n'y a plus d'action principale. À la lettre, la situation ne prend plus dans une action principale. Deuxième caractère de ce cinéma : tandis que la ville dans l'ancien cinéma, je dis bien la ville dans le cinéma de Hollywood, elle est très fondamentale, mais elle est vraiment totalité collective. Si vous prenez "La Foule" de [King] Vidor [41 :00] et la fin de "La Foule", l'espèce d'éclat de rire, là, le grand éclat de rire dans lequel tout se fond, vous avez l'appréhension de la foule comme totalité collective. Dans un autre film de Vidor, d'ailleurs, il y a une scène où la même expression d'étonnement est sur le visage d'un américain moyen, le visage d'un Noir, le visage d'un Chinois. C'est vraiment, là, l'idée de la ville-creuset.

Claire Parnet : [Inaudible]

Deleuze : Peut-être, peut-être, peut-être. Dans ce cas, c'est un grand précurseur.

Le deuxième caractère, c'est, cette fois-ci, entreprendre le caractère de la mise en cause directe de A-S-A, à savoir non seulement, il y a une réalité dispersive, [42 :00] mais les actions ne s'enchaînent plus suivant une ligne de force, suivant une ligne d'univers. Et ça, c'est très important, si bien que les événements sont comme flottants, liés par quoi ? Liés, alors, liés au hasard. Gardons, pour le moment, le mot hasard, là encore, purement du négatif en apparence. Et ça va nous donner quoi ? Je disais tout à l'heure réalité dispersive ou totalité dispersive, là, à ce

second niveau, c'est un peu autre chose mais vous sentez à quel point c'est lié. Et on passera du premier caractère au second, là, dont je parle maintenant, comme tout seul, comme tout naturellement. Ce sera quoi ? [43 :00]

Je dirais cette fois-ci, ça n'est plus la formule de la réalité dispersive, c'est la formule : la balade. La balade ! La balade, c'est une image-mouvement. Ce n'est pas qu'une image-mouvement. Tiens ! Je retrouve quelque chose que je venais de suggérer, tout à l'heure. La balade, ça a deux sens : la balade, c'est bien se balader oui, d'accord, mais c'est aussi le poème de danse, la petite chanson, la ritournelle dansée ! Bon, gardons ça, on va voir, on va voir ce qui se passe. Pour le moment, je prends "balade", oui, c'est la balade ; ça veut dire succession d'évènements qui ne sont plus enchaînés [44 :00] suivant une ligne ou une fibre d'univers, suivant une situation motrice, mais qui semble enchaîner au hasard de la balade. Et qu'est-ce que c'est ça ?

Deleuze : [*Un étudiant veut poser une question*] Pas tout de suite, si ça ne fait rien ; c'est pressé ? à moins, pas tout de suite, sinon... Et qu'est-ce que c'est ça ? Je cite comme ça, mais chacun de vous peut avoir une autre liste. Bien entendu, bien plus, je précise. Les évènements sont enchaînés comme au hasard. Ça veut dire quoi ? C'est que la balade a pris un sens particulier, et qu'elle ne ressemble plus à un voyage à l'allemande. Elle ne ressemble plus à un itinéraire spirituel, [45 :00] à un voyage sentimental ou à un voyage de formation. Non. Pas du tout, une formation. Les balades de Wenders gardent encore un aspect, je ne dis pas pour diminuer la nouveauté de Wenders, mais sa nouveauté est manifestement ailleurs. Chez Wenders, il y a bien une tradition allemande par laquelle la balade reste, en effet, quelque chose d'initiatique, de formateur, *Bildung*. Et là, dans le cinéma américain, la balade, rien du tout ! C'est une balade. C'est une balade avec une succession d'enchaînements comme au hasard.

Remarquez que là aussi, j'ai multiplié des précautions. Dans la génération Beatnik, la balade, elle est encore formatrice et initiatique, Kerouac, et Dieu sait, là, il faudrait pouvoir parler de ça, [46 :00] mais il y a trop de choses, l'importance de Kerouac dans le cinéma. Kerouac était un improvisateur fantastique, aussi bien au niveau du cinéma direct qu'à chaque fois qu'il apparaissait sur un écran, c'est prodigieux. Mais chez lui, le thème de la balade reste inséparable d'une espèce de voyage formateur, de voyage initiatique. Je parle donc d'une génération après Beatnik... [*Fin de la cassette*] [46 :30] [*Voir la brève discussion de cette génération après dans L'Image-Mouvement, p. 280*]

Partie 2

... fondamentale, la balade dans la ville, la balade urbaine. Ou là alors, l'aspect non formateur est infiniment souligné, et ça implique un espace qui est l'espace de la balade, et que vous pouvez trouver très, très réalisé de manière très différente. Et je cite, là heureusement, je cite un film que je n'ai pas vu parce que je crois qu'il n'a pas été distribué en France, donc je parle sur fiche. [47 :00] Mais il me passionne, c'est un film de Lumet. Lumet, école de New York, un film de Lumet, et en effet, Lumet est célèbre, pourquoi ? Pas seulement pour ses rapports avec le théâtre et avec l'Actors Studio, mais pour sa rupture avec l'Actors Studio, et pour un certain cinéma urbain. Et les espaces urbains de Lumet, c'est quoi ? C'est des poutrelles, des entrepôts, un drôle d'espace, presque un espace quelconque comme on disait là. [*Voir la discussion de Lumet aussi bien que d'Altman et de Scorsese dans L'Image-Mouvement, p. 281-282*]

Mais dans un des premiers Lumet, qui s'appelle "Bye Bye Braverman", et que donc, je n'ai pas vu, la fiche dit -- la fiche que j'ai lu, dit -- que c'est quatre intellectuels juifs [48 :00] qui traversent New York pour aller enterrer un copain. Oui, ça doit vous dire quelque chose parce que c'est, c'est ... On trouverait ce type de scénarios. Et puis ils traversent les quartiers, et il se passe des choses. Bon, il se passe des choses. Je n'en ai pas fini avec ce court résumé, je n'en ai pas fini avec "Bye Bye Braverman", parce qu'il y a une scène qui me semble extraordinaire -- quel soulagement de pouvoir parler d'un film sans l'avoir vu [*Rires*] -- c'est une très, très belle scène dont je ne pourrais parler que tout à l'heure. [*Rires*] Donc "Bye Bye Braverman", exemple typique.

Deuxième exemple : vous le connaissez tous, "Taxi Driver" de [Martin] Scorsese. [*Pause*] [49 :00] Troisième exemple : un certain nombre de films de Cassavetes, notamment "Gloria" [1980], "le Bal des vauriens" [1975 : "The Killing of a Chinese Bookie"], "La balade des Sans Espoirs" [1961 ; "The Too Late Blues"]. [*Pause*] Quatrième exemple : beaucoup de films de Woody Allen au point que, d'une certaine manière, Woody Allen, ce serait la version burlesque du film-balade, chacun ayant son style, chacun ayant...

Mais bon, assez d'exemples, comment la définir la balade, alors ? Qu'est-ce que ça veut dire ? Des événements, des événements qui s'enchaînent [50 :00] comme au hasard. C'est quand même trop vague. On reste dans le vague aujourd'hui. C'est que d'accord, d'accord, pas trop dans le vague. Ce n'est pas possible, tout ça. Qu'est-ce que ça veut dire ? Eh ben, voilà ce que ça veut dire. Il arrive plein de choses à ces gens en balade. Mais ce qui leur arrive -- et sentez que c'est un style de vie très particulier -- ce qui leur arrive ne leur appartient pas. Les événements surgissent, les situations se forment. Je ne peux même pas dire qu'ils y soient indifférents. Parfois ils y sont vaguement indifférents, vaguement, comme s'ils étaient, seulement, à moitié concernés. C'est tout nouveau ! Vous rendez-vous compte ? Par rapport au jeu, vous sentez tout de suite [51 :00] une nouvelle génération d'acteurs. S'il s'agit de trouver les acteurs capables de jouer les événements en tant qu'ils n'appartiennent pas à celui à qui ils arrivent, il vous faut d'autres techniques que l'Actors Studio.

Et pourtant ça peut découler de l'Actors Studio. Enfin, l'agitation de l'Actor Studio, le type qui n'arrête pas, qui n'arrête pas d'intérioriser la situation, c'est-à-dire de faire sien l'événement, ça ne va plus marcher. Un autre style d'acteur va naître. Le type qui, à la lettre, l'événement se pose sur lui, mais lui appartient pas vraiment, même si c'est sa mort ! Et on ne peut pas dire qu'il soit indifférent. Il agira, il réagira. En ce sens, il reste un bon américain. Parfois il réagira avec une extrême violence, et en même temps, ça ne le concerne qu'à moitié. L'événement ne s'implante [52 :00] pas en lui-même, même si c'est sa mort, même si c'est sa souffrance. L'événement ne lui appartient pas !

Or, ça c'était le second grand caractère du récit de Dos Passos. Les gens devenaient milliardaires, perdaient leur fortune, d'accord ! Ce n'est pas que ça ne les touchait pas, on ne peut pas dire ça, mais ça les touchait sur un mode perpétuellement de l'amorti. Ils voyaient leur mort arriver. C'était comme dans un accident de voiture, où on la voit. -- Dieu que j'aurai besoin de ça pour dégager ce à quoi je veux arriver. -- Vous savez, on la voit, on la voit arriver. C'est même comme ça qu'on s'en sort. Mais on la voit, elle est là, [53 :00] puis bon, mais ça ne me concerne pas. Dans tous les accidents de voiture, vous savez, il y a ce moment où le temps s'étire. On le

voit, on est calme. C'est après qu'on tremblote, mais tout calme, on voit. Bon, c'est tout, ça ne m'appartient pas. Je sais que cet événement va me coûter la vie, ça ne m'appartient pas. Cet événement me donne la fortune, oh oui, d'accord, ça ne m'appartient pas.

Qu'est-ce que c'est que cette manière pour parler concret ? Revenons à Altman, "California Split". S'il y avait un thème principal, ce serait le jeu et les joueurs. Il n'y a pas d'événement principal, vous allez d'autant mieux comprendre pourquoi. Les joueurs gagnent, perdent, ils agissent, [54 :00] ils ne sont qu'à moitié concernés. Et à la fin de "California Split", il y a un des personnages, que je ne peux pas dire principal parce qu'il n'est vraiment pas principal -- Altman s'intéresse aussi bien à ce qu'il y a dans la profondeur de champs, c'est-à-dire la foule et pas du tout aux deux joueurs -- mais l'un des deux joueurs a fait un gros gain et termine, et ça me paraît très symbolique, ça fait partie des phrases symboles qui éclairent un film, le joueur dit : « et le pire, le pire c'est que ça ne me fait pas beaucoup d'effet. ». Pourtant il se comportera comme la tradition le veut. Il dira au besoin : « Oh bon, j'ai gagné », ou il dira : « oh j'ai perdu ». C'est des personnages qui ne cessent de vouloir se débarrasser de l'événement. [55 :00] Voilà ! L'événement ne leur appartient jamais. L'événement se pose sur eux, les choisit un moment, et puis c'est un événement suivant qui va les choisir à son tour. Alors ils vont perdre leur fortune, et chez Dos Passos, c'est absolument comme ça. C'est absolument comme ça. C'est cette impression que l'événement n'arrive qu'étonnamment amorti.

Alors je dis, ça c'est très, très important pour le cinéma, aussi bien du point de vue de la création, de la mise en scène, que du point de vue du jeu des acteurs. Oui, c'est une nouvelle race d'acteurs, c'est un nouveau type de mise en scène. Je prends le cas Cassavetes parce que c'est là presque... [56 :00] ou bien le cas, le cas "Taxi Driver", Scorsese, vous pouvez l'appliquer là, ce chauffeur de taxi, qui fait sa ballade, sa balade de taxi. Il voit la ville perpétuellement à hauteur d'homme. Ce n'est plus cette fois-ci les gratte-ciels et les contre-plongées ; c'est la ville horizontale, c'est la ville couchée, ce n'est pas la ville debout. C'est la ville dispersive. C'est la succession des quartiers. Ce n'est pas la ville collective. Et en même temps, tout ce qu'il voit, presque à travers son rétroviseur, des événements, "tant que ça ne passe pas dans son taxi", comme dit un chauffeur -- les chauffeurs de taxi, ils sont très comme ça : « vous pouvez faire tout ce que vous voulez en dehors de mon taxi », bon ; « mon taxi, ça c'est chez moi » -- mais tout ce qu'il voit dans les trottoirs, les événements qui ne lui appartiennent [57 :00] pas. Et quand lui agit, parce qu'en même temps ça tourne dans sa tête, tous ces événements qui ne lui appartiennent pas, c'est des actions qui ne lui appartiennent à peine, il fait le simulacre : tuer quelqu'un, jusqu'au moment où il va vraiment passer à la tuerie. Il fait la grande tuerie. Elle ne lui appartient pas plus. La veille, il voulait se suicider. Son suicide ne lui appartient pas plus que ses assassinats. Et à la suite de sa tuerie, il va devenir héros national ; héros national, quoi ? Pendant deux jours, oui, on va parler de lui trois jours, deux jours, civilisation comme on dit, civilisation de l'image. Et puis il aura comme souvenirs ces machins, l'événement ne lui a jamais appartenu. [58 :00]

Et c'est d'une autre manière avec son style à lui que chez Cassavetes, ça apparaît aussi ça, ce type d'homme, ce type du film-balade, à savoir l'événement qui n'appartient pas à celui à qui il arrive. -- Pardon, il faut que j'aille au secrétariat, vous ne partez pas, vous ne partez pas, parce que je n'en ai pas pour longtemps... [Interruption de l'enregistrement] [58 :19]

... c'est terrible ça, [*Deleuze revient et les étudiants se sont dispersés*] passe-moi une cigarette, tu veux bien ? [*Pause ; bruits de la salle*] Je voudrais une clochette. [*Pause*] Alors, comme toujours, c'est la base de l'injustice parce que je ne peux m'en prendre qu'à ceux qui sont là, donc ce n'est pas juste, [59 :00] parce que ça m'est égal qu'ils partent mais comme ils vont revenir, ça, ça ne m'est pas égal. [*Pause ; un étudiant lui dit : Midi cinq.*] Merde [*Pause*] ... Oh, ça ne les fait pas bouger, hein ? Ils prennent leurs petits cafés, alors !...

Bon, alors, je dis si l'on essayait de former un concept de fait divers, je crois qu'il y aurait trois déterminations -- ce serait bien pour une dissertation de bachot, ça ferait trois parties, quoi -- je disais le fait divers, c'est d'abord une série d'événements prélevés dans une réalité dispersive. [60 :00] C'est le premier caractère. Deuxième caractère, c'est l'événement -- merci beaucoup [*Quelqu'un lui parle du fond de la salle*] oui, oui, oui -- deuxième caractère, c'est l'événement en train de se faire. -- [*Des étudiants arrivent en retard*] Voilà, ben voilà, et il n'y en que deux, ce n'est pas gai ça -- l'événement en train de se faire, et sentez que c'est lié. Et troisième caractère : l'événement qui n'appartient pas ou qui n'appartient qu'à moitié à celui à qui il arrive. Or pourquoi ça m'intéresse, non seulement la manière dont on passe comme naturellement d'un de ces sens à l'autre, mais pourquoi ça m'intéresse du point de vue du cinéma ?

Car je prends l'exemple, alors très vite que... Je prends l'exemple de cet auteur, Cassavetes. [*Pause*] [61 :00] Bon, il y a bien toute une partie de son œuvre, lui aussi, c'est Actors Studio et puis rupture avec l'Actors Studio. [*Pause*] Lui aussi, ça part par un certain nombre de films, dont le plus célèbre est "Shadows" [1959] -- c'est comme ça que ça se prononce ? -- "Shadows", qui est particulièrement célèbre, et qui prétend être ... Quoi ? Du cinéma direct. Non, pas exactement, plus complexe que ça, mais le cinéma direct, c'est tellement complexe, donc on peut dire : tendre vers une sorte de cinéma direct. Il y a pourtant un minimum d'intrigue, [*Pause*] [62 :00] -- ils me tuent ! [*Pause ; il y a des bruits qui agacent Deleuze, de l'extérieur de la salle et peut-être le retour des étudiants, avec le bruit des chaises*] -- ... Il y a un minimum d'intrigue, à savoir le thème c'est un noir qui n'a pas l'air d'être noir, et qui a un frère qui lui est vraiment noir. Une fille qui est leur sœur, qui n'a pas l'air non plus d'être noire. Elle tombe amoureuse, et réciproquement, d'un blanc. Et Cassavetes insiste beaucoup là-dessus. Ce qui est important c'est que ça se passe New York, parce que New York, c'est la ville où les barrières raciales sont les moins explicites. [63 :00] Voyez, ce n'est pas du préexistant, ville libérale, ville libérale entre toutes. Mais suggère Cassavetes, les micro-barrières, les barrières qui se font sur le moment, quitte à se défaire à un autre moment, sont d'autant plus frappantes. Et tout un racisme gagne en latence ce qu'il a perdu en expression directe et en institution.

Et donc, dans "Shadows", il va y avoir la grande scène, lorsque tout le monde est réuni, mais vous allez voir que cette réunion est précisément sur le mode de la réalité dispersive et que le blanc amoureux s'aperçoit à voir le frère vraiment [64 :00] noir, de la fille qu'il aime, que la fille est elle-même une noire. Alors va jouer là tout un truc où Cassavetes, qui a pris pourtant des acteurs professionnels, dit, suivant sa technique à lui, qu'il laisse aux acteurs le maximum d'improvisations à partir de ce canevas. L'événement en train de se faire !

Mais ma question c'est : pourquoi est-ce que, dans une autre partie de son œuvre, Cassavetes passe à une autre structure ? A savoir cette fois-ci, ce n'est plus l'événement en train de se faire ; c'est l'événement qui typiquement n'appartient pas à celui à qui il arrive, "Gloria" [1980].

"Gloria", le scénario est exemplaire. La mafia liquide toute une famille, toute [65 :00] une famille portoricaine dans mon souvenir, et n'est sauvé de cette famille qu'un petit garçon que les parents ont eu le temps de chasser de l'appartement et de confier à une voisine d'immeuble. Et la voisine d'immeuble se trouve dans une situation impossible, les petits garçons, elle n'a rien à en faire, elle n'aime pas ça. Elle n'aime pas les enfants, et elle a ce gosse qui s'accroche à elle. Là c'est typique, vous comprenez ; je cite cet exemple, parce que l'événement ne lui appartient pas. Elle est dans une situation qui ne lui appartient pas. Ça n'appartient pas non plus au gosse. La situation ne leur appartient pas. Elle va être entraînée, il y a des actions, c'est dire elle n'est pas du tout passive, mais elle n'est qu'à moitié concernée. Eh bien qu'elle soit à moitié concernée, elle va jouer du revolver. Elle va assassiner plein de gens.

Et il y aura un type d'image qui dans "Gloria" m'a énormément frappé. [66 :00] L'image : elle est poursuivie par les gens de la mafia qui veulent liquider le petit gosse, et donc elle est elle-même condamnée. Elle a été..., elle est l'ancienne maîtresse d'un type de la mafia. Tout ça, c'est des situations, si vous voulez, qui n'ont rien perdu de leur intensité. L'acteur lui-même est très actif, elle se balade dans la ville. Elle fait la balade puisqu'il faut qu'elle fuie. Et puis il y a des types d'images, alors très, très Cassavetes. Elle arrive dans un petit restaurant, où il n'y a personne ; et elle se fait servir, et le temps qu'elle tourne la tête, il y a les types de la mafia qui sont à une table, comme si l'événement était brusquement rempli, l'espace était brusquement rempli par l'événement. Elle est poussée vers, alors elle s'enfuit, etc. Et ça n'arrête pas. Mais elle n'est pas concernée. Elle sera assassinée à la fin, pas concernée, ou concernée [67 :00] à moitié. Encore une fois, je ne trouve pas d'autres formules : l'événement ne lui appartient pas. L'événement concerne sa vie, sa mort, mais ça ne lui appartient pas.

Dans un autre cas, "Le Bal des Vauriens" [1976 ; "The Killing of a Chinese Bookie"]. Il y a un personnage très, très étonnant. Le film commence, "Le Bal des vauriens", dans mon souvenir ça commence comme ceci : il y a un type assez charmant, très charmant, mais c'est un charme très spécial, le charme de l'homme à qui arrive des choses qui ne lui appartiennent pas. Ça peut donner un charme. Ça peut donner de pauvres types. Ça a un côté, oui, le pauvre type. Les héros de Dos Passos, l'insignifiant, mais aussi ça peut donner des charmes très, très étranges. Et alors là, dans "Le Bal des vauriens", bon... Il commence par [68 :00] chercher des filles ; il est, en plus, patron de cabaret. Il réunit trois filles. Mais il ne les emmène pas, comme si... il a agi, il s'est donné la peine de réunir les trois filles, mais il n'a rien à leur dire, et il n'a rien à faire avec. Ça ne le concerne qu'à moitié, alors il se met à jouer. Ça ne le concerne pas non plus. Il perd. D'accord, il perd. Bon, mais je rends très mal compte de cette impression, vous sentez, c'est une drôle d'atmosphère. C'est vraiment le film-balade, même balade intérieure. Les événements se lient au hasard. Il perd, et il n'essaie même pas de rembourser. Là aussi ça ne lui appartient pas tellement. Du coup, alors, la mafia, à nouveau, lui dit : « bon ben, tu vas tuer quelqu'un pour nous ». Bon, il va tuer un pauvre chinois, [69 :00] et tout le film continue comme ça. Très curieux, ce type de personnage.

Qu'est-ce qui se passe là-dedans, je dis ? Alors je fais mes parallèles parce que ça m'avancera pour... vous sentez, on chemine quand même vers des résultats que je voudrais beaucoup plus positifs. Mais je ne suis pas sûr, encore une fois, que le cinéma américain actuel nous le donne. Il faudra changer d'atmosphère pour dégager les résultats positifs de tout ça.

Je dis quand même, en France, à mon avis, il y a un type qui a réussi ça, avec de tout autres moyens, qui a réussi, qui a employé aussi ce thème de l'événement qui n'appartient pas à celui à qui il arrive et qui en a tiré un cinéma de très, très grand charme et avec un type d'acteur particulier : c'est Truffaut. Si vous pensez à "Tirer sur le pianiste", très, très typique, moi je vois de grandes ressemblances entre le cinéma Cassavetes [70 :00] et le cinéma Truffaut, sans, je suppose, sans influence directe de l'un sur l'autre. Mais ça me paraît très... ceux qui ont vu ou revu "Tirez sur le pianiste", c'est très sale. Le type et le charme, là de l'acteur, c'est-à-dire de [Charles] Aznavour est très de ce type, type qui n'est jamais qu'à moitié concerné. L'événement se pose sur lui, l'habite un instant, puis c'est un autre événement. On ne peut pas dire qu'il se laisse aller. Encore une fois, l'héroïne de "Gloria", elle ne se laisse pas du tout aller. Elle tire, elle protège l'enfant. Bon, elle veut se débarrasser de l'enfant. Mais d'une certaine manière, ils ne cessent pas de se débarrasser de l'événement au lieu de le faire leur.

C'est des anti-stoïciens, si je disais..., si je voulais dire quelque chose... Le stoïcisme, c'est : « fais tien l'événement qui t'arrive », et d'une certaine manière, en un tout autre style, [71 :00] l'Actors Studio, il ne cesse pas, il ne cesse pas de faire, « comment faire sien l'événement qui lui arrive » ou qui est censé lui arriver. Là, ce n'est pas ça. Ce n'est pas ça. C'est très curieux. Chez Truffaut, je vois ça dans "Tirer sur le pianiste" et dans la trilogie, dans la trilogie : "Baisers volés", "L'Amour conjugal" et le troisième, je ne sais plus quoi ["Domicile conjugal", 1970]. Et ce n'est pas par hasard que un acteur alors, si je cite un acteur français, un acteur du type Jean-Pierre Léaud, est fondamentalement le personnage de ce film-balade. C'est notre version à nous de ça. Bon, voilà. Vous prolongez de vous-même, hein ?

J'insiste, j'ai oublié plein de choses dans [Sidney] Lumet. Il y en a plein comme ça de films-balade. Même "Un après-midi de chien" [1975 ; "Dog Day Afternoon"], la balade, elle est rétrécie, si vous vous rappelez les mouvements de "l'Après-midi de chien". Etonnant. Etonnant, l'espèce de [72 :00] ballet entre la grande pièce de la banque et la rue. Il y a tout un film-balade, et le pauvre type joué par [Al] Pacino, le pauvre type-là, qui... il n'est même pas concerné. Pourtant il agit. Dieu, qu'il agit, il séquestre. Son copain se fera tuer, et puis la grande balade alors jusqu'à l'aérodrome, tout ça. Lumet avait déjà réussi ça avec "Serpico" [1973]. Il le retrouvera avec "Le Prince de New York". Il y aurait plein, plein d'exemples de ce type de films.

D'où troisième caractère. Voyez, mon premier caractère, c'était quant à ce nouveau mode de « récit », c'était la réalité ou la totalité dispersive ; deuxième caractère, qui détruisait S-A-S, deuxième caractère, c'était le [73 :00] film-balade, qui cette fois suppose une rupture de l'autre formule A-S-A. Puisqu'encore une fois, les événements ne s'enchaînent plus suivant une ligne d'univers. Et vous voyez pourquoi ils semblent s'enchaîner au hasard. Ils ne s'enchaînent pas au hasard, en fait. Ils ont "l'air" de s'enchaîner au hasard parce qu'ils ne tiennent pas, au sens de tenir, ils ne tiennent pas l'individu sur lequel ils se posent. Cette mort me fait mourir, et pourtant ce n'est pas la mienne. Cette richesse m'arrive, et pourtant ce n'est pas la mienne. Encore une fois, le fin mot de tout ça, c'est "California Split" [1974, de Robert Altman], « et dire que ça ne me fait même pas d'effet ». Et encore une fois, ce n'est pas de l'indifférence, c'est pour ça que j'arrive mal à le dire. Ce n'est pas de l'indifférence, [74 :00] c'est beaucoup plus de l'appartenance, c'est-à-dire de la non-appartenance. Or ça, c'était pleinement, hein, dans Dos Passos au niveau de la littérature. C'est pour ça que j'ai l'impression qu'ils retrouvent quelque

chose, que c'est l'un de rares cas où la litté..., pas un des rares cas, d'ailleurs, c'est un cas où la littérature a eu un certain nombre d'années d'avance sur le cinéma.

Bon, troisième caractère qui nous reste à faire. Comment expliquer ? Je veux dire il y a quand même un problème : comment expliquer ces deux aspects, réalité dispersive et mouvement de la balade sans formation, c'est-à-dire sans appartenance ? Ben là, sans doute, c'est le plus fort de Dos Passos. Car, en effet, le danger, c'est quoi ? Le danger de la réalité dispersive ou du film-balade, on traverse une ville avec le patchwork des quartiers, [75 :00] c'est une espèce de dispersion qui fait que simplement on baptisera "roman" au singulier, plusieurs romans ou plusieurs nouvelles. Dispersive ou pas, il faut bien qu'il y ait une unité, sinon ça ne vaut pas la peine. Il faut bien qu'il y ait une unité de la dispersion, si bien que c'est comme si je faisais un recueil de nouvelles. Or la trilogie de Dos Passos n'a rien à voir avec un recueil de nouvelles. C'est un roman, et c'est une nouvelle forme d'unité d'un roman. Je dis donc : où est l'unité ? Tant du point de vue de la réalité dispersive que du point de vue de la balade, de la balade sans appartenance, que du point de vue du rapport entre les deux. [Pause] [76 :00]

C'est là que j'en viens donc à une technique, à la technique de Dos Passos qui consiste à insérer entre ses chapitres des actualités, des biographies, des « œil de la caméra ». Et pour lui, ce n'est pas la même chose. Car, je crois et là je n'invente rien parce que ça a été très bien montré par justement quelqu'un qui à la libération était très proche de Sartre, qui est Claude-Edmonde Magny, et qui avait fait un livre, qui est resté, qui est resté un livre très important sous le titre "L'âge du roman américain" où elle insistait énormément, aux éditions du Seuil [1948], où elle insistait énormément sur une comparaison entre roman américain-cinéma américain. Et elle analyse très bien la fonction de ces éléments bizarres [77 :00] chez Dos Passos : actualité, biographie, œil de la caméra. On va voir ; je vous lis pour ceux qui ne connaissent pas Dos Passos, mais je pense que, voilà, dans "La Grosse Galette" [1936, *The Big Money*], la première actualité. Je lis, je lis lentement, lentement mais vite. [Rires] [Voir la référence au texte de Magny dans *L'Image-Mouvement*, p. 281, aussi bien que la description des techniques de Dos Passos]

« *Yankee doodle, Yankee doodle, cette mélodie.* Le Colonel House arrive d'Europe. C'est apparemment un homme très malade. *Yankee doodle, cette mélodie.* Pour conquérir l'espace et voir de la distance. - Mais le temps n'est-il pas venu » [78 :00] -- il faudrait chaque fois changer de voix – « Mais le temps n'est-il pas venu pour les propriétaires de journaux de se joindre à un mouvement d'intérêt général pour apaiser les esprits inquiets, en leur donnant certes toutes les nouvelles mais sans insister sur les désastres en vue. - Situation inchangée tandis que s'élargit la lutte. - Ils ont permis au cartel gouvernemental de l'acier de fouler au pied les droits démocratiques qu'ils avaient si souvent affirmés être l'héritage sacré des habitants de ce pays. - *Yankee doodle, cette mélodie, yankee doodle, cette mélodie. Je me lève et je crie : 'Hourra'.* - Les seuls survivants de l'équipage du Schooner Onato sont emprisonnés à leur arrivée à Philadelphie. - Le président qui va mieux travaille dans sa chambre de malade. *USA, j'arrive, et je dis :* - il serait question de bâillonner la presse. *Que nul pays n'est plus admirable !* Charles M. Schwab, [79 :00] retour d'Europe, a déjeuné à la Maison Blanche. Il a déclaré que le pays était prospère mais qu'il pourrait l'être plus. Malheureusement trop de commissions d'enquêtes se mêlent de ce qui ne les regarde pas. *Que mon pays de la Californie à l'île de Manhattan.* »

Voilà une actualité Dos Passos. Qu'est-ce que ça veut dire, ça ? Que l'actualité, ce qu'il appellera actualité, c'est d'abord entre deux chapitres, entre deux chapitres qui traitent de personnages. Vous vous rappelez « il n'y a plus de personnage » ! Voilà les deux acquis pour le moment, il n'y a plus de personnage principal et de personnage secondaire d'une part. D'autre part, les événements qui surviennent n'appartiennent pas, ou n'appartiennent qu'à moitié, à ceux à qui ils arrivent. Là-dessus : entre chapitre. Actualité c'est quoi ? C'est une espèce de potpourri, de fragments d'articles de journaux, de [80 :00] chansons en cours à l'époque, de chansons à la mode, de petites annonces, de faïences-parts. Voilà l'actualité.

Les biographies romancées ou pas romancées, les biographies qui également s'insèrent entre les chapitres, c'est par exemple une biographie de Ford qui surgit tout d'un coup. Bon, une biographie d'homme ayant eu de l'importance à l'époque ou une biographie d'un acteur, d'une actrice.

« L'œil de la caméra », c'est plus complexe. Elle s'insère aussi, et c'est quoi ? C'est généralement une espèce de monologue intérieur, qui n'est pas tenu par le personnage secondaire ou principal dont il est [81 :00] question, mais qui est tenu par un anonyme dans une foule supposée. Par exemple, un personnage est sur le quai de la gare et attend le train, on sait qu'il attend untel, autre personnage chez Dos Passos. L'œil de la caméra, ce sera le monologue intérieur de quelqu'un qui est sur le quai de la gare aussi, mais qui ne connaît absolument pas le personnage, les personnages en question, et qui dévide de son monologue intérieur. Voyez ? [Voir l'analyse de ce même point dans *L'Image-Mouvement*, pp. 281-282]

Voilà trois procédés : la biographie, l'œil de la caméra, l'actualité. Qu'est-ce qu'il en attend, Dos Passos ? C'est ça qui circule à travers tout le livre. Pourquoi ? Parce qu'il ne les fabrique pas au hasard, ces actualités ou ces monologues intérieurs-œil de la caméra ; il ne les fabrique pas du tout par hasard. Tantôt ça préfigure, tantôt [82 :00] ça devance, quelque chose qui ressemble de près ou de loin à un événement qui va, avec des petits tirets, ne-pas-appartenir-au-personnage-auquel-il-arrive. Ça devient une technique diabolique. Il me semble, ça peut... ce n'est pas du collage, ce n'est pas du cut-up. A mon avis, c'est une technique très efficace qui est proche à la fois, qui emprunte des éléments de collage, des éléments de cut-up ; c'est très, très curieux comme technique, et qu'est-ce que ça veut dire ? Qu'est ce ça veut dire ?

Ben, il est temps maintenant de, pourquoi ? [83 :00] Voilà pourquoi ? Je dirais que ces trois éléments, eh ben, ils ont bien quelque chose de commun. C'est des clichés. Appelons ça des clichés. C'est des clichés, des clichés flottants, des clichés anonymes. [Pause] Biographie de grands hommes, monologue intérieur d'une personne anonyme. Clichés, partout des clichés ; partout des clichés, et c'est-à-dire partout des images. C'est le monde des images-clichés, le monde conçu comme vaste production de l'image-cliché. [84 :00] Et les clichés peuvent être sonores ou optiques. Clichés sonores : des paroles ; clichés optiques : des images visuelles. Mais bien plus, ils peuvent être intérieurs ou extérieurs. Il n'y a pas moins de clichés dans notre tête que sur les murs. Et c'est ce que montre très bien Claude-Edmonde Magny, à savoir, comme elle dit : « les personnages de Dos Passos, ils n'ont pas de for intérieur. »

Ça veut dire quoi ? A l'intérieur d'eux, il y a la même chose qu'à l'extérieur, à savoir des clichés et rien que des clichés. Et quand ils sont amoureux, c'est d'une manière, c'est comme si en eux-

mêmes, ils racontaient [85 :00] de la manière la plus stéréotypée du monde à quelqu'un d'autre les sentiments qu'ils éprouvent. Car les sentiments qu'ils éprouvent, c'est eux-mêmes des clichés. Et quand je dis le cliché peut être intérieur ou extérieur, il est en nous, non moins corps de nous, et notre tête, elle est pleine de clichés non moins qu'eux. Si bien qu'il ne faut pas accuser les murs, il ne faut pas accuser les affiches. On produit les affiches autant que les affiches nous produisent. Clichés, et il n'y a que ça. C'est une vision plutôt pessimiste, mais on verra qu'est-ce qu'on peut en tirer, tout ça. On nage dans le négatif, dans tout ça. Clichés partout, clichés qui flottent, qui se transforment en clichés mentales, qui revient en clichés physiques, tout ça. Qu'est-ce qui se passe ? Il faut évaluer la parole, il faut évaluer les images au poids. Ce sont des forces physiques. [86 :00]

On dit aux gens : « Parlez ! Parlez ! Allez-y parlez ! Exprimez-vous ! » Et voyez . Voyez . C'est terrible le direct. « Allez, exprimez-vous directement ! » Directement. Mais ce qu'ils ont à dire, - et ça, je le dis d'autant plus que je le vis, sauf cas exceptionnel, sauf quand j'ai bien préparé -- qu'est-ce que vous ou moi, on a à dire ? Sinon précisément les clichés dont on se plaint, qu'on nous les impose quand nous ne parlons pas. Et qu'est-ce que nous entendons à la radio ? A la télévision ? Qu'est-ce que nous voyons de jour en jour ? Et plus que c'est direct, plus que c'est pathétique. On voit des gens, quand on les convie à parler, dire exactement les clichés contre lesquels ils protestaient quand ils disaient : "on m'empêche de parler". C'est en ce sens [87 :00] que je disais, mais enfin, si vous pensez au nombre de situations et de forces sociales qui vous forcent à parler dans la vie, qui que vous soyez, y compris dans vos rapports d'amour, dans vos rapports les plus personnels, « dis-moi un petit quelque chose », on comprend tout de suite qu'il n'est possible que d'éprouver, que de sentir, que de voir que des clichés qui sont en nous non moins qu'ailleurs. Très bien, « parlez, parlez, qu'est-ce que vous pensez ? Qu'est-ce que vous pensez de ça ? » Eh bien je dis : non, mais écoutez, non, non, non ; arrêtez, ce n'est pas.

Ou bien je vais dire quelque chose, et si je me réveille, j'aurais une honte absolue. Je vais dire exactement ce qui me faisait marrer quand c'est l'autre qui le disait et je me disais « oh quel con ! ». Je vais dire la même chose parce qu'il [88 :00] n'y a pas deux choses à dire. Passez à la radio, passez à la télé, vous vous retrouverez crétin. Vous vous retrouverez crétin, pourquoi ? Mais pour quelque chose qui nous dépasse. Il est évident que, direct ou pas direct, vous ne pourrez dire que ce que vous abominez, quand vous l'entendez, et avec effroi, vous vous direz : "mais c'est moi qui viens de dire ça".

Si bien que la vraie tâche aujourd'hui, c'est précisément arriver à des vacuoles de silence, arriver à vraiment rompre avec cette espèce de pression sociale, mais à tous les niveaux, qui nous force à parler, qui nous force à donner notre avis. C'est comme dans les concours : « donne ton avis, mais attention, tu gagnes si cet avis coïncide avec l'avis des autres ». [89 :00] Parfait, c'est la fabrication du cliché et sa transformation de cliché intérieur en extérieur et d'extérieur en intérieur. C'est ça le système.

Or ce n'est pas d'hier en un sens ; c'est en ce sens qu'on peut dire, civilisation de l'image. D'accord, on est en train de préciser un peu cette notion de civilisation de l'image. Ce n'est pas d'hier, je dis. Il y a un livre excellent sur le romantisme anglais, de [Paul] Rosenberg. [*Deleuze le cite dans L'Image-Mouvement, p. 282*] Il commente Blake. Et déjà dans le romantisme anglais, et dans le romantisme allemand aussi, il y aura ça, il y a cette espèce de découverte du cliché. Le

monde des clichés, et dénoncer le monde du cliché et essayer d'en sortir, comment ? C'est ça notre tâche positive. Les Américains, je ne suis pas sûr que ce soit leur affaire exactement. Finalement, [90 :00] pour des raisons... mais on verra, on verra la tentative d'en sortir qui va faire précisément un nouveau cinéma. Mais c'est cette prise de conscience que l'image est fondamentalement cliché intérieur ou extérieur. C'est de là qu'il faut partir, et c'est à ça que le cinéma américain arrive. C'est cette prise de conscience fondamentale, cliché, tout est cliché.

Il faut presque en rester aujourd'hui à cette conclusion très désolante puisque l'espoir va nous arriver la prochaine fois. L'espoir va nous arriver. C'est... on sera sauvé. Mais il faut bien passer par cette prise de conscience. Or Blake, cité par Rosenberg, Blake a une phrase ; j'aurais pu vous dire, elle est signée Godard. C'est vraiment une phrase, ah... oui ! Godard a une phrase, [Rires] donc, qui est signée Blake : « Il y a un extérieur étalé à l'intérieur [91 :00] et il y a un extérieur... », non, pardon : « Il y a un extérieur étalé à l'extérieur et un extérieur étalé à l'intérieur ». Je veux dire si vous prenez -- c'est une phrase d'un fragment d'un poème qui est "Jérusalem" -- il y a un extérieur étalé à l'extérieur et un extérieur étalé à l'intérieur. C'est exactement le monde du cliché. C'est exactement, ça, ça me paraît convenir, mais mot à mot au roman Dos Passos. Si bien que qu'est-ce qui va faire la communication entre tous ces personnages qui ont très peu d'interférences les uns avec les autres ? Qu'est-ce qui va faire l'unité de la réalité dispersive ? Je peux répondre maintenant. Pour Dos Passos, c'est : les actualités, les biographies, l'œil de la caméra, c'est-à-dire l'univers mental et physique du cliché. Et ça va culminer [92 :00] dans quoi ? Finalement ça va culminer dans la petite chanson, la petite rengaine : « Yankee doodle. Yankee doodle qui va passer », qui va passer d'un point à un autre. Qui va se répandre là sur tout le monde. Bref, quoi, une petite ritournelle. Et voilà que la ritournelle intervient au cinéma comme quelque chose de fondamental. Pourquoi ? Le petit air.

Du coup, ça va nous lancer plein de problèmes parce que -- je fais un bond -- il y a un autre grand auteur de cinéma qui a su utiliser la ritournelle avec génie. C'est Fellini. Il est clair que je ne parle pas de cette ritournelle-là qui a une toute autre fonction, la ritournelle Fellini, mais si on était amené... [Interruption de l'enregistrement] [92 :56] [Voir la brève discussion du cliché et de la ritournelle chez Fellini dans *L'Image-Mouvement*, p. 286]

... excellente scène de Dos Passos. [93 :00] Ça c'est des morts anonymes là. Et voilà que le type se balade dans la cimetièrre, se balade dans le cimetièrre et donne aux morts les dernières nouvelles. Il s'est passé ceci, des nouvelles qui ne concernent personne. Ils sont morts. C'est des morts anonymes, pourtant chacun a sa petite case. Il se balade dans le cimetièrre, il dit : « Vous savez... les Anglais viennent de bombarder les Malouines. Oh et puis, mon voisin, il a fait du bruit hier, » puis il chantonne une petite chanson. Bon. Une actualité. Une actualité, pour qui ? Pourquoi ? Ça ne le concerne pas. Ça ne concerne pas les morts. Ça concerne quoi ? [94 :00] Ça concerne le surgissement et la mobilisation de l'image cliché pour elle-même.

Deuxième exemple : la fin célèbre de "Nashville" de Altman. Après un assassinat affreux, la réalité dispersive se réunit. Tous les personnages sont là. Ils se réunissent pourquoi ? Alors la collectivité se reforme ; une chanteuse très lamentable, une chanteuse ratée entonne une petite chanson, une ritournelle, et cette ritournelle va être reprise par des enfants, par une bande d'enfants, qui n'est pas du tout lié à l'assassinat qui vient de se produire. Et Altman commente, [95 :00] il dit : ben oui, on peut interpréter ça de manière très différente parce que c'est une

coutume en Amérique qui dit, voyez, quand une catastrophe arrive, on se réunit pour chanter. Ce n'est qu'un au revoir etc. On se réunit pour chanter, et il dit : bien sûr, c'est ridicule, c'est ridicule, il dit, mais d'un autre côté, on pourrait dire, c'est héroïque. Et puis c'est très important que ce soit une chanteuse nullarde qui attend depuis longtemps un grand moment de sa carrière qui ne viendra jamais. Bon, elle lance ça, c'est elle qui chante. Puis les enfants reprennent. Et il dit ... Quoi ?

Une étudiante : [*Commentaires inaudibles, sur "Nashville"*]

Deleuze : Et un soldat aussi, ouais, ouais... la chanson, elle s'en va. Le cliché passe ailleurs, la petite chanson. Et il cite un autre de ses films, mais que je n'ai pas vu [96 :00] -- ça n'a aucune importance -- où la chanson a encore beaucoup plus d'importance, la petite ritournelle Altman, et c'est quoi ? C'est quoi ? [*Deleuze consulte ses notes*] Je ne sais plus, ça n'a pas d'importance, vous me croyez, il y a un autre film. Ah, "Un couple parfait" [1979 ; "A Perfect Couple"] parce que dans "Un couple parfait", dit-il, les chansons la comblent des ellipses de l'action, et elles sont directement en rapport avec tel moment de la vie d'un des personnages. Donc la petite chanson, le cliché qui passe là, devient réellement un "élément" de cette espèce de narration dispersive.

Il ne faut pas s'en tenir à la petite chanson encore que cet aspect ritournelle ou petite chanson, j'en aurai besoin particulièrement dans l'avenir. Mais, mais il faut considérer [97 :00] que dans tout ce cinéma, le cliché va apparaître, sous quelle forme ? Eh ben, pas seulement sous la forme de l'image visuelle etc., mais d'un "pouvoir", et que ça va déterminer la présentation du pouvoir, du pouvoir politique ou plus profondément du pouvoir social, sur la ville comme réalité dispersive. Et la ville comme réalité dispersive ne pourra jamais être saisie qu'à travers le système d'images, c'est-à-dire de clichés flottants qu'elle produit elle-même, comme s'il y avait là une double dimension de l'image : image de la réalité dispersive, et cette image elle-même recouverte par les images clichées qu'elle produit. [98 :00] Ça se voit nettement chez Lumet. Où quoi ? Où tout est quadrillé par système d'écoute téléphonique, système de la télé, oh le fameux "Network", système de bandes magnétiques, dans "Serpico" et surtout dans "Le prince de New York" [1981 ; "Prince of the City"].

Voyez, le cliché, ce n'est pas seulement l'affiche sur le mur, ce n'est pas seulement l'idée toute faite dans ma tête. C'est aussi tout le système de contrôle qui va définir précisément et qui va mettre en mouvement tout cet ensemble. Si bien que mes trois dimensions, mes trois dimensions ont, il me semble, une cohérence dans ce nouveau mode de récit, mais pour le moment, une cohérence uniquement négative. [99 :00] Je reprends : réalité dispersive, balade sans appartenance, troisièmement, cliché mouvant, mobile, cliché flottant. C'est comme si quoi ? J'arrive à une première conclusion. C'est comme si l'image, [*Pause*] c'est comme si l'image-action était à la lettre poussée à un point tel que tout se renverse. [*Pause*] La question, ce n'est plus comme on en est depuis le début de notre analyse ; la question commence à ne plus être, [100 :00] il y a des images-perception, il y a des images-action, il y a des images-affection. La question tend à devenir, nous ne percevons que des images ; nous ne sentons que des images ; nous n'agissons, nous ne mouvons que des images. [*Pause*] Ces images, c'est le cliché ; ce que nous voyons, c'est des images. [*Pause*] Ce que nous éprouvons, c'est des images. Ce que nous mettons en mouvement, c'est des images, bon. Bon.

Alors, quel va être le problème ? [101 :00] Le problème, ça va être – bon, commençons à employer des mots qui nous sont familiers -- c'est juste des images. [Pause] C'est juste des images. [Sur ce point et l'emploi de « juste », voir *L'Image-Mouvement*, p. 289] Comment on va faire ? En d'autres termes, s'il y avait une question positive ce serait... c'est quoi ? Ce serait : comment arriver à percevoir l'image-cliché de telle manière que ce ne soit plus un cliché ? Comment arriver à sentir affectivement l'image-cliché de telle manière que ce ne soit plus un cliché ? En d'autres termes, est-ce qu'on peut extraire de l'image-cliché quelque chose qui [102 :00] ne soit plus un cliché, et peut-être plus une image, ou en tout cas, plus une image-mouvement ?

Et je dis juste pour en finir, les Américains, le cinéma américain actuel est allé très loin, il me semble, très, très loin dans cette découverte, dans cette espèce de renversement critique du problème de l'image cinématographique. [Pause] Mais pour des raisons qu'il faudra là analyser, il me semble qu'ils en restent à une espèce de constat du monde des images. La tâche créatrice, ce qui n'est pas rien, ce qui fait un cinéma extrêmement beau, extrêmement profond, [103 :00] j'ai presque envie de dire la direction positive, provisoire ; il y aura d'autres directions positives. La direction positive provisoire que l'on peut saisir très bizarrement, on ne peut la saisir alors que si l'on saute dans une autre lignée et que l'on va refaire comme si il fallait à nouveau partir pas à zéro, mais reprendre le chemin que nous avons tout à l'heure court-circuité, à savoir qu'est-ce qui se passait dans le néo-réalisme ? Qu'est-ce qui se passera, et qu'est-ce qui s'est passé dans la Nouvelle Vague française ? Est-ce qu'ils sont arrivés à la même découverte que le cinéma américain et à la même limite de cette découverte ? Certains, oui. D'autres... Est-ce que d'autres ont fait une espèce d'échappée ou sont en train de faire une espèce d'échappée ? Vers quoi ? [104 :00] Ben, vers une direction positive puisqu'aujourd'hui, on est resté, si loin qu'on est essayé d'aller, on est resté malgré tout dans des déterminations malgré tout négatives.

Donc il faut reprendre l'histoire du néo-réalisme en se demandant si quelque chose n'a pas échappé dans les définitions classiques puisqu'il y a une littérature abondante du néo-réalisme, et voir s'il n'y a pas aussi quelque chose dans la Nouvelle Vague qui est très particulier, qui est... et qui enfin nous ferait sortir, non seulement de l'image-cliché, mais de l'image-mouvement, puisque l'image-mouvement a fini par nous précipiter dans l'image-cliché.

Là donc on est pour la première fois à une espèce de grande division de notre sujet. On sent les possibilités d'enfin sortir de l'image-mouvement. C'est sa faute puisqu'elle nous [105 :00] a amené à cette espèce d'universalité du cliché flottant. Tant pis pour elle, il y en a d'autres, alors je le disais depuis le début, il y a d'autres images ; c'est elles qu'il va falloir sentir. Voilà. [Fin de l'enregistrement] [1 :45 :16]