

**Gilles Deleuze**

**Sur Cinéma, vérité et temps : le faussaire, 1983-1984**

**17ème séance, 24 avril 1984 (cours 61)**

**Transcription : [La voix de Deleuze](#), Lucie Picandet (1ère partie), Adrien Pequignot (2ème partie) et Pablo Gomez (3ème partie) ; révisions supplémentaires à la transcription et l'horodatage, Charles J. Stivale**

## **Partie 1**

C'est l'ombre. [Rires] [Pause ; bruit de chaises] Plus rien ne nous distrait. [Pause ; les bruits continuent] Alors il y a quelque chose à la fois d'agréable et de fâcheux : [Pause ; les bruits continuent et on entend les grognements de Deleuze] [1 :00] ne m'est arrivée cette chose -- que le 1er mai tombe un mardi -- jamais. Alors je l'attendais vaguement, mais maintenant que ça arrive, c'est trop tard ; ça ne me fait même plus plaisir. Mais du coup, ce qui m'embête franchement, c'est que je crois, je crois, est-ce que quelqu'un sait, le 8 aussi est férié. [Rires] Du coup je me dis, c'est trop, c'est trop. Alors il faudra... Donc ça va faire 15 jours qui sautent, deux fois. Donc moi, il faudra que je prolonge en juin, même tout seul, hein ? [Rires] Je viendrai, ici. Donc, on ne se retrouvera... ce qui me gêne, moi, [2 :00] là, parce que aujourd'hui, je ne sais pas bien quoi faire parce que là, j'aurais besoin d'une continuité, mais enfin. Donc notre prochaine séance aura lieu dans...

Une étudiante : Le 15 mai.

Deleuze : Le 15 mai ? Oui, le 1<sup>er</sup> mai et le 8 mai. C'est sûr que le 8 est férié ?

L'étudiante : Oui, oui, oui. [Pause]

Deleuze : C'est écrit ? Il y a écrit « victoire » ? Victoire. [Pause] [Il s'agit d'un jour férié pour la Victoire en Europe, la capitulation des Allemands en 1945]

Bon ! Alors, la dernière fois, on avait fini un grand groupe, puisque si je résume, moi, si je résume les grands thèmes de ce qu'on a fait, en gros, le premier trimestre, c'était : force du temps-puissance du faux [3 :00] et crise de la vérité ; deuxième trimestre, c'était : le renversement philosophique du rapport temps-mouvement. Que les deux s'enchaînent, j'espère que vous l'avez vu ; pas de problème.

Et ce qui nous reste à faire, c'est, dans ce troisième trimestre, une double recherche sur, à la fois essayer de construire ou de voir comment se construit une image du temps, une image directe du temps, une image-temps directe, aussi bien qu'un concept « temps ». [Pause] Quels seraient les rapports entre [4 :00] ce concept comme concept philosophique et cette image comme image esthétique ? Peut-être que tout à fait à la fin, on serait capable de le dire.

Mais donc ces trois parties se... [*Deleuze ne termine pas la phrase*] Si bien que, juste ma question, là c'est sur toute cette seconde partie qui nous a occupé un trimestre -- le mouvement, le temps et le renversement du rapport temps-mouvement -- et que on a achevé, arbitrairement, avec Kant la dernière fois, est-ce qu'il y a des problèmes, est-ce qu'il y a des points qui font problème ? Est-ce que... Tout ça est très difficile, donc il ne faut pas tout comprendre, quand je dis des points... Est-ce qu'il y a des précisions à apporter ? Ça allait, Kant, la dernière fois ?  
[Pause] [5 :00] C'est bien.

Alors on repart comme ça, et là, comme je ne sais plus très bien ce que j'ai dit le premier trimestre, c'est vous-même qui pouvez me dire : ça, on l'a fait ça, on ne l'a pas fait. Je repars comme ça, alors, on se déplace, et on revient au problème de l'image, et au niveau de l'image, on retrouve la même aventure que celle qu'on a essayé d'analyser au niveau du concept. [Pause]

En effet, nous pouvons dire que pendant longtemps, [Pause] [6 :00] l'image du temps a été conclue de l'image-mouvement. Ça, je me rappelle, on l'avait bien vu au premier trimestre. Et elle a été conclue de l'image-mouvement, [Pause] comment ? Dans le cas du cinéma, par l'intermédiaire du montage. C'est le montage des images-mouvement qui donnait, qui produisait une image du temps, dès lors, image indirecte du temps. [Pause]

Ce qui revient à dire quoi ? Immédiatement on voit bien qu'il y a là quelque chose de bizarre. [7 :00] C'est qu'une telle opération ne vaut que si l'on pense que l'image cinématographique, en elle-même et directement, est au présent. Et il me semble que pendant longtemps et encore maintenant, c'est comme un étrange postulat, une pseudo-évidence qu'on invoque en disant : le cinéma ne connaît qu'un temps, le présent de l'indicatif ; l'image cinématographique est au présent.

Et ceux qui pensent ça -- ou qui font semblant de penser ça parce que c'est très compliqué, les gens, est-ce qu'ils pensent ou est-ce qu'ils font semblant ? -- ceux qui font semblant de penser ça ne sont évidemment pas gênés -- et ça, j'insiste là-dessus dès le début parce que on l'avait un peu vu déjà [8 :00] -- ne sont évidemment pas gênés par un argument qui consisterait à dire « mais voyons, le flash-back ». Parce que encore une fois, le flash-back -- et on l'avait vu, dans mon souvenir, on l'avait vu une fois où je parlais de [Joseph] Mankiewicz, c'est-à-dire d'un auteur qui utilise le flash-back [*Voir la séance 7, le 10 janvier 1984*] -- le flash-back est un procédé conventionnel qui n'a pas sa raison en lui-même. Il doit recevoir sa nécessité d'ailleurs. En lui-même, le flash-back, c'est exactement comme un écriteau ; c'est un écriteau, c'est un panneau : « ici, passé ». Ça ne transforme pas la nature de l'image. C'est ce qu'on dirait... c'est ce qu'on appellerait en philosophie une « dénomination extrinsèque ». Ça n'empêche pas l'image d'être au présent. Simplement c'est comme si il y avait un écriteau : « faites comme si c'était du passé ». Ce n'est pas parce qu'il y a un fondu et parce qu'il y a un petit clapotement qui joue [9 :00] le rôle exactement d'un écriteau, « Attention, par convention, c'est du passé ».

Donc, l'argument du flash-back ne gêne pas cette idée que l'image cinématographique est au présent. Ce qui compromet cette idée dès le début, ce qui nous fait croire que c'est bizarre cette idée, [Pause] c'est bien autre chose. Vous comprenez pourtant que ça ne fait qu'un : dans le schéma image-mouvement, montage, image indirecte du temps qui dérive des images-mouvement par l'intermédiaire du montage, de ce schéma très vague, on passe tout facilement à :

image au présent, montage, [Pause] synthèse du temps [10 :00] qui distribue passé et avenir dans la succession des images-mouvement, dans la succession des présents ; c'est pareil. C'est de la même manière que le montage extrait des images-mouvement une image indirecte du temps, et que le montage extrait des images présentes une synthèse du temps qui distribue le passé et l'avenir dans le présent qui passe. [Pause] Pas de problème. [Sur ces questions de philosophie qui se traduisent en cinéma, voir *L'Image-Temps*, pp. 50-54]

Je dis bon, [Pause] ce lieu commun que le cinéma ne connaît qu'un temps, que [11 :00] l'image cinématographique ne connaît qu'un temps qui est le présent, et le présent de l'indicatif, ça se dit, ça se dit, mais enfin personne n'y croit. C'est faux. C'est absolument faux. C'est absolument faux. Enfin, je fais un retour en arrière ; on avait vu, là je ne reviens pas là-dessus, que celui, par exemple, là c'est étonnant, qu'un cinéaste aussi moderne que [Pier Paolo] Pasolini, dans sa théorie -- quoique certains aspects de ces théories de Pasolini soient étonnamment modernes, et même anticipatrices -- sur ce point, garde le vieux schéma : image-mouvement, montage, image indirecte du temps, ou ce qui revient au même : image au présent, montage, synthèse du temps qui distribue [12 :00] le présent et l'avenir dans la succession des présents qui passent. [Pause]

Mais je dis non, non, ça ne va pas, tout ça. Ça ne va pas parce que, encore une fois, ce qui est à mettre en question immédiatement, c'est que l'idée que l'image-cinéma soit au présent. Pourquoi ? Je prends le cas [Alain] Robbe-Grillet. Parce que Robbe-Grillet, ce n'est pas seulement un auteur extrêmement important ; c'est sans doute de tous les auteurs importants, le plus rusé ou le plus malicieux dans ses déclarations. Il dit très souvent : comme chacun sait, l'image cinématographique est au présent de l'indicatif. C'est même comme ça qu'il se démarque de [Alain] Resnais. Il dit : oh moi, Resnais, oui bien sûr, [13 :00] on a fait "L'année dernière à Marienbad" [1961], mais Resnais, lui, ce qui l'intéresse, c'est des architectures de temps, tout ça alors, ça a entraîné beaucoup d'équivoque dans notre collaboration. Et Robbe-Grillet dit : mais comme chacun sait, il n'y a pas de problème ; il n'y a pas de problème de la mémoire au cinéma. Il n'y a pas de problème du temps parce que l'image cinématographique est au présent de l'indicatif. [Sur la question du présent en cinéma, voir *L'Image-Temps*, pp. 54-56]

On ne peut pas lire ces phrases sans saisir qu'il s'agit d'une provocation telle que les aime beaucoup Robbe-Grillet. Pourquoi ? Parce que la question immédiate du spectateur, c'est : si l'image cinématographique est immédiatement au présent et naturellement au présent, si c'est une donnée immédiate de l'image cinématographique, pourquoi diable [14 :00] Robbe-Grillet se donne-t-il tant de peine et emploie-t-il des moyens si complexes pour produire des images cinématographiques au présent ? Parce qu'enfin, le fait est que ce n'est pas tellement facile, et que, indépendamment de sa collaboration avec Resnais, toute l'œuvre de Robbe-Grillet sera la constitution d'images au présent au point qu'il faut bien croire qu'elle n'est pas naturellement au présent, puisqu'il lui faut des moyens tellement tortueux, des structures tellement complexes pour produire des images au présent.

Du coup, s'il lui faut des moyens très compliqués pour produire des images au présent, par exemple, des phénomènes de production de cartes postales, des espaces très particuliers, des systèmes de reprises, [15 :00] de gommage et de création comme il dit -- une image étant à la fois gommage et création d'une autre image, etc., etc. [La référence est au livre de Robbe-Grillet, Pour un nouveau roman (*Paris : Minuit, 1963*) ; voir les séances 3 et 9, le 6 décembre 1983 et le

24 janvier 1984, et *L'Image-Temps*, pp. 13-15, 44, 93] -- pour obtenir un pur présent ou pour obtenir de purs présents, c'est comme la confirmation évidente que le présent, ce n'est pas du tout une donnée naturelle de l'image. Et bien plus, ça nous donne même un petit quelque chose de plus, à savoir que, mais le présent lui-même implique le temps. [Pause] Le présent, il n'est pas moins du temps que le passé. [Pause] [Sur ces questions chez Resnais et Robbe-Grillet, voir *L'Image-Temps*, pp. 133-138] [16 :00]

Au point où on en est, on pourrait juste dire : vous savez, l'image cinématographique, elle est fondamentalement temporelle, et sa dimension, ce n'est pas le présent, c'est un temps indéterminé. Un temps indéterminé, ça nous irait assez. [Pause] Bon, un temps indéterminé, ben oui, le temps est indéterminé. Qu'est-ce que ça veut dire ? L'image cinématographique serait du temps comme indéterminé. On ne sait pas encore. On ne sait pas encore.

Essayons de prendre une bifurcation. Reprenons, puisque ce n'est pas nous qui forçons la comparaison. Je disais : la même chose s'est passée dans le cinéma, dans une période [17 :00] beaucoup plus courte que ce qui s'est passé dans l'histoire de la pensée dans une période plus longue, et qu'on a vue dans notre second trimestre. [Pause] Vous vous rappelez notre thème ? On prétend dériver le temps du mouvement, mais voilà qu'on se heurte à des aberrations de mouvement. [Pause] Et plus les aberrations de mouvement prennent de l'indépendance, [Pause] plus l'image-temps cesse de dépendre du [18 :00] mouvement, ou le concept de temps cesse de dépendre du mouvement, opère le renversement, et c'est le mouvement qui dépend du temps. Ça ne veut pas dire qu'il n'y a plus de mouvement ; ça veut dire que dans une sorte de saut sur place, le rapport du temps et du mouvement se renverse. [Pause]

Or, on a vu que dès le début, tout comme je disais, mais dès les Grecs, [Pause] le mouvement présentait des aberrations telles que le temps ne découlait plus du mouvement mais, rapporté aux aberrations du mouvement, allait prendre une indépendance ou tendait à prendre une indépendance, voilà que l'image cinématographique nous présente [19 :00] la même aventure. [Pause] Plus les aberrations de mouvement contenues dans l'image-mouvement, l'image-mouvement n'est pas séparable d'aberrations du mouvement, l'image-mouvement au cinéma n'est pas séparable d'aberrations du mouvement, aberrations de toutes sortes, et ça, dès le début.

Pensez à la plus simple de ces aberrations – là, j'en ai parlé, je crois dans mon souvenir ; ah, mais vous me dites, vous intervenez s'il faut reprendre des choses -- l'aberration de mouvement la plus simple, il me semble, on peut l'exprimer très simplement : c'est le fait pour moi, spectateur immobile, de pouvoir suivre un mouvement. Alors vous me direz, il arrive souvent au cinéma que le mobile disparaisse ; oui, il arrive souvent au cinéma que le mobile [20 :00] disparaisse, mais il arrive aussi souvent que, moi, spectateur immobile, je suive un mouvement en train de se faire, en tant qu'immobile ; je ne me prends pas à ce moment-là comme mobile ou comme étant dans un mobile qui accompagne le mouvement. Moi, je me vis comme immobile, et je suis le mouvement en train de se faire. C'est une condition absolument antinaturelle. Au niveau du plus simple à dire sur la perception cinématographique par opposition à la perception naturelle, c'est déjà une base. Je ne dis pas du tout que ce soit suffisant, c'est une base. Moi je suis là, et je suis le mouvement. C'est-à-dire on me donne un travelling. Or c'est très intéressant que je ne me mets pas dans le mouvement du travelling, mais c'est en tant qu'immobile que je [21 :00] suis le mouvement, donc le mouvement tel que le mobile ne s'éloigne pas de moi en

même temps que le mouvement se fait. Qu'est-ce que c'est que ça ? Un mobile qui se fait et qui ne s'éloigne pas d'un point immobile. Bon, c'est une aberration de mouvement. [Pause]

Les changements de proportion perpétuels de l'image, je peux dire, sont aussi des aberrations de mouvement. Le passage d'un plan d'ensemble à un gros plan était une aberration de mouvement. Donc les changements perpétuels de proportion impliquent des aberrations de mouvement. Les faux-raccords impliquent des aberrations de mouvement. [Pause] Vous allez me dire, mais le faux-raccord, ça suppose le montage. [22 :00] Donc, est-ce qu'on ne peut pas maintenir une idée image-mouvement, montage, image du temps qui découle ? Non. Non, on ne peut évidemment pas la maintenir parce que d'abord toutes les aberrations de mouvement ne supposent pas le montage : il y a des aberrations de mouvement dans un plan même, indépendamment du montage. Et quand il y a montage, les aberrations du mouvement impliquent une nouvelle conception du montage.

Les types du cinéma moderne, ils maintiendront que le montage, c'est l'acte fondamental du cinéma. Vous avez peut-être pensé à celui, à mon avis, celui qui a inventé l'image-temps, le premier, c'est [Orson] Welles. Welles a toujours maintenu, même contre ceux qui [23 :00] voulaient découvrir des mystères profonds dans le plan-séquence et dans la profondeur de champ -- par exemple, les pages célèbres de [André] Bazin où Bazin suggère qu'avec la profondeur de champ le montage prend un, ne prend plus qu'un aspect secondaire -- Welles a toujours démenti très fort. Il a dit : profondeur de champ ou pas, ou plan court, plan séquence ou plan court, le montage restait pour lui l'acte cinématographique essentiel. Donc la question n'est pas, ou du moins n'est pas totalement, celle d'une disparition du montage. [Sur la profondeur de champs chez Welles, voir *L'Image-Temps*, pp. 55-56, 138-140]

Mais même lorsque le montage reste l'acte cinématographique essentiel, il change de sens. En effet, il n'est plus l'opération par laquelle on tire une image indirecte du temps à partir d'images-mouvement. [24 :00] Qu'est-ce qu'il est ? Il est l'opération, il n'est plus -- là je surveille mes mots -- il n'est plus l'opération par laquelle j'extraie des images-mouvement une image indirecte du temps. Il devient l'opération par laquelle je détermine les rapports de temps dans une image-temps directe [Pause] -- voyez ? -- par laquelle je détermine mes rapports de temps dans une image-temps directe. Le montage, comme dit Welles très bien, le montage reste l'acte cinématographique essentiel mais change de signification et change complètement de portée.

Quelqu'un, je crois, l'a très bien vu, c'est dans le numéro [25 :00] de *L'Arc* sur [Federico] Fellini, l'article de [Robert] Lapoujade, où Lapoujade dit : dans le cinéma moderne, il y a une tendance à secondariser ou à éliminer au maximum le montage [Pause] -- il cite [Marguerite] Duras, [Jean-Marie] Straub -- et une autre tendance où le montage subsiste, mais ça n'est plus l'ancien montage. [Pause] Et il propose de dire, il dit -- c'est sa formule à lui, mais à mon avis, il ne l'explique pas, il l'emploie à propos de Fellini -- il dit : Fellini est un cas où il y a montage, il n'y a pas tendance à [26 :00] secondariser le montage. Il y a pleinement montage, seulement c'est un nouveau type de montage. Et Lapoujade propose d'appeler ça « montrage ». Il dit, c'est la substitution du montrage au montage. . [Voir *L'Image-Temps*, p. 59 où Deleuze cite Lapoujade sans donner la date du numéro de *L'Arc*, 45 (1971) ; voir aussi la séance 9 le 24 janvier 1984]

Bon, mais ça reste du montage, il le dirait aussi pour Welles. Il n'y a pas du tout la tendance à secondariser ou à exclure le montage ; il y a une nouvelle conception du montage. Il n'explique pas bien, il me semble ; en tous cas je ne comprends pas bien, lui, ce qu'il entend par « montrage », par différence avec l'ancien montage. Moi, ce que je mettrais sous cette... mais à ce moment-là, je préfère un autre mot que « montrage ». Je dirais simplement enfin, plutôt je répète : ben oui, l'ancien montage consistait à construire à partir des images-mouvement une image indirecte du temps tandis que le nouveau montage consiste à [27 :00] déterminer les rapports de temps dans une image-temps directe

Si bien que ma première conclusion – je vais comme ça, c'est de la, c'est de la recherche là ; on essaie de dire -- ma première conclusion, ce serait : vous savez, montage ou pas montage, de toute manière, ce n'est pas le montage qui compte. Ce qui compte, c'est la métaphysique. Et ça, ce n'est pas en tant que philosophe que je dis ça. C'est parce que ils l'ont tous dit, les cinéastes. Les auteurs de cinéma, ils l'ont tous dit, hein ? La technique, bon, ce n'est pas qu'on en fait ce qu'on veut, mais la technique, elle suit. La technique, elle suit. Tout dépend ce que vous voulez dire. C'est par là que les auteurs de cinéma, ce n'est pas moi qui le veux, c'est des penseurs. Et les auteurs de cinéma, les grands auteurs qui ont toujours dit : on pense et c'est parce qu'on pense que on emploie telle technique [28 :00] plutôt qu'une autre, alors ce n'est pas étonnant qu chaque grand auteur saute d'une technique à une autre, suivant les besoins, suivant les besoins de ce qu'il a à dire, suivant les exigences de ce qu'il a à dire.

Alors tout ce que je peux dire, c'est que mon problème « qu'est-ce qu'une image-temps directe ? » n'est pas lié à montage ou pas montage. [Pause] C'est donc lié à autre chose. Ce n'est pas la différence montage-pas montage qui est pertinente. Dès lors, ce n'est pas non plus la différence plan-séquence/plan court. Non, c'est autre chose. C'est quoi ? Tout ce qu'on tient pour le moment comme point de départ, c'est : eh ben oui, il a fallu que les aberrations de mouvement [29 :00] prennent une sorte d'indépendance par rapport au mouvement pour que le temps [se libère]... [Interruption de l'enregistrement] [29 :11]

... Il n'y a plus image-mouvement/montage/image indirecte du temps. Il y a aberration de mouvement/image-temps directe, et le mouvement ne subsiste que pour autant qu'il exige une image-temps directe. C'est l'image-mouvement qui dépend de l'image-temps et pas l'inverse, et c'est pour ça que le mouvement ne se présente plus que sous forme d'aberration de mouvement. Et c'est pour ça que c'est le règne du faux-raccord.

Et vous me direz, vous me direz, mais avant, il y avait aussi des faux-raccords. Évidemment, il y a toujours eu des faux-raccords au cinéma. Seulement tout change. C'est une question d'appréciation ; [30 :00] ils le savaient bien. Encore une fois, [Jean] Epstein a dit les choses les plus profondes sur les aberrations de mouvement dans l'image-mouvement elle-même. [Sur Epstein, voir la séance 9, le 24 janvier 1984 ; voir aussi L'Image-Temps, p. 53] Mais ce qui est important c'est que si loin que ces auteurs allaient dans les aberrations de mouvement, les aberrations de mouvement étaient rapportées à des images-mouvement, c'étaient des accidents de l'image-mouvement, [Pause] si bien que l'image-temps restait l'image indirecte du temps conclue des images-mouvement, compte tenu des aberrations. Ce qui a changé, c'est quoi ? Ce qui a changé, ben, c'est que, [Pause] entre le début de la guerre [31 :00] et la fin de la guerre, dans la période de la seconde guerre, l'image cinématographique subit bien une mutation, à

savoir : l'aberration du mouvement n'est plus rapportée au mouvement, l'aberration de mouvement vaut pour elle-même. Il n'y a plus de mouvement qu'aberrant, et dès lors le mouvement aberrant dépend de l'image-temps, au lieu qu'une image indirecte du temps dépende d'une image-mouvement.

Et ça peut-être qu'on ne pouvait pas le voir avant, et qu'il a fallu la mutation pour que ce qui la préparait dans l'ancien cinéma nous devienne aujourd'hui visible. C'est pour ça que [Carl] Dreyer a rencontré une telle incompréhension ; c'est pour ça que les faux-raccords de "Gertrud" [1964], ont rencontré une telle incompréhension. Les conditions, on se trouve. Là tout à l'heure, je parlais à [32 :00] quelqu'un à propos de la musique, de ces cas de certains génies qui se trouvent dans une situation de coïncidence très curieuse, de coïncidence où ils tirent en même temps toute leur œuvre, à savoir : ils appartiennent à une époque, et ils sont tellement en avance que des moyens leur manquent. On disait, c'était le cas, c'est un cas très célèbre en musique, c'est le cas de [Edgard] Varèse, lorsque il lui faut des moyens et qu'il dit lui-même qu'il lui faut des moyens dont il ne dispose pas encore. Et il faudra attendre, longtemps, longtemps, avant que ces moyens surgissent sous la forme évidente des synthétiseurs, bon. Mais, et Varèse se vivait comme ça. Les moyens me manquent, ce qui ne l'a pas empêché de faire une œuvre parfaite, hein ? Mais il se vivait comme manquant de moyens, et la richesse de son œuvre venait [33 :00] de ce que justement elle préfigurait sur des moyens manquant ; elle anticipait sur des moyens manquants. Eh ben, Dreyer, c'est un peu ça. C'est un peu ça. C'est bien évident que "Gertrud", je ne dis pas, ne peut pas être compris -- parce que comprendre ce n'est rien -- mais ne peut être vécu, ne peut être saisi dans la nature de ces images que lorsqu'une révolution s'est faite [Pause] telle qu'elle fournit les moyens qui manquaient, qui manquaient à la fois et à Dreyer et aux spectateurs de Dreyer. [Pause] [Sur ce film de Dreyer, voir *L'Image-Temps*, p. 59]

Alors bon, nous voilà devant l'idée que, maintenant, l'image cinématographique – voyez, je recueille le point où j'en suis [34 :00] -- elle n'est ni au présent, à la lettre je dirais tout ça c'est une blague, c'est bonne blague, enfin bonne... C'est une bonne blague. Moi, j'aime beaucoup le pages de Robbe-Grillet là où il dit comme ça : oh, comme chacun sait l'image cinématographique est au présent. Mais c'est une clownerie, quoi, c'est une clownerie, une clownerie volontaire, là, je crois, dans le cas de Robbe-Grillet. Il adore prendre ses lecteurs pour des idiots ; c'est un de ses jeux favoris, quoi, bon. Mais non, ma seule conclusion, c'est : l'image cinématographique n'est pas l'image-mouvement, l'image cinématographique n'est pas au présent. [Voir la discussion de la description chez Robbe-Grillet dans *L'Image-Temps*, p. 15 et surtout pp. 63-64 ; pour la référence au texte de Robbe-Grillet, voir Pour un nouveau roman (Paris : Minuit, 1963) pp. 65-66, 126-127, et 140 ; voir aussi l'analyse que fait Deleuze de Robbe-Grillet dans les séances 18 et 19 du séminaire sur le Cinéma 1, le 11 et le 18 mai 1982]

Et on se trouve devant la mince conclusion que l'image cinématographique, bien sûr, est en mouvement, mais encore une fois, elle n'est pas l'image-mouvement parce que [35 :00] son mouvement dépend du temps. Il y a donc une image-temps, et cette image-temps, pour le moment, cette image-temps directe qui serait alors le fond du cinéma et dont on pourrait dire, une fois qu'elle est produite et une fois qu'elle apparaît, on peut ajouter même, et de tout temps, elle était. Seulement, on ne pouvait pas la voir ; avant on ne pouvait la voir, on ne pouvait la voir qu'indirectement. On ne pouvait la voir que comme conclue des images-mouvement à partir du montage, par l'intermédiaire du montage.

Maintenant montage ou pas montage, il y a une image-temps directe. Même quand il y a montage, il y a une [36 :00] image-temps directe qui s'exprime directement dans les aberrations de mouvement. C'est en même temps que les aberrations de mouvement ont pris leur indépendance par rapport au mouvement et que l'image indirecte du temps a fait place à une image-temps directe. [Pause] Tout ça, c'est très varié, c'est très... vous comprenez, c'est... On essaie de dégager une direction. Ça, c'est mon premier point. Alors est-ce qu'il y a des problèmes ? Est-ce qu'il n'y a pas... ?

Si bien que, sentez, on est en train de se dire, mais l'image-temps, on ne la trouvera pas ici ou là. Ça va être assez compliqué parce que dans certains cas, elle passe par le nouveau montage, dans d'autres cas, [37 :00] elle tend à une secondarisation du montage ; dans certains cas, elle émerge dans le plan-séquence, dans d'autres cas, elle passe par des plans hachés, traités avec ce nouveau montage que Lapoujade appelle « montrage », que moi j'appelle détermination des rapports de temps dans l'image-temps directe, qui convient très bien, puisqu'on a vu que l'image-temps directe, c'est précisément le caractère non présent de l'image cinématographique et que par-là, c'est une image-temps indéterminée, c'est un temps indéterminé. Et en effet, une manière de déterminer cette image-temps indéterminée, ce sera déterminer les rapports de temps dans l'image-temps directe.

Tout va bien enfin, tout ça. On a des tas de pressentiments pour le moment. Ça va ? Vous m'arrêtez, hein, si ça ne va pas, et puis je recommence. Ça va, non ? [38 :00] Alors essayons de rendre ça plus concret. Qu'est-ce ça veut dire, ça ? Et on reste au niveau des sentiments, des impressions ; c'est des impressions.

Eh ben, oui, premier genre d'impression : je vois des images qui, à première vue, paraissent des images-mouvement dans le cinéma moderne, et en même temps, nous, spectateurs, nous ne pouvons pas les regarder sans nous dire qu'il s'agit d'autre chose. J'entends, c'est des images-mouvement en ce sens qu'il y a un personnage qui bouge ou qu'il y a quelque chose qui bouge, et nous spectateurs, nous nous disons : il s'agit aussi d'autre chose. [Pause] [39 :00] Ça ne peut être que parce que, sans doute, cette image-mouvement représente ou présente des aberrations suffisantes pour que nous nous disions, [Pause] c'est autre chose qu'une image-mouvement, ça. [Pause]

Voilà. Qu'est-ce que c'est ? Premier cas -- je voudrais distinguer deux cas -- devant certaines images-mouvement, nous nous disons : il ne s'agit plus de franchir de l'espace. Nous ne sommes plus dans un changement local. Il ne s'agit pas d'un déplacement dans l'espace, mais il s'agit aussi -- j'insiste sur « aussi » -- ou il ne s'agit pas seulement d'un déplacement dans l'espace, il s'agit aussi [40 :00] d'un enfoncement ou d'une exploration dans le temps. Il ne s'agit plus d'un déplacement dans l'espace ; il s'agit aussi d'une exploration du temps. [Pause] Et l'impression d'étrangeté du mouvement vient de cela. Il s'agit aussi d'une exploration dans le temps, ou si vous préférez, il s'agit d'une exploration du passé. C'est dans le temps que le personnage se meut. C'est un passé qu'il explore.

Immédiatement je bondis sur quelque chose parce que là, ça va nous faire avancer, ça reste à l'état de pure [41 :00] hypothèse. Je me dis tout de suite : ce n'est pas parce qu'il y a souvenir, ce



n'est pas parce qu'il y a flash-back ; il n'y a pas de flash-back, là. Cette impression est absolument indépendante heureusement. On vient de voir ou de rappeler que le flash-back, c'est un écriteau. Il n'y a aucun flash-back qui fasse écriteau ou qui nous dise « attention, c'est du pseudo-passé ». Non, c'est bien plus profond. On a l'impression que le personnage se déplace dans le temps, c'est-à-dire qu'il explore un passé. Je ne dis pas qu'il a un souvenir. Vous me direz, ah mais, mais vous me direz tout ce que vous pourrez me dire, ce n'est pas, « qu'est-ce que ça veut dire tout ça ? » Tout ce que vous pouvez me dire, c'est : rends-toi compte de à quoi tu t'engages ?

Et je dis : oh oui je me rends compte de à quoi je m'engage. Je m'engage, [42 :00] dès lors à l'avenir, à distinguer et à montrer la nécessité de distinguer : exploration du passé, et avoir un souvenir. Je dis : dans certaines images, le personnage nous donne l'impression d'explorer un passé, de faire une exploration dans le temps, et non pas de se déplacer dans l'espace. C'est comme si la place que le personnage ou les places que le personnage occupait dans l'espace, se doublait d'une place qu'il occupe dans le temps, place irréductible à celle qu'il occupe dans l'espace. [43 :00] Comme disait [Marcel] Proust, nous occupons dans le temps une place incommensurable à celle que nous occupons dans l'espace. [*Deleuze se réfère à Proust à ce propos précis dans L'Image-Temps, p. 56, note 20, dans Le Temps retrouvé, (Paris : Gallimard, Pléiade, 1968) III, p. 924*] [Pause] Eh bien, ces images, c'est comme si elles développaient, déployaient cette place que le personnage occupe dans le temps. [Pause]

Vous me direz des exemples, des exemples. [Pause] Premier exemple : plan avec profondeur de champ, plan-séquence avec profondeur de champ chez Welles. [Pause] Il y a une chose, il me semble qu'on n'a pas bien remarquée ; là je le dis, enfin je ne sais pas, tout ça. Là c'est mon [44 :00] impression. La profondeur de champ, ça a été un objet de polémique à un grand moment de la critique cinématographique, aujourd'hui c'est un peu liquidé parce qu'on est sensible à d'autres aspects, mais si je reviens à ce problème tel que ça a été un des grands mérites de Bazin de le poser, la question a été posée, comment ? Ben, elle a été posée de deux manières, la question. La question a été posée sous la forme : dans quelle mesure, première question, dans quelle mesure la profondeur de champ est-elle nouvelle, techniquement nouvelle ? [Pause] La réponse de Bazin étant : elle est nouvelle. [45 :00] La réponse de [Jean] Mitry étant plutôt - mais on va voir que c'est très compliqué cette polémique, étant plutôt : mais voyons, elle a été employée de tous temps -- voyez qu'on retrouve un problème un peu analogue à celui de notre point de départ --. Et deuxième problème, non pas est-elle nouvelle ou pas, mais quelle est la fonction de la profondeur de champ ? La réponse de Bazin étant : la profondeur de champ a pour fonction de nous donner un plus de réalité, un « plus de réalité ». [Pause] La réponse de Mitry étant [46 :00] -- là encore en apparence mais les choses sont très compliquées -- étant : rien du tout. La profondeur de champ est aussi contraignante [Pause] que tout autre procédé et ne donne au spectateur aucune liberté supplémentaire, aucun gain de réalité. [Pause] [*Sur Welles et la profondeur de champ, voir L'Image-Mouvement, pp. 41-43, et sur le débat entre Bazin et Mitry, voir p. 43, note 25, et surtout L'Image-Temps, p. 142, note 15*]

Si avant de venir aux exemples, je rappelle cette polémique, c'est pour dire ceci : ce sera autant de fait quant à cette histoire « profondeur de champ ». Ma première remarque concerne : est-elle nouvelle ou pas ? Je passe sur les problèmes techniques de pellicule, etc., que ceux qui s'occupent de cinéma connaissent. Est-elle nouvelle ou pas ? [47 :00] La réponse me paraît

évidemment, celle que donnait Bazin : oui, il y a une nouveauté de la profondeur de champ avec Welles. Pourquoi ? Pourtant c'est vrai que le cinéma, dès ses débuts, emploie et est forcé d'employer -- à ce moment-là, il n'avait pas le choix -- emploie la profondeur de champ. Il n'avait pas le choix, je dis, ben il n'avait évidemment pas le choix déjà, tant que la caméra n'était pas mobile, quand elle prenait l'ensemble des champs à la fois, l'ensemble, pardon, l'ensemble des plans à la fois. Tout ça, ça va de soi.

Mais qu'est-ce qu'on appelle « profondeur de champ » ? Je crois que là aussi il ne faudrait pas confondre -- tout comme il ne faut pas confondre image indirecte du temps et image-temps directe -- ben il ne faut pas confondre profondeur dans le champ et profondeur [48 :00] de champ. La profondeur comme profondeur dans le champ, elle existe au début du cinéma, et vous la retrouvez déjà parfaitement chez [D.W.] Griffith. Seulement voilà, c'est une histoire qui est exactement la même que celle de la peinture.

Si je décris ce fragment historique de la peinture -- il n'y en a pas un petit peu plus grand ? [*Pause ; il s'agit d'un bout de craie ; Deleuze se déplace lentement vers le tableau*] [49 :00] -- vous rencontrez, et ça ne veut pas dire qu'ils ignorent, hein ? Mettons que pendant un certain temps, la profondeur, vous l'obtenez sous forme d'une superposition ou de juxtapositions de plans du proche au lointain. Vous avez votre tableau, vous avez un avant-plan, un second plan, un troisième plan, un arrière-plan. Voyez. -- Et surtout vous corrigerez ce que je dis -- J'aurais l'air de dire que c'est une solution inférieure à d'autres solutions, absolument pas. Elle a sa perfection. [50 :00] Cette espèce de juxtaposition des plans distincts qui vous donnent une profondeur, vous trouverez ça très bien expliqué, par exemple dans le livre classique de [Heinrich] Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Gallimard, collection Idées [1915]. -- Non ! Oui ! Peu importe. [*Rires*] Enfin c'est un grand classique de la peinture. -- [*Sur Wölfflin, voir la séance 6 du séminaire sur Painting, le 19 mai 1981, et voir aussi le séminaire sur Leibniz et le Baroque, les séances 1 et 2, le 28 octobre et le 4 novembre 1986 ; voir aussi L'Image-Mouvement, p. 126, note 1, et L'Image-Mouvement, p. 140, note 12*]

Bien entendu, ça peut prendre des formes extrêmement complexes, parce que les plans peuvent s'incurver et s'incurver différemment, ça peut prendre des figures extrêmement compliquées de complexité, de concavité. Mais en gros, cette figure renvoie à quoi ? Vous avez une véritable profondeur par la succession des plans, [51 :00] de l'avant-plan à l'arrière-plan. Mais vous remarquerez que ces plans sont autonomes. Ça ne veut pas dire qu'ils n'aient pas une harmonie et qu'ils ne conspirent pas les uns avec les autres. Bien sûr, il y a une harmonie ; c'est même une peinture fondamentalement harmonique. Mais, d'une certaine manière, quelles que soient les harmonies entre les plans, chaque plan n'a affaire qu'avec soi-même et mène sa propre affaire.

Chaque plan mène sa propre affaire, ça veut dire quoi ? Ça veut dire : les personnages en relation seront sur le même plan, côte à côte. Donc vous aurez un avant-plan par exemple avec deux personnages : encore une fois, il peut y avoir une courbure extrêmement intéressante ; chez Raphaël, [52 :00] vous trouvez de très, très belles courbures de l'avant-plan, courbures merveilleuses. C'est pour ça qu'il ne s'agit pas de dire, ah c'est une solution qui n'est pas encore parfaite. Évidemment pas, c'est une solution de la profondeur. C'est ce que j'appelle la « profondeur dans le champ ».

Alors, supposons, vous avez Adam et Eve, mais Adam et Eve côte à côte. C'est très important parce que il y a des images de Welles dans "Citizen Kane", bien connues, qui sont précisément des images sans profondeur *de champ* où le couple, Kane et sa femme, sont côte à côte. [A cet égard, voir *L'Image-Temps*, pp. 138-140] Vous avez ça dans le cinéma aussi. Dans un tout autre contexte sur lequel on reviendra, vous avez les fameux côte à côtes [53 :00] de Dreyer. Les personnages là, sont vraiment côte à côte. Je dis dans un tout autre contexte -- parce que chez Dreyer, il n'y a qu'un plan, alors ça a été encore une autre solution ; ce n'est pas une succession de plans. -- Quand il n'y a qu'un plan, ça c'est un type d'images et qu'on rencontrera avec le problème de l'image-temps.

Mais j'en reviens à la peinture, ensuite vous aurez un second plan, par exemple, qui sera un intérieur ouvert, c'est-à-dire : [*Deleuze dessine au tableau*] colonnes qui soutiennent une maison, etc., avec des fenêtres, ça c'est un second plan qui mène sa propre affaire, où les fenêtres répondent aux fenêtres, les colonnes répondent aux colonnes. A l'arrière-plan à travers les fenêtres ou à travers les [54 :00] ouvertures entre colonnes, vous avez un paysage qui lui-même mène sa propre affaire. La conspiration du tableau vient évidemment de tout un système harmonique ; je disais, c'est une peinture profondément d'harmonie, tout un système d'harmonie entre les plans. Mais la formule, c'est : chaque plan mène sa propre affaire, et la loi, c'est la loi du côte à côte. La profondeur est obtenue par la succession des plans distincts et les courbures, les courbures de chaque plan qui sont déjà comme des espèces d'aberrations, qui seraient comme l'équivalent dans une image-cinéma d'une aberration de mouvement. Toutes les aberrations, peut-être que ça peut même aller très loin, et ça n'empêche pas que c'est cette formule : la profondeur [55 :00] est donnée par une succession de plans distincts dont chacun mène sa propre affaire. Voilà.

Qu'est-ce qui se passe au 17ème [siècle] à cet égard ? Qu'est-ce que c'est la mutation 17ème ? La mutation du 17ème, je peux l'exprimer de plusieurs façon. [*Pause*] Voilà quelque chose qui est presque unimaginable : Adam et Eve ne sont plus côte à côte. [*Pause*] C'est une manière de l'exprimer, Adam et Eve ne sont plus côte à côte. Dans un Tintoret célèbre [« *La tentation d'Adam et Eve* », circa 1550], vous avez Adam [56 :00] qui est là, [*Deleuze dessine au tableau*] dès lors nécessairement tourné, et vous avez Eve qui est là, et qu'est-ce qui s'impose ? La diagonale d'Adam qui se tend vers Eve, les deux n'étant pas sur le même plan. S'établit par la diagonale un rapport direct entre deux plans, entre deux plans distincts ; les plans distincts ont cessé de mener chacun leur propre affaire. Surtout ôtez-vous l'idée que c'est vieux ; ce n'est pas vieux. Comprenez, il y a une profondeur qui n'est plus profondeur dans le champ, il y a une profondeur *de champ*. [*Pause*] [57 :00]

Est-ce que c'est la seule forme ? Non. [*Pause*] Chez Rubens, qui alors à cet égard est particulièrement significatif, chez Rubens, vous pouvez avoir en apparence maintien de l'ancienne structure. Vous avez un personnage côte à côte avec un personnage, juste derrière un autre personnage côte à côte avec un autre. [*Pause*] On se dit, c'est du côte à côte, en effet ; à chaque personnage, vous pouvez assigner son côte à côte. Seulement voilà, entre les personnages de gauche et les personnages [58 :00] de droite, se dessine et s'impose une trouée, ce qui, là, est unimaginable dans la formule précédente. Tout s'engouffre dans une trouée qui m'empêche de rapporter les personnages sur le même plan l'un à l'autre. Tout file, tout file dans la trouée. Comme dit Wölfflin : le tableau se creuse intérieurement. C'est un second cas, c'est la trouée à

travers les plans successifs qui empêche les plans de mener leur propre affaire. Et ça c'est constant chez Rubens [Pause]... [Deleuze fredonne, puis interruption de l'enregistrement] [59 :00]

## Partie 2

... Troisième exemple : Vermeer. – Je crois que trois, c'est bon. -- [Pause] Vous avez quelque chose de célèbre chez Vermeer. [Pendant cette présentation, Deleuze indique son dessin au tableau] C'est, il va se produire une expansion latérale de l'avant-plan, expansion latérale de l'avant-plan, [Pause] rétrécissement, rétrécissement radical de l'arrière-plan, en une ligne de fuite extrêmement accusée, [Pause] diminution de... [Deleuze se corrige] grandissement des dimensions d'avant-plan, diminution des dimensions d'arrière-plan, [Pause] plafond apparent, forcément, par l'écrasement des dimensions de l'arrière-plan. J'insiste puisque vous voyez tout de suite où je veux en venir : plafond apparent, je dis bien. Avant il y avait aussi des plafonds apparents ; ils n'ont pas le même sens, ils ne produisent pas le même effet spatial du tout. Lumière dans le fond, la fameuse lumière Vermeer, là, possibilité que l'avant-plan soit occupé par l'ombre, par des ombres. [Pause] Bon. [Selon Deleuze, dans la note 12, p. 140, dans L'Image-Temps, « Wölfflin analyse les espaces baroques du 17ème suivant les diagonales du Tintoret, les anomalies de dimensions de Vermeer, les trouées de Rubens, etc. »]

Dans le troisième exemple, [61 :00] on voit une communication directe de l'arrière-plan à l'avant-plan, ou du proche et du lointain. [Pause] L'avant-plan et l'arrière-plan communiquent directement et valent l'un pour l'autre. C'est une troisième manière de... [Pause] On brise avec l'indépendance des plans successifs. En d'autres termes, naît un nouveau type de profondeur. Je dis : c'est ça qu'on appelle profondeur *de* champ. La profondeur *de* champ ne signifie pas une image où il y a profondeur, mais signifie une image [62 :00] où la profondeur est traitée de telle manière qu'elle ne laisse aucune indépendance à chacun des plan, et fait communiquer immédiatement un plan avec un autre, c'est-à-dire établit un système de relation diagonale. Sinon, il n'y a pas lieu de parler de profondeur *de* champ, bien qu'il y ait une profondeur dans l'image. [Pause]

Alors je reprends la question, cette fois-ci au niveau du... Ou bien, oui, j'ajoute, du coup, comment est-ce qu'il faudrait comprendre ? Lorsque [Paul] Claudel analyse, et il analyse splendidement Rembrandt -- que je donnerai comme dernier exemple [Pause] -- et le [63 :00] traitement de la profondeur chez Rembrandt. Il nous dit, Rembrandt atteint la vibration ; on dirait une « invitation au souvenir ». On dirait une invitation au souvenir. [Deleuze cite Claudel dans L'Image-Temps, p. 142, note 13 : « la sensation a éveillé le souvenir, et le souvenir, à son tour atteint, ébranle successivement les couches superposées de la mémoire », « L'œil écoute » dans Œuvres en prose (Paris : Gallimard, Pléiade, 1989), p. 195)].

On a un petit bout de réponse, en tous cas, pour la première question. D'accord, la profondeur existe dès le début, seulement, comme le rappelle Mitry – Mitry, il a tout à fait raison -- seulement voilà, c'était peut-être une profondeur dans le champ, ce n'était pas une profondeur de champ dans le cinéma. Car il y avait succession de plans du proche au lointain, chaque plan menant sa propre affaire. [64 :00] Or ce qu'il y a de bien, c'est que c'est Mitry lui-même qui le dit, sans penser que la même histoire fut produite en peinture. Il le dit en analysant une scène

célèbre de "Intolérance" [1916] de Griffith, lorsque Babylone est conquise. Il dit : il y a une profondeur, seulement cette profondeur est telle que chaque plan est indépendant. Au premier plan, vous avez ceux qui supportent l'assaut des conquérants. Vous avez un deuxième plan où s'affaire la seconde ligne de défenseurs. Un troisième plan -- je ne sais plus --, où il y a des femmes qui aident, qui préparent les armes, etc. Chaque plan mène sa propre affaire. [Voir à ce propos *L'Image-Temps*, p. 142, note 15]

Donc c'est l'exemple même invoqué par Mitry qui montre assez que, [65 :00] d'une certaine manière, il donne raison, il donne raison à Bazin. Il y a une nouveauté de la profondeur de champ chez Welles, pourquoi ? Parce que Welles n'est pas comme il dit un « homme du Moyen Âge » ; ce n'est pas non plus comme dit Bazin « un homme de la Renaissance » : à cet égard, c'est un homme du 17<sup>ème</sup>. La profondeur qu'il établit, la profondeur de champ chez lui, c'est exactement, il me semble, c'est exactement la profondeur Vermeer. C'est exactement la profondeur Vermeer. Pourquoi, et comment il l'obtient, lui ? Parce qu'il double la profondeur, en plus, avec les grands angulaires. Et les grands angulaires, c'est quoi ? C'est ce qui lui permet une exagération latérale des dimensions d'avant-plan, un rétrécissement des dimensions d'arrière-plan qui rend nécessaire les plafonds apparents, les fameux plafonds apparents de Welles. [Pause] [66 :00] Et, à cet égard, entre la profondeur de champ chez Welles et les techniques de Vermeer, je ne vois aucune différence, aucune différence. C'est de la profondeur de champ.

Donc à la question : est-ce que c'est nouveau ? Oui, à partir de Welles, il me semble qu'il y a de toute évidence une profondeur de champ qui vient uniquement de ceci, ou plutôt qui se reconnaît : non seulement j'invoquais la ressemblance avec Vermeer, mais je dirais aussi bien, vous n'avez plus, comme il y a une telle profondeur de champ au sens nouveau, vous n'avez jamais plus un plan qui se suffit à lui-même. Il y a toujours un personnage sur un plan qui s'adresse à un personnage sur un autre plan. C'est-à-dire, vous avez toujours des relations diagonales qui se substituent, des relations diagonales directes qui se substituent aux relations horizontales, aux relations horizontales sur le même plan. [Pause] [67 :00]

Or, quand j'assigne Welles, c'est faux puisque chacun sait que, en fait, il y avait au moins deux précurseurs très importants. À savoir que, c'est déjà le cas de "La règle du jeu" [de Jean Renoir ; 1939] où vous avez absolument cet espace où jamais les personnages qui ont affaire l'un avec l'autre ne sont sur le même plan, et où vous avez aussi communication directe de l'arrière-plan et de l'avant-plan perpétuellement : c'est la fameuse profondeur *de* champ que vous trouvez dans "La règle du jeu". Et enfin, parmi les anciens du cinéma, parmi les grands auteurs du premier cinéma, le premier qui avait fait ça, le premier, et je suppose qu'on pourrait presque dire que c'est lui qui a trouvé ça, c'est [Erich von] Stroheim. [68 :00] Et chez Stroheim, c'est dans "Les rapaces" [1924] que vous trouvez, je crois, cette profondeur de champ très spéciale où le personnage de l'arrière-plan interpelle directement, n'interpelle pas seulement de la voix, ne serait-ce que par la diagonale de la lumière, par exemple, un personnage de l'avant-plan. Si bien que l'avant-plan et l'arrière-plan ont cessé de mener chacun leur propre affaire pour, au contraire, n'exister que comme réagissant l'un sur l'autre. C'est, par exemple, le héros qui entre au fond de la pièce, et la femme en avant-plan qui sursaute avec -- il ouvre la porte -- un rai de lumière en diagonale de l'un à l'autre. Et la femme sursaute. Vous avez une interpellation directe de [69 :00] l'arrière-plan à l'avant-plan. [Sur Renoir et Stroheim, voir *L'Image-Temps*, p. 141]

Alors pour le premier problème, il me semble qu'il n'y aurait pas tellement... Pourquoi je raconte tout ça ? On va voir quant à l'image-temps. Deuxième problème, quelle est la fonction d'une telle chose ? C'est là le problème qui nous intéresse le plus. Quelle est la fonction de la profondeur de champ ? Encore une fois, je reprends la réponse de Bazin. C'est un gain de réalité. [Pause] C'est-à-dire, au lieu de nous imposer -- je veux dire une chose très simple -- au lieu que l'image nous impose une réalité préfigurée, préexistante, on nous met en présence d'une réalité volumineuse par rapport à laquelle nous sommes libres et construisons nous-même nos vies. [Pause] [70 :00] Mitry objecte que rien du tout : la profondeur de champ, même ainsi comprise, est aussi contraignante, et évidemment, on a envie de lui donner raison. On a envie de lui donner raison parce que quand vous avez une diagonale, c'est aussi contraignant. Il faut bien que vous la suiviez. La diagonale du Tintoret, lorsque vous avez Adam à l'avant-plan et Eve au second plan, c'est une diagonale qui s'impose absolument dans le tableau. Vous ne vous trouvez pas devant une réalité volumineuse, là, où vous pouvez tracer vos propres chemins. Le chemin vous est imposé, non moins que dans l'autre cas.

Seulement voilà, la thèse de Bazin, elle était beaucoup plus compliquée [71 :00] : il ne se contentait pas de dire : profondeur de champs égale fonction de réalité ou gain de réalités. Parce qu'il était le premier à dire : la profondeur de champ donne un surcroît de théâtralité. Et ça, c'est très intéressant. Ça donne un surcroît de théâtralité, c'est-à-dire -- il n'était pas idiot, loin de là -- il savait très bien que, notamment, Renoir s'en sert au profit d'une fonction de théâtralité dans "La règle du jeu". Et puis une profondeur de champ donne un surcroît de théâtralité. [Pause] Un surcroît, ça veut dire un surcroît de théâtralité par rapport au théâtre lui-même, un « surthéâtre ». Le cinéma en rajoute sur le théâtre, [Pause] [72 :00] uniquement parce qu'il est cinéma. Bazin donnait un excellent exemple chez [William] Wyler qui maintient sa caméra fixe, qui filme une scène fermée : du pur théâtre. [Pause] Seulement le cinéma parce qu'il est cinéma transforme le théâtre. C'est ça, le surcroît de théâtralité. Il transforme le théâtre si le metteur en scène est quand même suffisamment bon, s'il sait utiliser ce surcroît de théâtralité qui appartient normalement au cinéma. Il ne suffit pas de filmer une pièce pour avoir le surcroît de théâtralité ; il faut avoir la petite idée.

Bazin analysait un exemple chez Wyler, emprunté à "La vipère" [1941 ; "Little Foxes"]. [73 :00] [Deleuze continue à utiliser le tableau tout en parlant] Vous avez : caméra fixe, profondeur de champ, puisque vous savez que Wyler a repris la profondeur de champ, mais sans grand angulaire. La profondeur de champ est beaucoup plus... Il dit, il y a l'héroïne immobile au centre de la pièce, au centre de la salle, immobile et glacée, immobile et dure. Il y a son mari, le plus grand acteur qui fut au monde, c'est-à-dire le plus élégant, le seul acteur qui ait vraiment été élégant, à savoir Herbert Marshall. -- Je dis ça pour ceux qui aiment cet acteur et pour ceux qui ne le connaissent pas, que vous alliez le regarder une fois -- Herbert Marshall qui est malade, et qui a sa petite crise cardiaque. Et il demande [74 :00] à sa femme, inexorable, la vipère, d'aller lui chercher son médicament. Et elle reste, elle reste immobile. Et Herbert Marshall sort, phénomène proprement cinématographique, il passe hors champ. Vous me direz : il pourrait aller en coulisse, dans un théâtre. En même temps que vous me dites ça, vous devez sentir que ça n'a aucun rapport supposé, en même temps, parce que... La question, c'est par où il va rentrer ? Le cinéma n'a pas ce problème. [75 :00] Or, il rentrera par le fond à gauche, d'un escalier pour aller chercher lui-même son médicament, et il s'écroule sous... [Interruption de l'enregistrement] [1 :15 :17]

... Vous me direz, alors c'est du théâtre cinématographique, et même, je ne vois pas comment on peut l'obtenir. On pourrait l'obtenir avec une disposition scénique très spéciale, je suppose, où là vous auriez la coulisse, où le type courrait dans un tunnel, ce qui lui permettrait de revenir là, pour s'écrouler, oui, parce que, à ce moment-là, si vous montiez un tel dispositif scénique, vous diriez : le théâtre a emprunté au cinéma, c'est-à-dire, [76 :00] la scène a été traitée comme un cadre.

Alors, bon, la thèse de Bazin est beaucoup plus complexe, puisqu'il dit lui-même la profondeur de champ nous donne un surcroît de théâtralité. Seulement ce qu'il maintient, c'est que ce surcroît de théâtralité par rapport au théâtre lui-même est au service du réel. D'où l'unité de sa thèse, il pourra dire : de toute manière, la profondeur de champ a une fonction de réalité, elle nous donne un gain de réalité. Le surcroît de théâtralité du cinéma par rapport au théâtre assure un gain de réalité. Voyez l'ensemble, mais l'ensemble de la thèse est plus complexe qu'il ne semblait d'abord.

Bon, pourquoi je dis ça ? C'est que [77 :00] là, moi j'aurais juste une remarque. C'est que je ne suis pas sûr que tout se passe dans la profondeur de champ entre fonction de théâtralité et fonction de réalité, avec même l'organisation que proposait Bazin, à savoir un surcroît de théâtralité qui finalement sert et nous donne un plus de réalité. [Pause] Parce que, il y a quelque chose qui me frappe pour le moment. -- On accumule des données pour essayer d'avancer, là. -- Je remarque que très souvent, la profondeur de champ est liée, je ne dis pas, à une image-souvenir. [78 :00] Très souvent, la profondeur de champ est liée à un effort pour évoquer le souvenir. [Pause] Et généralement, c'est sous la forme contraction : c'est par la contraction que la profondeur de champ implique -- notamment la contraction de l'arrière-plan -- que s'affirme ce lien avec la recherche d'un souvenir. [Pause] Inutile de dire que "Citizen Kane" se présente apparemment, a cette apparence, même si ce n'est pas simplement ça cette apparence, comme la recherche de souvenirs.

Bien plus, [79 :00] dans une scène en profondeur de champ célèbre de "La splendeur des Amberson" [1942], c'est la fameuse scène que Bazin commentait beaucoup. [Voir L'Image-Temps, pp. 146-147] Mais ce qui m'étonne, c'est qu'il dit et il n'en tire pas partie. C'est la scène de la cuisine où il y a -- pour ceux qui se rappellent un peu -- où il y a le garçon, le petit Amberson qui mange avec sa pauvre vieille tante, et il s'agit de quoi ? C'est une scène assez compliquée, mais en profondeur de champ. Bazin lui-même le dit, le jeune garçon tout en mangeant n'a qu'un désir : induire sa tante à réveiller en elle un souvenir. Il s'agit pour lui d'obtenir de la tante de savoir [80 :00] si sa mère à lui, le garçon, était accompagnée ou non par quelqu'un, dans un voyage précédent. Donc c'est en liaison avec -- je reprends les termes de Claudel -- non pas avec un souvenir, mais avec une invitation au souvenir, typiquement une scène d'invitation au souvenir, en rapport avec une invitation au souvenir que cette scène en profondeur de champ s'établit.

Je ne m'occupe pas de l'image-souvenir. Ce qui m'intéresse, c'est l'effort préalable. C'est en fonction d'une situation d'invitation ou d'évocation, de mémorisation, d'une fonction de mémorisation, [Pause] [81 :00] et sous l'autre aspect de la profondeur de champ, ce n'est pas la contraction ; c'est, au contraire, l'expansion, l'espèce de profondeur des phénomènes des grands

angulaires. Eh bien, qu'est-ce qui se passe ? C'est là aussi les grandes scènes en profondeur de champ, où quelqu'un bouge dans "Citizen Kane", la grande scène, par exemple, où Kane va rejoindre le journaliste, son ami intime, et ça va être la rupture. Et il traverse en profondeur de champ tout un couloir pour aller jusqu'au bureau où travaille le journaliste. Bon. [82 :00] C'est là que je dis : à tort ou à raison, nous avons l'impression que Kane ne se déplace pas simplement dans l'espace, mais d'une autre manière et en même temps, il explore... Non, ce n'est pas lui qui explore, il est mort. Il *nous* fait explorer. Son mouvement, son mouvement à lui nous fait explorer une nappe de passé, une région passée. La profondeur de champ signe de manière irréfutable, il me semble: ce fut la rupture, et non pas ça va être la rupture. [Pause] La profondeur de champ fait que le mouvement dans l'espace fait place à une exploration [83 :00] du passé comme tel. [Le chapitre 5 de L'Image-Temps s'intitule « Pointes de présent, nappes de passé »]

En d'autres termes, à ma réponse, si je me permettais d'en joindre une à celle de Bazin, ce serait : la profondeur de champ est fonction de temporalisation. Et elle renverse -- voilà où je voulais en venir -- et elle renverse -- bien que ce ne soit pas le seul moyen, on va le voir tout à l'heure -- et elle renverse le rapport mouvement-temps. Le mouvement dans l'espace n'est plus qu'un indice de quelque chose de plus profond, à savoir l'exploration d'une nappe de passé. Non pas « c'est la rupture » ou « ça va être la rupture », mais « ce fut la rupture ». Ce fut la rupture entre les deux hommes : voilà le sentiment invincible que me donne la profondeur de champ. Donc aussi bien [84 :00] comme contraction que comme expansion, c'est une fonction de temporalisation. À ce niveau, moi je crois que théâtralité et réalité deviennent secondaires par rapport ... le personnage se déplace dans le temps. Le personnage vous fait explorer une nappe de passé. [Pause] [Voir à ce propos L'Image-Temps, pp. 143-146]

Je dirais, et ce n'est pas difficile : ça revient à dire que la profondeur, quand elle est vraie profondeur, quand elle est profondeur *de* champ et pas profondeur dans le champ, c'est une dimension temporelle. Ce n'est pas une dimension de l'espace. Elle nous met dans le temps. [Pause] [85 :00] Elle est arrachée à l'espace, elle nous propulse dans le temps. La profondeur de champ nous montre la place que Kane occupe dans le temps, place incomparable à celle qu'il occupe dans l'espace. Et c'est pour ça que la profondeur de champ, à la lettre, s'arrache à l'espace. [Pause] Elle substitue du temps à l'espace ; elle nous introduit dans l'image-temps directe.

Dans la même rubrique, [Pause] [86 :00] je prends un autre auteur : [Luchino] Visconti -- parce que c'est en accumulant que, parce que si vous voulez, comme c'est de l'accumulation de matériaux, nos conclusions fermes, elles ne peuvent venir que si on a accumulé des exemples. -- Il y a un cette fois-ci un travelling -- les travellings de Visconti sont célèbres -- il y a un travelling célèbre qui est le début de "Sanda". [1965 ; le titre en anglais est "Sandra"] Et le début de "Sanda", c'est une voiture qui suit une route. On dira que c'est une image-mouvement. Bon. Qu'est-ce qui fait que cette image est bizarre ? Elle est, à la lettre, elle est pleine d'aberrations. Vous sentez tout de suite où je veux en venir : c'est que c'est précisément ces aberrations de mouvement [87 :00] dans le travelling qui font que c'est autre chose qu'une image-mouvement. C'est déjà une image-temps dont le mouvement dépend, dont le mouvement n'est plus que l'indice. Et en effet, la plupart du temps, on ne voit pas les passagers de la voiture. Dès que la voiture s'arrête, on voit la jeune femme en sortir, et deux fois. Et une fois, elle s'achète un fichu



noir qu'elle met sur sa tête. Une autre fois, je ne sais plus quoi, j'ai l'impression qu'elle s'achète un pain du pays ou je ne sais pas quoi, elle s'achète autre chose. On comprend, on comprendra qu'elle revient dans la maison de famille. C'est un retour. Invitation au souvenir. Pas du tout : il n'y a pas de flashback, [88 :00] pas du tout.

Je suis en train d'essayer d'expliquer que l'invitation au souvenir est quelque chose d'absolument spécifique, que le souvenir, c'est une plate banalité qui n'a aucun intérêt, qu'en revanche, l'invitation au souvenir, l'exhortation au souvenir, l'évocation du souvenir, ça c'est une dimension fondamentale du temps et de la constitution du temps. Ça appartient à la constitution du temps. Le souvenir, à la lettre, ça ne sert à rien. On verra pourquoi ça ne sert à rien. Ça ne sert à rien ou même pire : c'est nocif. Mais la recherche du souvenir et l'exploration du passé, ça c'est quelque chose.

J'en reviens toujours à mon thème : mais alors l'exploration du passé, vous allez me dire, ce n'est pas la même chose que le souvenir ? Non. Il faudra bien le montrer. Je le garde, je ne peux pas le dire encore. Je n'ai pas assez de matériau pour pouvoir dire en quoi explorer [89 :00] le passé, ça n'a rien à voir avec avoir un souvenir. Bien plus, on n'a des souvenirs que quand on a fini l'exploration, si bien qu'on pourrait bien se passer d'avoir des souvenirs. Explorer le passé, ça c'est bon. Avoir des souvenirs, c'est très, très, très mauvais. Explorez votre passé, détruisez tout souvenir. Supprimez vos souvenirs ou supprimez-vous vous-même. Il y a quelqu'un, au premier trimestre, il m'a dit : oui, mais ça revient au même, ça revient exactement au même. Lui, il disait : supprimez vos adorations ou supprimez-vous vous-mêmes. Or les adorations, c'est des souvenirs, de mon enfance, oh... [*mots indistincts*] [*Rires*] Explorer le passé, c'est une aventure d'une tout autre mesure parce que, quand vous explorez le passé, ce que vous explorez, c'est toujours le passé des [90 :00] autres ; vous n'explorez pas votre passé. De votre passé, vous avez des souvenirs et toujours, par nature, des souvenirs minables. Explorer le passé, c'est toujours cosmique. Quand Kafka parlait, il disait : « L'histoire de mon art mine l'histoire mondiale ». Ça veut dire la même chose ; ça veut dire explorer le passé, et pas les souvenirs.

Bon, alors, je dis, « Sanda », là, elle fait le retour au village natal. Il y aura du flash-back, il y en aura, oh il y en aura. Je ne dis pas, mais il faudra voir. C'est très précis tout ça, très, très précis. Il faudra voir en quel cas le flash-back intervient, et de quelle manière il est complètement dérisoire par rapport... Il arrive évidemment toujours trop tard, il n'a aucun intérêt lui-même. Tout est fait avant, seulement une fois qu'on s'est lancé dans l'exploration [91 :00] du passé, il faut bien que tombent, un peu comme des résidus, des images souvenirs en flash-back. Mais le point où j'en suis ce n'est pas ça du tout. C'est que le long travelling de retour à la maison natale de Sanda à l'air de se faire dans l'espace. Et en fait, nous savons dès le début que c'est une exploration dans le temps, que c'est une exploration d'une nappe de passé, d'une région du passé. Et pourtant, elle n'a aucune image-souvenir. Ou du moins, elle ne le montre pas. Je veux dire, l'héroïne s'enfonce dans le temps plus qu'elle ne se déplace dans l'espace. Et l'image de Visconti le montre. Le travelling est cela : c'est cet enfoncement dans le temps. Bien sûr, il y a un déplacement dans l'espace, [92 :00] évidemment. Mais c'est comme du temps pétrifié. [*Pause*] Un déplacement dans l'espace, mais avec ces aberrations de mouvement, il n'est plus là que pour faire valoir quelque chose de plus profond, à savoir l'enfoncement dans le temps. Là aussi, le début de "Sanda" est déjà une image-temps directe.

Et il y a -- et qui n'est pas très connu en tous cas en France, je crois -- il y a un tout petit film de Visconti, on voit bien que c'est une de ses obsessions, et que le travelling tel qu'il l'utilise a cette fonction, qui dure quelques minutes, merveille, merveille, et qui s'appelle "Notes sur un fait divers" [1953]. Tu l'as vu ? "Notes sur un fait divers", [93 :00] c'est quelque chose de très émouvant, et on voit bien, mais à l'état comme pur, là. Le fait divers, c'est une petite fille qui s'est fait violée, a été assassinée et jetée dans un puits. Bon, et les quelques minutes du film de Visconti, c'est là aussi un très lent travelling -- il n'y a personne -- et qui reconstitue, qui suit uniquement le trajet de la petite, c'est-à-dire, depuis sa maison, de la rue, la rue très, la rue très pauvre, un terrain vague, le puits dans le terrain vague. Il y a un [94 :00] bruitage, un bruitage sourd comme lointain, évoquant des pas, une lutte, le jet dans le puits, un point, c'est tout. C'est une merveille. C'est une espèce de... C'est d'une beauté, c'est plus convaincant que... C'est plus émouvant que s'il avait montré la petite fille en train d'être violée, jetée dans le puits. C'est d'une force. [*Deleuze commente ce film et "Sanda" dans L'Image-Temps, pp. 55-56*]

Bon, il faut sans doute être Visconti pour réussir. Il ne suffit pas d'avoir cette idée, il faut le faire, encore. Là, on sent bien à quel point c'est le pseudo-mouvement dans l'espace et l'indice de l'exploration d'une région passée. C'est une zone de passé qui est explorée. [*Pause*] [95 :00] C'est une image-temps directe avec, en même temps, c'est une invitation à se souvenir, et en même temps, il n'y a aucune image-souvenir. Il n'y a pas un flash-back, qui serait la catastrophe, et qui montrerait la petite, par exemple, en train d'être jetée dans le puits. Il y a un commentaire. Là aussi, tout ce que je dis, comprenez, tout ce que je dis, il faut y ajouter dans notre ramassage de matériau, c'est évident que la voix off, dans le problème de l'image-temps directe, la voix d'un commentaire, la voix d'un commentateur -- pensez à Welles -- la voix d'un commentateur va prendre un sens spécifique très particulier, là aussi qui ne sera pas le même que les commentaires éventuels qui surgissaient par rapport à l'image-mouvement classique. [*Pause*] [96 :00] Bon, voilà.

Je pourrais citer d'autres exemples de même nature dans "L'année dernière à Marienbad" où le mouvement dans l'espace décolle complètement de l'espace, là aussi avec des procédés qui concernent essentiellement et qui passent essentiellement aussi par l'image-son, par exemple, le héros qui traverse de longs couloirs, long travelling, et là aussi de Resnais -- puisque lui aussi est un grand auteur de travellings -- et où il n'y a de pas de bruits. Comme dit le commentaire -- et là aussi comme dit le commentaire -- comme dit le commentaire, et il le dit admirablement, je ne sais plus comment, les pas étant étouffés, « c'est comme si l'oreille de celui qui marche était trop distante », l'oreille de celui qui marche [97 :00] était trop distante, c'est-à-dire à la lettre qu'elle n'est pas dans le même temps. Le décalage, c'est-à-dire le caractère là sans bruits du mouvement, va opérer une espèce de décrochage, où l'aberration de mouvement, là, va donner libre cours à une image-temps directe : c'est dans le temps que le personnage se déplace. [*Sur les travellings de Resnais, voir L'Image-Temps, pp. 151-164*]

Alors je dis mon premier cas, l'image-temps directe, ce n'est -- je confirme -- assurément pas du côté du flash-back qu'on va le trouver. Mais enfin, il faudra voir ça de plus près, hein, je suppose. Tout ça, c'est des hypothèses. Mais je dis, c'est que les souvenirs présupposent quelque chose de beaucoup plus profond. Ce quelque chose de plus profond, c'est l'exploration du passé, l'exploration des zones de passé. Vous me direz : mais comment explorer les zones [98 :00] de passé sans souvenirs ? Et je vous dirai inversement, comment voulez-vous avoir un souvenir et

où irez-vous le chercher si ce n'est pas lorsque vous explorez des zones de passé ? Gardons ça : qu'est-ce qui est premier, l'image-souvenir, le souvenir, ou bien l'exploration des zones de passé? Quelles différences entre les deux? On laisse ça, on garde ça. Bon. [*Sur les zones de passé, voir L'Image-Temps, pp. 74-75*]

Je passe à mon second cas. Je dirais, mon premier cas, donc, d'image-temps directe, ce serait l'invitation au souvenir comme absolument différente du souvenir, c'est-à-dire l'exploration des zones de passé ou des nappes de passé. [99 :00] Or, l'image cinématographique est capable, dans certaines conditions, [*Pause*] de nous donner de telles explorations. C'est tout. [*Pause*]

Deuxième grand cas, ce n'est plus les images qui nous font explorer une zone de passé. Je dirais, c'est les images qui nous donnent -- ce n'est pas tout à fait la même chose -- un peu de temps à l'état pur. Alors est-ce que c'est un second cas ? Ça, il faudra voir. En effet, il est probable que des images-temps, il y en a beaucoup. [100 :00] Il y a des images-mouvement de type très particulier, on l'a vu toute l'année dernière. Mais il y a des images-temps aussi très différentes. C'est-à-dire que là, il ne s'agit plus d'explorer une nappe de passé, une zone de passé ; il s'agit d'autre chose. Il s'agit de quoi? Il s'agit, mettons, de contempler un peu de temps à l'état pur. Alors au niveau de telles images, à plus forte raison le renversement, à plus forte raison, mais là aussi, le renversement temps-mouvement s'est fait radicalement. Alors, qu'est-ce que c'est, ça ? Eh ben, à mon avis, souvent, pas toujours, il n'y a pas de règle technique. Ce second cas est beaucoup plus réalisé alors par un nouveau type d'image, cette fois-ci, l'image-plane, [*Pause*] [101 :00] image sans profondeur. [*Pause*] Elle est l'image qui se présente dans sa planitude. [*Pause*]

Et évidemment, si les questions de la profondeur de champ ont beaucoup perdu de leur actualité dans le cinéma, ce n'est pas seulement parce qu'on a pris conscience de plus en plus de leur relativité, ou que même chez Welles, ce n'était sûrement pas l'essentiel. Welles n'a pas cessé de dire, quant au fait de la profondeur de champ, quant au fait des plans hachés, mais finalement, pour moi, ça revient au même. C'est des nécessités assez secondaires qui font que je choisis entre l'un ou l'autre des procédés. [102 :00] Et à mon avis, ce qu'il veut dire, c'est que de toute manière, il fera de l'image-temps, soit par la profondeur de champ, soit par une nouvelle conception et un nouveau maniement du montage, ce que Lapoujade appelle « montrage ».

Mais là, je vais même parler d'autre chose puisque l'image plane, bon, c'est partout, la première formule dont je parlais tout à l'heure, puisque là, il n'y a plus qu'un plan, ou il n'y a presque plus qu'un plan. Il y a un plan avec un minimum de profondeur. [*Pause*] Cette profondeur réduite, cette image plane, planitude de l'image, vous la trouvez chez beaucoup d'auteurs [103 :00] aujourd'hui. [*Pause*] Vous la trouvez chez [Hans-Jürgen] Syberberg. Bien plus, d'ailleurs, les mêmes ont manié un des deux. Je pense à Renoir, il a manié l'image-plane, par exemple, dans "Le carrosse d'or" [1952], quitte à manier la profondeur de champ dans "La règle du jeu". Image plane, bon.

Presque un des fondateurs de l'image-plane -- tout comme je cherchais le fondateur de la profondeur de champ au vrai sens du mot -- c'est Dreyer. Il inaugure l'image qui répudie la profondeur. [*Pause*] Et Dreyer le dit et le redit : qu'est-ce qu'il [104 :00] veut obtenir avec une image-plane ? Cette répudiation de la troisième dimension, pour lui c'est quoi ? C'est la

possibilité de révéler directement une quatrième ou une cinquième dimension en annulant la troisième dimension. En effet, la profondeur, et c'est très ambigu là, la profondeur, on peut dire aussi bien qu'en tant que profondeur dans le champ, elle met le temps dans l'espace, elle en fait une sainte dimension de l'espace ; en tant que profondeur *de* champ, elle libère le temps de l'espace. C'est une charnière. [Pause] [A ce propos, voir L'Image-Temps, p. 228]

Si bien que Dreyer est tout à fait fondé à penser [105 :00] qu'il vaut mieux écraser la profondeur. Écrasons la profondeur, parce que, de toute manière, elle reste trop ambiguë, pour lui, selon lui. Si on écrase de la profondeur, et si on procède dans un espace-plan, alors avec les fameux personnages de Dreyer côte à côte, et les faux-raccords d'un plan à un autre -- aberration de mouvement --, les faux-raccords, la multitude et la constance des faux-raccords, à ce moment-là, vous allez avoir une communication directe entre les deux dimensions de l'image-plane, et une quatrième et cinquième dimension, quatrième et cinquième dimension auxquelles Dreyer donnera les noms de « le temps », « l'esprit ». [Pause] [106 :00] Un peu de temps à l'état pur sera produit et sera présenté par l'image-plane... [Interruption de l'enregistrement] [1 :46 :19]

### Partie 3

... d'une toute autre manière, après tout, on l'avait vu, on l'avait vu d'une autre manière pour Ozu. Si vous vous rappelez au premier trimestre [Voir les séances 9 et 10, le 24 et 31 janvier 1984], là je regroupe un résultat pour Ozu, on avait vu le rôle de nature morte, et en quoi on s'est proposé de le distinguer de simple paysage. Car les fameuses natures mortes d'Ozu, qui présentent aussi des images planes ou presque planes, [107 :00] qu'est-ce qu'ils ont par fonctions ? Ce sont des formes pures en fonction desquelles nous évaluons un changement. Par exemple, un compotier, un compotier et un fruit, des clubs de golf, une bicyclette posée contre le mur, ça assure la planitude de l'image, bicyclette contre le mur. En référence avec ces natures mortes d'Ozu, ou bien là, en référence avec cette nature morte d'Ozu, on évalue un changement. Par exemple, la fameuse nature morte au vase, [108 :00] où il y a la fille qui regarde en souriant son père qui dort. Long plan, long plan plat, long plan plat du vase, retour à la fille qui a les larmes aux yeux. En fonction à la nature morte, on évalue un changement. Dans ce cas, le passage de sourire hors là. La nature morte est la forme d'un changement. [Pause]

Comme dit Kant et comme le montre Ozu -- là je m'excuse d'une pareille assimilation -- la forme du changement [109 :00] ne change pas elle-même, pour une raison simple, encore une fois, c'est que si la forme du changement -- et c'est très japonais comme raisonnement ça -- si la forme du changement changeait, il faudrait qu'elle change dans une forme qui, elle, ne changerait pas, à l'infini. Et si cette seconde forme changeait, il faudrait qu'elle ait changé dans une forme qu'à son tour ne changerait pas, etc., etc. La forme du changement ne change pas ; la définition du temps par Kant, comme on l'a vu, forme immuable de ce qui change, forme non-changeante de ce qui change, forme immuable de ce qui change, c'est la nature morte d'Ozu. [Pause] Un peu de temps à l'état pur, c'est ce que nous donne la nature morte d'Ozu, forme immuable du changement, inséparable du [110 :00] changement. Le changement, c'est le passage du sourire aux larmes ; la forme immuable du changement, [Pause] c'est la nature morte, le vase. Alors, coquetterie d'Ozu, évidemment quand il se sert d'un objet parfaitement mobile, pour en faire une nature morte, la nature morte à la bicyclette, qui, en effet, est une merveille. Ça en effet, vous voyez la bicyclette le long du mur ; il ne faut pas, il ne faut pas vous dire qu'il suffit de mettre

une bicyclette contre le mur, et vous avez votre nature morte. Sinon vous croiriez aussi bien qu'il ait suffi de dessiner un comptoir pour être Cézanne, quoi.

Alors là, je dis, c'est un autre type d'image-temps. Cette fois-ci, c'est par excès de la planitude [111 :00] que l'image-temps directe va être présentée, non plus sous forme d'une exploration dans le temps, mais sous forme d'une contemplation du temps, non plus exploration d'une nappe de passé mais contemplation d'un peu de temps à l'état pur. À nouveau, image directe de temps.

Et si j'essaie de résumer tout ça, je dirais, alors qu'est-ce qui est pertinent, qu'est-ce qui ne l'est pas ? [Pause] Qu'est-ce qui est pertinent et qu'est-ce qui ne l'est pas ? [Pause] [112 :00] Ce qui est pertinent, ce n'est pas la différence [Pause] plan/plan-séquence/montage. [Pause] Dans l'image-temps directe, le montage peut subsister, simplement il prend un nouveau sens. Le montage peut tendre à disparaître, mais ce n'est pas ça qui compte. [Pause]

Deuxième question alors, ce qui est pertinent : est-ce que c'est profondeur, image en profondeur, ou image-plane ? Non, [113 :00] ce n'est pas ça non plus. [Pause] Ce qui implique que, si l'on parle d'une naissance du cinéma, qu'on dise du coup qu'elle ne se réalise dans aucune unité ni complexité du type plan, montage etc. Elle est encore ailleurs. Le plan, l'organisation des plans, le montage ou l'absence de montage, tout ça, sont des dérivés. Des dérivés de quoi ? Ce sont des dérivés de ce quelque chose de plus profond, à savoir l'appréhension directe du temps par l'image. [Pause] [114 :00]

Je vous signale, d'une part dans *Positif*, le numéro 259, une interview de [Andrei] Tarkovski sous le titre « De la figure cinématographique » [Deleuze donne le numéro comme 249, décembre 1981, dans *L'Image-Temps*, p. 60, note 25], et dans les *Cahiers du cinéma*, numéro 358, le dernier numéro, celui d'avril [1984], un commentaire très bon de cette interview par Michel Chion, et tout le thème, c'est Tarkovski essayant dire : la figure cinématographique, c'est quoi ? Ben il dit, ça n'est ni affaire de plan, ni affaire de montage de plan, ni affaire de plan-séquence. C'est autre chose. Il y a quelque chose qui traverse tout ça [115 :00] et qui empêche -- c'est ça qui m'intéresse particulièrement -- et qui empêche que le cinéma soit traité comme une organisation d'unité du type langage. Ce qui revient à dire, ben oui, le cinéma, c'est de la modulation. Le cinéma, c'est de la modulation ; si c'est du langage, c'est un langage analogique. Ce n'est pas, ce n'est pas un langage binaire ; [Pause] ce n'est pas un code digital. Alors, ceux qui sont très en avance, ils me diront tout de suite : ah mais l'image vidéo, l'image électronique. L'image électronique, ça me paraîtrait une confirmation, parce que dans l'image électronique, ce qui est opéré, ce sont à la lettre des greffes, des greffes de code digital, des greffes de code digital qui vont donner à la modulation des [116 :00] pouvoirs insoupçonnés. Et ça ne va pas de tout être, et ça ne va pas de tout être une image articulée à la manière d'un langage.

Alors Tarkovski, eh bien là, il tourne autour de quelque chose, il me semble, de très profond dans cette interview : la figure cinématographique, ce n'est pas, ça ne peut pas définir au niveau du plan, ça ne peut pas se définir au niveau du montage, ça ne peut pas être ça. Presque, ça ne peut pas se définir isolément, ça ne peut... alors c'est quoi ? Pour moi, ce qu'il appelle la figure cinématographique, c'est, il me semble, il me semble, c'est exactement ce que j'appelle l'image-temps directe. C'est l'image-temps directe.

Alors l'image-temps directe, elle est très bizarre, puisque, en fait, c'est un peu comme l'histoire de Bergson, les données immédiates qui, par définition, ne sont pas immédiatement données, puisqu'il faut les trouver. L'image-temps directe, je pourrais dire en un sens, elle n'est jamais directement donnée. Pourquoi j'appelle ça [117 :00] image-temps directe ? J'appelle ça image-temps directe parce qu'elle n'est pas conclue du mouvement ; c'est au contraire du mouvement. Je ne peux pas la saisir sans m'apercevoir que c'est le mouvement qui dépend d'elle, et à ce moment-là, le mouvement est conduit par ses aberrations, c'est ça l'image-temps directe, c'est ça la figure cinématographique.

Alors ça peut apparaître dans un plan, ça peut passer par le montage, mais encore une fois, le montage ne sera plus le montage qui tire une image indirecte du temps à partir de l'image-mouvement. Ce sera une tout autre opération ; ce sera le montage, le nouveau montage, le néo-montage, en tant qu'il détermine les rapports de temps dans une image-temps directe indéterminée. L'image-temps directe indéterminée, c'est ce que j'ai essayé de montrer dans les deux cas, cette bizarre exploration du passé qui précède tout souvenir évocable, [118 :00] ces explorations de nappes de passé, ou ces présentations de temps à l'état pur. Que ça passe par un seul plan, comme une nature morte d'Ozu, ou que ça passe par un montage, que ça passe par une image-plane ou par une image en profondeur, etc., en d'autres termes, l'image-temps directe serait la définition, il me semble, la plus fondamentale du cinéma.

Seulement voilà, on n'a pas avancé tellement, parce que tout ça a fait un ensemble d'hypothèses, - un point, c'est tout -- pour pas de tout pour dire ce que c'est que cette image-temps qui serait le plus important du cinéma, mais pour essayer presque de nous faire comprendre en quelle direction... ça c'était mon premier point aujourd'hui. On va quand même commencer... Vous voulez [119 :00] un peu de repos, ou pas ? [Pause] Vous voulez un peu de repos ? [Pause] Vous avez trop chaud ? [Pause] Bon, bien. Bon... [Interruption de l'enregistrement] [1 :59 :13]

Vous ferez le lien vous-même. Je veux dire le lien va de soi, là, parce que c'est des choses qu'on a vues, mais dont il faut... Ça m'embête ces deux fois qui vont manquer, parce que c'était nécessaire pour enchaîner ; il faudra que vous vous rappeliez, hein ? Vous ferez un effort de souvenir quand on se retrouvera, hein ?

Alors, vous vous rappelez, je peux aussi bien présenter l'ancienne situation et la nouvelle, de la manière suivante. Je dis, dans l'ancienne situation, finalement, ce qui [120 :00] détermine le tout, c'est le schème sensorimoteur. [Pause] Le schème sensorimoteur, c'est quoi ? C'est les enchaînements de situations et d'actions dans lesquelles des personnages sont pris. [Pause] Si bien que la formule serait exactement -- et vous retrouvez à ce niveau tout ce qu'on vient de voir -- la formule serait exactement [Pause] : la situation ou les situations sensorimotrices sont telles [Pause] [121 :00] qu'une image indirecte du temps en découle par montage. Qu'est-ce qu'on appellera « montage » ? Ben, cette fois-ci, ce sera à la lettre les montages sensorimoteurs... [Interruption de l'enregistrement ; longue pause] [2 :01 :23]

... Le montage sera l'ensemble des enchaînements sensorimoteurs tels que la situation sensorimotrice engendre une image indirecte du temps. C'est ce qu'on peut appeler un cinéma, alors, pour employer un mot compliqué, d' « actant », [122 :00] puisqu'il me faut un mot qui ne soit pas « acteur » -- « acteur », il y en a toujours, ou il n'y en a pas, peu importe -- un « cinéma

d'actant ». Qu'est-ce qui se passe à ce niveau ? Ben, on avait vu, ça correspondait tout à fait à ce que Bergson appelait la reconnaissance sensorimotrice, ou la reconnaissance habituelle, ou la reconnaissance automatique. On passe d'un objet actuel à un autre objet actuel situé sur un même plan. Il y a une situation, une action, une nouvelle situation, une autre action ; une enchaîne les situations sur un même plan. Bon. [Pause] [123 :00]

Je disais, quel est l'acte, là, quel est l'acte fondamental du nouveau cinéma ? Bien sûr, il y avait déjà ça -- je ne recommence pas -- il y avait déjà tout ça dans l'ancien, mais les conditions n'étaient pas données pour que ça se dégage à l'état pur, tout comme dès le début, il y avait des aberrations de mouvement. Eh bien, qu'est-ce qui se passe ? – [Deleuze s'adresse à quelqu'un près de lui] Il y a quelque chose, il y a un appareil qui siffle, là, très mauvais ça, il va exploser. [Rires] Quand ça siffle... et c'est moi qui reçois tout [Rires] -- alors, qu'est-ce qui se passe dans le nouveau cinéma ? – [On arrête l'appareil] Ah ! -- Il se passe, on l'a vu ça, donc je vais très vite : émergence des situations optiques et sonores pures. [Pause] [124 :00]

Et je disais, c'est un cinéma de voyant. [Pause] Vous avez des personnages qui sont pris dans des situations ; le problème pour eux ce n'est plus de réagir. Ils n'y croient plus, ce n'est pas ça le problème. Le problème, c'est qu'ils voient quelque chose, [Pause] c'est de voir. Alors ils ont beau bouger, encore une fois ils bougent énormément. Ça on l'avait vu il y a deux ans, et c'est plus de tout une action, c'est une balade. C'est une balade. Au lieu de déclencher une action qui va réagir sur la situation, la situation optique et sonore pure déclenche une balade, au double sens de se balader et de la ballade, [125 :00] et la ballade poète chantée. C'est un cinéma de voyant, donc. [Au fait, Deleuze parle de « la balade » chaque année : voir les séances 17, 18, et 19 du séminaire Cinéma 1, le 4, 11, et 18 mai 1982 ; les séances 10 et 14 du séminaire Cinéma 2, le 1<sup>er</sup> février et le 15 mars 1983 ; et la séance 10 du séminaire actuel, le 31 janvier 1984, voir aussi L'Image-Mouvement, pp. 169, 280-287]

Si bien que je pourrais dire exactement -- et c'est par-là que vous pourrez faire le lien vous-même, entre le précédent point de vue, et ce point de vue, et le point de vue actuel, que je reprends -- je pourrais dire, situation sensorimotrice, petite flèche, image indirecte du temps obtenue par montage sensorimoteur. Deuxième cas, situation optique et sonore pure, petite flèche, image directe du temps. Car qu'est-ce qu'il voit, le voyant ? Il voit le temps. Et là, à nouveau, le temps n'est plus subordonné au mouvement comme dans la situation sensorimotrice [126 :00] ; il ne passe plus par des enchaînement sensorimoteurs. Il vaut par lui-même, et c'est le mouvement, c'est-à-dire la balade, qui dépend du temps. L'action, c'était le mouvement en tant que le temps en dépend. La balade, c'est, au contraire, le mouvement en tant qu'il dépend du temps. [Voir L'Image-Temps, pp. 58-59, pour cette discussion précise]

Et remarquez que c'est très compliqué, parce que comprenez à quel point c'est une nouvelle image. Dans l'ancien statut d'image, dans le statut sensorimoteur, les images sonores et les images visuelles sont dans un certain rapport. Quel est ce rapport ? Le rapport entre le sonore et le visuel de l'image est évidemment déterminé par les schèmes sensorimoteurs. [127 :00] Si je définis le nouveau cinéma par l'écroulement des schèmes sensorimoteurs, il va de soi que le sonore et le visuel vont entrer dans des rapports absolument différents et insolites par rapport à l'ancien cinéma. Donc c'est un cinéma de voyant où le temps ne dépend plus de mouvement, mais le mouvement dépend du temps, et à ce moment-là, le mouvement n'est plus que le

mouvement de la balade, balade dans les espaces indéterminés, dans les espaces quelconques, dans les espaces déconnectés, etc. Tout ça, on l'a vu.

Du point de vue de la reconnaissance, vous vous rappelez, ce nouveau statut -- la situation optique et sonore pure qui va nous livrer une image-temps directe -- renvoyait à, non plus la reconnaissance automatique sensorimotrice, [128 :00] mais à ce que Bergson appelait la reconnaissance attentive. Et dans la reconnaissance attentive, qu'est-ce qui se passait ? Il se passait ceci. Je parlais d'une image actuelle. Une image actuelle, c'est quoi ? C'est la situation optique et sonore pure. Tout à l'heure, il y avait aussi image actuelle, seulement l'image actuelle, c'était une image sensorimotrice. L'image sensorimotrice, c'était une image actuelle qui passait d'elle-même à une autre image actuelle. Il y avait enchaînement sensorimoteur d'images actuelles, sur un même plan.

Là, au contraire, maintenant, avec la situation optique et sonore pure... je ne reviens pas sur les exemples ; pour ceux qui ne se rappellent pas, pensez à... oui, je dis, il y a quelque chose qui n'est pas pertinent, là aussi, dans la recherche des pertinences ou des pas pertinences. Peu importe que, comme vous vous trouvez devant un cinéma dans des situations optiques [129 :00] et sonores pures, peu importe que ce soit des décors ou de l'extérieur. Ce n'est pas là que la différence se fera. Dans les situations optiques et sonores pures, c'est vrai que les décors prennent une valeur évidemment tout à fait nouvelle par rapport aux situations sensorimotrices.

Car, vous vous rappelez, dans les situations sensorimotrices, tout ce qui est description, tout ce qui est décor, renvoie à un objet supposé indépendant, supposé indépendant. Dans un cinéma sensorimoteur, je peux faire un décor, c'est-à-dire, je ne tourne pas en extérieur, je peux faire un décor. Ce décor *vaut* pour quelque chose que je peux concevoir comme indépendant [130 :00] ; par exemple, la rue en studio vaut pour la rue. Le décor vaut pour autre chose, même si cet autre chose n'est pas donné puisqu'il le donne ; il le donne d'une certaine manière, à sa manière à lui, mais toujours, la description de la situation renvoie à un objet supposé indépendant de la description. Donc il peut très bien y avoir décor et quand même ça présuppose l'indépendance de l'objet. Il peut y aussi avoir extérieur. À ce moment-là, la caméra prélève dans l'extérieur les images d'extérieur supposé indépendant. Quand la situation est optique-sonore pure, ce n'est plus du tout ça. Là aussi on peut procéder ou par décor ou par extérieur. [Pause]

Donc, ce n'est [131 :00] pas la distinction pertinente, tourner en décor ou tourner en extérieur. Il est bien connu que le néoréalisme italien a commencé à tourner en extérieur. Bon, aucune importance. Il obtenait et il installait des situations optiques-sonores pures. À savoir, situation clé de [Roberto] Rossellini -- je la rappelle juste pour mémoire, puisque on est resté là-dessus des tas de fois -- là, on voit bien que c'est un nouveau type d'image que, que le cinéma américain ne pouvait absolument pas, enfin, assimiler au début -- ensuite il s'est rattrapé -- à savoir une situation optique et sonore, et le personnage ne sait pas que faire. Il sait d'autant moins que faire que toute la situation l'invite à voir. À voir quoi ? C'est toute la question, à voir quoi ? [132 :00] Quelle voyance ? [Sur le cinéma de Rossellini, surtout "Europe '51" et "Stromboli", voir la séance 18 du séminaire Cinéma 1, le 11 mai 1982 ; la séance 23 du séminaire Cinéma 2, le 7 juin 1983 ; et les séances 8 et 9 du séminaire actuel, le 17 et 24 janvier, 1984 ; voir aussi L'Image-Temps, pp. 8-9, 30-31, 63-66, 222-224, 322-329]



Et les personnages de Rossellini, l'étrangère de "Stromboli" [1950], la bourgeoise de "Europe 51" [1952], la voyageuse de truc, là, le petit enfant de "Allemagne [année zéro]" [1948], tout ça, sont dans des situations optiques et sonores pures et, en fonction de ces situations, ils voient. Qu'est-ce qu'ils voient ? Ils ne voient pas la situation. C'est la situation qui les fait voir. Ils ne réagissent pas. Ils ne peuvent que se balader. Mais dans le cas du néoréalisme, c'est les extérieurs qui donnent des situations optiques et sonores pures. Dans d'autres cas, s'il y avait, s'il y avait même un... [133 :00] c'est curieux, s'il y avait un précurseur des situations optiques pures dans le cinéma classique, ce serait quoi ? Enfin dans le cinéma... il faudrait le chercher lorsque les décors se présentent eux-mêmes comme purs décors.

Lorsqu'un décor ne prétend valoir que pour lui-même, voyez à quel point ce n'est pas pertinent pour mon histoire, oo là là, [*Rires*] ce n'est pas pertinent. Quand un décor se présente lui-même comme ne valant que comme décor, quand il ne prétend pas renvoyer à un objet ou à une situation supposée indépendante de lui, -- [*Il y a le bruit répété de quelqu'un apparemment qui quitte la salle assez bruyamment*] c'est embêtant ça, merde, merde -- eh ben, on est dans la même situation. [134 :00] Ça se passe où, le décor qui ne vaut que comme décor, qui s'affirme comme décor, c'est-à-dire qui fournit une situation optique et sonore pure ? Ce n'est pas forcément un décor. Encore une fois, le néoréalisme fera, ça a été dans la comédie musicale. Ce qui est très curieux parce que tout ça, c'est en zigzag, parce que c'est très compliqué les choses. La comédie musicale dans le cinéma américain, ça a été la première fois, il me semble, où ils ont découvert un art des situations optiques et sonores pures qui ne se prolongeait pas en motricité. Vous me direz, qui ne se prolongeait pas en motricité à part ça ? Eh non, puisque la situation optique et sonore pure faisait naître un danseur dans le personnage, parce que la danse, c'est quoi ? Ben c'est tout ce que vous voulez. [135 :00] C'est peut-être une motricité, mais ce n'est pas une motricité de la personne. C'est ce qu'on pourrait appeler une motricité supra-personnelle. [*Sur la comédie musicale, voir la séance 11 du séminaire Cinéma 1, le 2 mars 1982, et séances 9 et 14 du séminaire actuel, le 24 janvier et le 20 mars 1984 ; voir aussi L'Image-Temps, pp. 82-99*]

Le décor, c'est-à-dire, le décor comme décor, le décor qui vaut comme décor, [*Pause*] ne se prolonge plus en mouvement. Il est situation optique et sonore pure. [*Pause*] Et s'il se prolonge, ce sera en danse, danse qui est avant tout rythme, c'est-à-dire temps, image-temps. Ce qu'est la danse, c'est un mouvement à la lettre pronominalisé, un mouvement dépersonnalisé, et bien sûr, il y a le génie du danseur ; bien sûr, le génie du danseur, mais le génie du danseur, c'est [136 :00] quoi ? Le génie du danseur ou le génie de la danse, c'est faire surgir d'une personne un mouvement qui la dépasse et qui à la limite est un mouvement de monde. Donc, les schèmes sensorimoteurs sont brisés par, au profit d'un rapport entre situations optiques-sonores pures-décor, image-temps directe, la danse comme rythme. Un danseur s'élève qui remplace l'actant, le personnage agissant.

Si vous prenez les films de [Stanley] Donen -- voyez, c'est celui qui a fait « Chantons sous la pluie » [1952] -- si vous prenez Donen, il y a un procédé constant chez lui : la ville qui devient un décor ; c'est déjà un [137 :00] procédé de carte postale. L'image-carte postale au cinéma, ce n'est pas Robbe-Grillet qui l'invente, ce n'est pas [Daniel] Schmid, ce n'est pas... ils la recueillent et ils s'en servent dans un tout autre contexte ; ils s'en serviront d'une manière complètement nouvelle. Mais, ceux qui l'ont inventé, c'est les types de la comédie musicale américaine, où chez Donen, par exemple, vous avez fréquemment une image de ville qui s'aplatit pour devenir

image-carte postale, et là vous avez exactement alors, saisi sur le vif, le passage d'une situation sensorimotrice, image de la ville, à une situation purement optique et sonore : l'image-carte postale.

Et c'est en fonction de l'image aplatie, qui est une image absolument plate, qui est un pur décor, un décor qui ne prétend valoir que pour [138 :00] lui-même en tant que décor, et qui va s'enchaîner non pas avec du mouvement, mais qui va s'enchaîner avec la danse. Vous allez avoir le couple situation optique ou sonore pure -- ou ce qui revient au même, carte postale/image plate -- et le rythme de la danse qui va donner vie et profondeur, qui va donner tout un monde, qui va constituer un monde autour de la vue plate. Là vous avez un drôle de truc dans la comédie musicale, outre l'usage des couleurs dans le décor, où là, alors, la situation optique est une situation fondamentalement colorée.

Mais c'est très important, ça, parce que si vous y pensez, un danseur, c'est quoi, là ? Un danseur, [139 :00] je vais vous dire, c'est, un danseur, c'est une histoire de centre de gravité, une histoire de centre de gravité. Il y a deux manières de perdre le centre de gravité. Il faut perdre le centre de gravité. Le centre de gravité, c'est le mouvement. [Pause] Ahhhhh. On pourrait définir le mouvement par le parcours ordinaire du centre de gravité. Ce qui définit le mouvement, c'est les lois de la gravité. Les parcours ordinaires et les latitudes de la gravité, c'est le mouvement. Si vous voulez danser, qu'est-ce que vous faites ? Vous avez deux manières, vous avez deux méthodes, si vous voulez danser, deux méthodes infaillibles -- non, plus une troisième récente, mais, non, [140 :00] n'en tenons pas compte. -- Vous avez deux méthodes sûres, anciennes, hein ?

Si vous voulez danser, il faut faire que votre centre de gravité s'enfonce dans votre corps comme une balle de fusil, ou comme un fil à plomb que vous lâchez. [Pause] Qui c'est qui a fait ça ? Bizarrement, c'est [Franz] Kafka. Kafka ; c'est un danseur, pour moi. C'est un art des postures prodigieuses. On ne peut pas comprendre « Le château » sans voir la danse extraordinaire de, de, de l'arpenteur. Mais, je dis, c'est un mot de Kafka. Et Kafka, c'est le centre de gravité s'enfonce dans mon corps comme un, comme... [Deleuze perd le fil momentanément ; les étudiants l'aident] ouais, une balle de fusil, et puis ? [141 :00] Ça, c'est quelque chose comme ça [Rires] ; voyez le *Journal*. Comme il est gros, d'ici que vous retrouviez là, le passage... Enfin je vous jure qu'il le dit. C'est une méthode ; c'est la méthode ; à ce moment-là, de votre corps naît un danseur. Pas facile à appliquer évidemment, mais c'est infaillible si vous réussissez. Il faut voir le corps de Kafka, hein ? Si vous voyez les images, les photos de Kafka, bon. Il y a une autre méthode : faire flotter le centre de gravité au tour de vous, ou du moins, au pourtour -- pas facile ça -- au pourtour, à la limite de vous et du monde extérieur. Là aussi, vous faites lever un danseur en vous. C'est les deux manières, plus la troisième qui, [142 :00] en effet, renouvelle beaucoup de choses actuelles, quoi.

Et alors comprenez, vous comprenez, qu'est-ce que je suis en train de décrire ? Il y a deux grands, en gros, il y a deux grands danseurs dans la comédie musicale américaine. Eh ben, c'est tout, c'est tout. C'est Fred Astaire et [Gene] Kelly. Comment il danse, Kelly ? Comment il danse, Kelly ? Il a un petit corps râblé, puissant, Kelly, hein, ce prodigieux danseur. Si vous le voyez, si vous le voyez « Entrez dans la danse » [Invitation à la danse, 1956], à la lettre, faire naître la danse, ce qui est passionnant dans la comédie musicale, c'est la manière dont, de mille manières variées, il passe du mouvement sensorimoteur, c'est-à-dire du pas, à la danse. Tantôt il passe en

accusant la rupture, tantôt il passe insensiblement, [143 :00] et l'un comme l'autre d'ailleurs, là ça ne coïncide pas avec style Astaire ou style Kelly, dans les deux cas. Ou bien les passages insensibles, et là on voit très bien que la danse, ce n'est pas la sensorimotricité ; la danse, c'est la constitution, c'est l'espèce de constitution rythmée d'un mouvement de monde en prolongement de situation optique et sonore pure. C'est le contraire d'un prolongement sensorimoteur. Il faut annuler la sensorimotricité pour que le danseur naisse. [*Sur Kelly et Astaire, voir L'Image-Temps, pp. 82-84*]

C'est vous dire que, c'est ce que je vous disais depuis le début, il y a du mouvement dans l'image-temps. Évidemment le mouvement n'a pas disparu, mais, à ce moment-là, c'est le mouvement qui dépend du temps. Le mouvement dépend du rythme. Alors ce que je veux dire, c'est, comment il danse, Kelly ? Eh ben, on voit très bien qu'il fait tout pour faire descendre son centre de gravité dans son [144 :00] corps épais, râblé. Il en rajoute, même. Et, à mesure qu'il précipite comme ça les mouvements, presque des mouvements de balancier qui font descendre le centre de gravité, que naît le danseur. Astaire, complètement différent. Astaire -- c'est en effet deux styles tout à fait opposés -- Astaire, au contraire, c'est une espèce de corps mince, complètement aplati. C'est une image plate. Et, dès les premiers pas, c'est comme si le centre de gravité était le pourtour de la silhouette et traçait le pourtour de la silhouette, [145 :00] ou bien plus, il n'y a qu'à faire un petit pas de plus, était dans son ombre. D'où, le sommet du génie de Astaire, la fameuse danse avec les ombres, où il danse avec ses propres ombres, il danse avec ses propres ombres parce que c'est dans les ombres que sont son centre de gravité.

C'est donc deux styles opposés. Je pen... pour ceux qui se rappellent ce texte admirable de [Heinrich von] Kleist, « Théâtre des marionnettes », le grand texte de Kleist sur le théâtre des marionnettes, c'est... Il nous dit qu'il y a deux types de grâces. Évidemment ça a l'air désagréable pour Astaire, mais vous allez, vous corrigez de vous-même. Il y a la grâce brute d'un homme dépourvu d'intelligence, et la grâce divine d'une pure [146 :00] conscience de soi. Le dieu et l'ours. Ça répond exactement à la différence -- si vous supprimez ce qu'il y a de péjoratif dans « dépourvu d'intelligence » -- je crois que Kelly fait une danse, en effet, qui renvoie à une grâce de l'être dépourvu d'intelligence. Mais, là, dépourvu d'intelligence devient un immense compliment, il y a une valeur. Astaire fait, au contraire, la danse d'une pure conscience de soi. C'est les deux extrêmes de Kleist, c'est les deux manières d'être marionnette. Bon.

Pourquoi que je dis tout ça ? Je dis tout ça pour dire, vous voyez bien, le décor, c'est un – décor ou extérieur -- ce n'est pas ça qui compte. Vous pouvez [147 :00] obtenir des situations optiques et sonores pures ; ce long passage sur la danse, je n'aurai plus besoin de la faire ; au détour, il faudrait que vous vous rappeliez les éléments même si vous n'êtes pas d'accord, parce que je l'ai fait uniquement pour dire : mais dans la comédie musicale, vous n'avez pas du tout des enchaînements sensorimoteurs. Vous avez, au contraire, des liens que j'appellerai -- alors, là justement le nom va me servir -- des liens non localisables, suivant l'expression de la physique lorsqu'elle parle de liaisons non localisables, ou en chimie. Vous avez de liaisons non localisables, car, où et quand commence la danse ? Vous avez des liaisons non localisables entre situations optiques et sonores pures, d'une part, et mouvement de monde, d'autre part. En d'autres termes, le schème sensorimoteur s'est écroulé, si bien que ces mouvements de monde, c'est en fait des images-temps, c'est du rythme. [148 :00] C'est pour ça que je développais ça, mais j'ajoute que ça montre assez que les situations optiques et sonores pures, ça peut être de

purs décors, aussi bien que ça peut être des extérieurs, comme dans le néoréalisme à ses débuts.

Mais alors, qu'est-ce qui se passe ? Je voudrais juste finir là-dessus, qu'est-ce qui se passe ? Je dis, ce n'est plus du tout la reconnaissance sensorimotrice, où je passe d'une image actuelle à une autre image actuelle en restant sur le même plan, par enchaînements sensorimoteurs. Là, j'ai une image actuelle. Et justement, elle est coupée de son prolongement. Je ne peux plus passer d'une image actuelle à une autre image actuelle. J'ai une image actuelle qui est la situation optique et sonore pure. Il n'y a plus d'enchaînement sensorimoteur qui me ferait passer à [149 :00] une autre image actuelle. Alors, qu'est-ce qui se passe ? Eh bien, cette image actuelle, cette situation uniquement optique et sonore, va me faire voir : je deviens un voyant. Le danseur, c'est un voyant d'un certain type. Voyez [Vincent] Minelli, l'identité dans toute l'œuvre de Minelli du danseur et du voyant. Ça, il est fondamental chez Minelli – tiens, ça me donnerait de très forts arguments sur ... enfin peu importe ; qu'est-ce que je disais ? -- Oui, la situation optique et sonore pure, elle, elle ne s'enchaîne avec aucun prolongement. Je ne peux pas passer d'une image actuelle à une autre. J'ai donc une image actuelle. Ma question c'est : qu'est-ce qui se passe ? Comment se prolonge-t-elle ? [Pause] [150 :00] Par enchaînement, par liaison non localisable. Des liaisons non localisables, comprenez que, ça implique une image-temps. Tiens, je bégaie de plus en plus, ça doit être les images-temps.

Bon, mais, je reviens toujours, bon, image actuelle, je suis bloqué là, dans la situation optique et sonore pure ; je suis pris dans une image actuelle. Comment elle se prolonge ? Et avec quoi ? Je n'ai pas le choix : elle ne peut se prolonger qu'avec du virtuel. [Pause] Au lieu qu'il y ait passage d'une image actuelle à une autre image actuelle sur le même plan, il y aura enchaînement d'une image actuelle avec une ou des images virtuelles sur des plans différents. [151 :00] Ah bon, image virtuelle, mais qu'est-ce qu'est, ça ? [Pause] Je reviens à mon exemple éternel : la bourgeoise d' "Europe 51". Elle voit l'usine, situation optique et sonore pure, [Pause] la sirène de l'usine, etc., et elle dit : « j'ai cru voir des condamnés », « j'ai cru voir des condamnés », elle le dit. Admirez, remarquez qu'elle ne dit pas, « je me souviens, ou ça me rappelle une prison » ; « j'ai cru voir des condamnés ». Situation optique et sonore pure, ça lui fait voir quelque chose. Qu'est-ce que c'est que l'art de Rossellini ? Les condamnés, c'est une image virtuelle. [152 :00] Il y a un circuit image actuelle-image virtuelle. Un mauvaise cinéaste, il aurait mis une image de prison, tout d'un coup. [Pause] Ce n'est pas possible, parce qu'une image de prison, ça aurait été une autre image actuelle. Il faut que l'image reste virtuelle. « J'ai cru voir des condamnés ».

Il va y avoir, et c'est là que je voudrais terminer, l'image, la situation optique et sonore pure est une image actuelle qui va faire circuit avec une ou des images virtuelles, en passant par des plans différents. Qu'est-ce que c'est que ces images virtuelles ? [Pause] [153 :00] Qu'est-ce que c'est ? Qu'est-ce que c'est que ces images virtuelles qui s'enchaînent avec l'image actuelle par l'intermédiaire de liaisons non localisables ? Si je réponds à ça, on a gagné ; on sait ce que c'est que l'image-temps. D'où à partir de... [L'enregistrement est brusquement coupé et le début de l'enregistrement suivant y paraît très brièvement] Oh alors, ah, ah. [Fin de l'enregistrement] [2 :33 :22]