

Gilles Deleuze

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

7ème séance, 19 janvier 1982

Transcription : Céline Romagnoli et Pierre Gribling (partie 1, durée = 54:38) et Binak Kalludra (partie 2, durée = 1:07:49)

Transcription augmentée et notes : Silvia Maglioni & Graeme Thomson, et Charles J. Stivale

Partie 1

Alors, on continue... Vous y êtes, vous y êtes... [*Pause*] Bien, vous voyez notre programme, notre programme pas définitif, mais notre programme pour les semaines prochaines. Notre programme, c'est encore une fois – une fois dit que nous avons cru nécessaire de distinguer trois types d'images-mouvement – nous essayons d'analyser dans des espèces de grands schémas chacun de ces types.

Et donc nous avons commencé par l'analyse de l'image-perception. Or je précise que [1 :00] l'analyse de l'image-perception, si rudimentaire que soit cette analyse, je proposais de la faire à trois niveaux. Je précise encore, avant de commencer vraiment, que il ne s'agit pas de dire que ces niveaux sont ou bien évolutifs, ou bien progressifs. Quand je passerai d'un niveau, auquel je fais correspondre tel ou tel auteur, à un autre niveau, auquel je fais correspondre tel ou tel autre auteur, ça ne veut évidemment pas dire que les auteurs de la seconde direction ou du second niveau sont meilleurs, ou plus parfaits, ça va trop de soi. C'est une méthode... encore une fois, cette méthode d'analyse par niveau n'est ni évolutionniste ni progressiste, n'implique aucun jugement de valeur, ou plutôt implique un [2 :00] jugement de valeur identiquement réparti. A savoir, tout est parfait. Tout est parfait. C'est donc une méthode de variation. Je distingue des niveaux en fonction de tel ou tel type de variable qui se trouve effectuée, et puis voilà. Ceci, c'est un avertissement qui allait de soi et qui vaut pour tout, pour tout l'ensemble.

Or, la dernière fois, notre tâche a été très précise : nous avons analysé le premier niveau de l'image-perception, nous avons analysé l'image-perception au cinéma, telle qu'elle se présente d'après un premier niveau. Et, je résume... je résume les résultats. Parce que là, encore une fois, ce que je vous demande c'est d'être sensibles à la progression, à ce qu'on acquiert petit à petit... à supposer que ce soit de l'acquis.

Bon je disais, [3 :00] le premier niveau de l'image-perception c'est, si l'on part d'une définition nominale, purement extérieure, purement conventionnelle, de deux pôles de l'image-perception... ces deux pôles de l'image-perception, nous les appelons image objective et image subjective. Ils faisaient l'objet d'une... je ne tiens pas à ces termes, c'est des termes commodes, puisque tout ça... ça dépendait d'une définition nominale. La définition nominale c'était... supposons que

l'image objective ce soit l'image, non pas du tout sans point de vue – parce que qu'est-ce que ce serait, une image sans point de vue ? – mais une image prise d'un point de vue qui n'appartient pas à l'ensemble correspondant. Qui n'appartient pas à l'ensemble correspondant. Donc, vue du dehors, vue d'un point de vue [4 :00] extrinsèque. Et l'image subjective, c'est l'image qui, elle renvoie au contraire à un point de vue qui appartient à l'ensemble correspondant. Par exemple quelque chose tel que le voit quelqu'un qui fait partie de cet ensemble. La fête foraine telle qu'elle est vue par quelqu'un qui participe à la fête.

Bon... En partant de ces deux définitions très conventionnelles, qu'est-ce qu'on a fait, et comment est-ce qu'on a avancé ? On a vu d'abord que les deux pôles communiquaient et ne cessaient pas de communiquer l'un avec l'autre. L'image subjective devenait objective, et l'image objective devenait subjective. On a vu ensuite que c'était bien là que se posaient et que se réglaient certains problèmes concernant les rapports champ-contrechamp. On a vu ensuite encore que, dès lors, un certain type d'image [5 :00] propre au cinéma, un certain type d'image-perception propre au cinéma, s'affirmait, ou se manifestait – que l'on pouvait appeler *image mi-subjective*.

Et l'on cherchait un statut pour cette image mi-subjective. Puisque l'image mi-subjective ce n'était plus, et ça n'était déjà plus, un mixte de l'image dite subjective et de l'image dite objective. Il fallait qu'elle eût sa consistance à elle... -- [*Son d'un chien qui aboie*] Ah ah, je savais qu'il ferait problème... --

Il fallait qu'elle eût sa consistance en elle-même. Et c'est du côté de Pasolini que l'on a cru possible de trouver ce statut [6 :00] ou de dégager cette consistance. Et, dès lors, nous avons essayé de comprendre un concept propre à Pasolini, mais d'une grande importance : celui d'image indirecte libre, que nous proposons donc comme statut, ou comme un des statuts, de l'image-perception au cinéma, et rendant compte... statut qui rendait compte du passage perpétuel de l'image-perception de cinéma d'un pôle à l'autre, du pôle objectif au pôle subjectif.

Et nous constatons là, et c'est là-dessus que la dernière fois nous avons fini, nous constatons là que quelque chose de très important se passait [7 :00] pour nous. C'est que, d'après le concept d'image subjective indirecte libre – image subjective indirecte libre tel que il nous semblait se dégager des textes difficiles de Pasolini – bien... on assistait à un événement affectant le concept d'image-mouvement. A savoir que l'image-mouvement tendait à dégager en elle-même un élément qui se trouvait précisément dépasser le mouvement. A savoir que l'image subjective indirecte libre tendait à se scinder non plus entre deux pôles – voyez que notre analyse quand même avançait – non plus entre deux pôles entre lesquels elle aurait assuré la communication, mais qu'il y avait quelque chose de plus profond en elle, qu'elle tendait à se scinder en deux directions : [8 :00] la perception subjective des personnages en mouvement – c'est-à-dire entrant et sortant d'un cadre déterminé – et d'autre part la conscience du cadre...

Simplement, tout ce que je peux dire c'est que non pas dans les films de Pasolini lui-même ni dans les films que Pasolini invoque comme démonstrations vivantes de ce qu'il appelle image subjective indirecte libre – que ce soit Antonioni, que ce soit Bertolucci, que ce soit même Godard – mais, du point de vue de la théorie, du statut théorique du concept de Pasolini, cette conscience caméra, cette conscience du « cadre obsédant », comme il dit, et bien... elle n'était

définie, il me semble, par Pasolini que d'un point de vue étroitement ou exclusivement [9 :00] formel. Comme si, du point de vue de la théorie, cette thèse ou cette découverte d'un statut de l'image-perception restait, comme on dirait, quoi... idéaliste.

Bon, si c'est une restriction quant à la théorie de Pasolini que je viens de faire, ça n'implique aucune restriction quant à sa pratique et à la pratique des cinéastes qu'il citait. Encore une fois, ce qui va se passer ensuite c'est parmi eux. Mais au moins ça nous permet de toucher alors au second niveau. Et c'est là-dessus que je commence aujourd'hui.

Second niveau de l'analyse de l'image-perception. Cette fois-ci, [10 :00] on repart de nos deux pôles. Perception objective, perception subjective. Seulement, nous réclamons pour eux une définition réelle. Et non plus une simple définition nominale du type : oh ben, l'image objective ce serait celle qui est prise d'un point de vue extérieur à l'ensemble et l'image subjective d'un point de vue intérieur. On réclame une définition réelle. Puisqu'on a atteint, vous comprenez, vous comprenez, on a atteint le bout il me semble de... en tout cas, moi, j'ai atteint le bout de ce que je pouvais aller à partir d'une première définition. Bon, alors... on revient, on repart à zéro.

Définition réelle. Est-ce qu'il y a une définition réelle possible de l'image objective et de l'image subjective comme étant les deux pôles de l'image-perception au cinéma ? Oui, oui, oui, disons-nous, car nous l'avons déjà... [11 :00] car nous l'avons déjà grâce – et c'est pour ça que tout se mélange tellement – grâce à nos études précédentes concernant Bergson et le premier chapitre de *Matière et Mémoire*. Car le premier chapitre de *Matière et Mémoire* nous proposait bien une définition réelle... de quoi ? De, à la lettre, deux systèmes de perception. Et ces deux systèmes de perception, sans doute, ils étaient coexistants. Sans doute... Est-ce que il était possible à la limite de passer de l'un à l'autre ? Et c'était quoi, ces deux systèmes de perception ? Dans le premier chapitre de *Matière et Mémoire*, Bergson nous disait : il est aisé de concevoir deux systèmes, en fonction de tout ce qu'il avait dit et qu'on a vu.

Un premier système où les [12 :00] images-mouvement varient, chacune pour elle-même, et les unes par rapport aux autres. On a vu, c'était même ça que nous appelions l'univers machinique des images-mouvement. Les images-mouvement varient, chacune pour elle-même, et les unes par rapport aux autres. C'est comme le monde de l'universelle variation, ou de l'universelle interaction – ce qui nous permettra de définir un univers, l'univers des images-mouvement. Voilà, bon... Je propose d'appeler ce système *système objectif*. Pourquoi ?

C'est évidemment une drôle de conception d'objectif mais seulement en apparence... on va voir. En tout cas, je le dis déjà, c'est un système total [13 :00] qui constitue l'univers des images-mouvement. En quoi est-il perceptif ? Il est bien perceptif au sens où les choses mêmes, c'est-à-dire les images en elles-mêmes, sont des perceptions. Vous vous rappelez le terme de Bergson... mais les images-choses ce sont des perceptions, simplement ce sont des perceptions totales. Puisqu'elles perçoivent tout ce qui leur arrive, et toutes leurs réactions à ce qui leur arrive. Un atome est une perception totale. Une molécule est une perception totale. Donc, ça justifie déjà le terme *objectif*. C'est bien un système de perception objectif [14 :00] dans la mesure où c'est le système total des images-mouvement en tant qu'elles varient, chacune en elle-même et pour elle-même, et les unes par rapport aux autres.

Voyez que c'est une définition là de l'image objective différente de celle dont on parlait au premier niveau. Je dis, c'est une définition réelle et non plus une définition nominale.

Et l'image subjective, ce sera quoi ? J'appellerai alors image subjective, ou *système subjectif* plutôt, le système où toutes les images varient par rapport à une image supposée privilégiée – soit mon corps, c'est-à-dire moi-même [15 :00] en termes d'image-mouvement, soit le corps d'un personnage, c'est-à-dire un personnage lui-même.

Voyez, les deux systèmes sont très simples. Dans le premier, les images varient chacune pour elle-même et en elle-même et toutes les unes par rapport aux autres. Dans l'autre, toutes les images varient par rapport à une image supposée privilégiée. J'appelle le premier « système total objectif », j'appelle le second « système partiel subjectif ». Or, encore une fois, si nous n'étions pas passés par le long commentaire du Chapitre 1 de *Matière et Mémoire*, ces définitions seraient très arbitraires. J'estime que pour ceux qui ont suivi jusque-là, ces définitions ne sont pas arbitraires et sont bien des définitions réelles. [16 :00]

Or... qu'est-ce que ça nous donne ça ? J'ai donc comme coexistants un système total d'universelle interaction et un système partiel de perception censée privilégiée, à point de vue privilégié. Système objectif, système subjectif.

Je dis, supposons, supposons – je fais toujours appel à votre confiance, quitte à ce que vous me la retiriez cinq minutes après – supposons que nous appelions « documentaire » le système objectif total d'interaction. Car, après tout, c'est un mot qui a eu beaucoup d'importance au cinéma. Et sans doute, [17 :00] nous oublions, c'est-à-dire nous ne pensons même pas, aux mille plaisanteries qui ont été faites sur un certain type de documentaire, c'est-à-dire l'éternelle pèche à la sardine, que le cinéma entre les deux guerres faisait avant de projeter le vrai film. Mais lorsque les grands hommes du cinéma, très différents parfois les uns des autres, ont lancé le thème : mais il n'y a pas de cinéma sans documentaire... évidemment, ils entendaient autre chose... Et qu'est-ce qu'ils entendaient ? Qu'est-ce que c'était l'aspect « documentaire » de l'image-cinéma ? Est-ce que ce n'était pas – ce sera vérifié tout à l'heure – est-ce que ce n'était pas quelque chose comme le système de l'universelle interaction des images en elles-mêmes et les unes par rapport aux autres ? Est-ce que ce n'était pas le système total [18 :00] objectif ?

Et le drame, par opposition au documentaire. Et le drame, la dramatique, c'était quoi ? Est-ce que ce n'était pas l'autre système ? Je veux dire, cette fois-ci, les images qui se mettaient à varier non plus les unes par rapport aux autres, en atteignant à ce stade suprême de l'objectivité qui est en effet l'universelle interaction, qui est l'univers matériel des images-mouvement... et c'est ça, le documentaire, c'est l'univers matériel des images-mouvement, c'est-à-dire c'est au moins un résumé, ou une prise, sur l'universelle interaction. Mais le processus dramatique, lui, qu'est-ce que c'était ? C'était lorsque se greffait sur le monde de l'universelle interaction [19 :00] une nouvelle organisation de images, où les images-mouvement se mettaient à varier en fonction d'une image privilégiée, celle du héros, celle du personnage, celle du personnage dont j'allais dire, ça c'est le personnage du film, ou c'est un des personnages du film.

Alors... à ce niveau, uniquement à ce niveau... je ne veux pas dire que c'est ça le cinéma, mais un certain type de cinéma a bien été construit là-dessus. A savoir, des images d'universelle

interaction qui constituait le documentaire, sur lesquelles on allait greffer des processus – là, maintenant, j’espère que ça devient clair en fonction de ce que j’appellerai des processus de subjectivation – c’est-à-dire, par rapport à une image privilégiée, celle du héros, on passait [20 :00] du monde documentaire de l’universelle interaction à un processus dramatique, qui était une histoire particulière. Voyez, tout se passe comme si mes deux systèmes de... il se produisait une greffe, une greffe de subjectivation, ici et là, sur le fond des images documentaires. Ou, sur le fond du premier système, système total des images objectives, se greffaient des processus de dramatisation, qui eux, renvoyaient à l’autre système. Et c’était une solution absolument cohérente. [21 :00]

Tellement cohérente que la cohérence de cette solution – il faudra si ce n’est pas clair faudra que je recommence tout, je ne sais pas... – la cohérence de cette... voyez, les deux s’unissaient dans l’image-mouvement. J’insiste là-dessus, les deux aspects : l’aspect documentaire et l’aspect dramatique, et la greffe de l’aspect dramatique *sur* l’aspect documentaire. Le passage perpétuel à nouveau, mais on est à un tout autre niveau que précédemment.

Voyez, vous sentez que l’atmosphère a changé. Le passage perpétuel de la greffe à ce sur quoi il est greffé, de ce sur quoi il est greffé à la greffe elle-même, du processus d’universelle interaction = documentaire au procès de subjectivation = le drame. Tout ça a formé des films qui sont reconnaissables. Et [22 :00] là aussi, je recommence à dire... il ne s’agit pas de dire que c’est insuffisant, c’était une solution. C’était une solution pour l’ensemble de l’image-cinéma. Et une solution très intéressante. Et qui a marqué quoi ? Qui, à mon avis, a marqué l’école française entre les deux guerres. Et ça a été presque... ça a été ça, la formule du cinéma français de grand... de grand public, qui a fourni, comme toutes ses directions, qui a fourni ses choses lamentables et qui a fourni ses chefs d’œuvre.

Et si j’essaie d’exprimer sous quelle forme ça s’est présenté, vous allez reconnaître tout de suite à quel genre de film je pense... Sous quelle forme, pour le pire et le meilleur, sous quelle forme ça s’est présenté ça ? Un thème bien qui appartient, il me semble, vraiment bien au cinéma français d’entre les deux guerres : le conflit du métier et de la passion.

Le conflit du métier et de la passion, qu’est-ce que ça vient faire [23 :00] ici ? C’est une manière, c’est une manière très simple d’exprimer tout ce que je viens de développer. Le conflit du métier et de la passion. Bien... en quoi c’est... Alors je dis, forme réussie, forme réussie, très réussie : *Remorques* de Grémillon. [1941] Forme douteuse : *Un Carnet de bal*. [Film de Julien Duvivier, 1937]

Remorques de Grémillon... chaque fois que j’é mets un doute je ne dis pas l’auteur puisque je ne cite que les gens admirables, n’est-ce pas ? Donc... *Remorques* de Grémillon, c’est [24 :00] quoi ? Je ne raconte pas l’histoire mais il faut que je raconte le minimum pour que vous retrouviez en quoi... Voilà un capitaine de navire de sauvetage. Bon. Capitaine de navire de sauvetage. Tiens ! C’est le même Grémillon qui à l’époque de *Remorques* disait : mais finalement dans le cinéma il n’y a qu’une chose, tout est documentaire. Tout est documentaire en fait c’était faux. Il ajoutait : ben oui, parce que même un film tout « psychologique » c’est un documentaire d’état d’âme. Et même un rêve c’est du document, disait-il. En fait je crois que... il exagérerait. C’était une formule comme ça, c’était une formule de provocation.

Le cinéma est documentaire. L'interprétation à la française de ça, ça aurait peut-être été une formule aussi à une certaine époque, et pas [25 :00] à toutes... à une certaine époque de Vertov, en Russie. Non, pas en Russie... en URSS. Non, je veux dire, parce qu'il y avait eu la Révolution... Ah, bon ! Ça a été une formule, et en effet c'est d'une certaine manière une formule éminemment socialiste. Alors, bon, qu'est-ce qu'il voulait dire ? En fait, la formule française ce n'était pas *tout est documentaire*. Car les Français atteignaient, dans leur socialisme à eux, dans leur caractère d'hommes de gauche, ils atteignaient à ce qu'on pourrait appeler un « vertovisme modéré ».

Leur « vertovisme modéré » c'était : Oui, d'accord, l'image-cinéma implique nécessairement du documentaire, mais sur ce documentaire va se greffer ce que j'appelais un processus de subjectivation, c'est-à-dire un procès dramatique, un processus dramatique. [26 :00] Et c'est par là... je dis que la manière la plus simple d'énoncer cette situation c'est : tous ces films qui énoncent un conflit métier/passion.

Alors, dans *Remorques*, voilà donc ce capitaine, qui est un capitaine de navire de sauvetage. Et il prend la mer et il vit pour ça, pour son équipage etc. Ça commence par une fête à terre, suivant les techniques de Grémillon qui sont très belles... la petite fête de mariage, tout ça, tout en mouvement, et puis la fête est interrompue pour aller sauver un navire, et il y a les images, il y a les images de métier. Dans ce cas métier maritime... Je dis maritime comme ça, peut-être que ça va avoir une importance fondamentale pour plus tard mais... c'est comme ça que ça s'introduit. Métier maritime puisque c'est un capitaine de bateau. Et, je peux dire, pourquoi ça ? Ça pourrait être tourné avec des acteurs, [27 :00] etc. Mais pourquoi nécessairement ? C'est ce qu'on pourrait appeler l'aspect documentaire. C'est l'aspect documentaire parce que là, c'est un régime d'images cinéma très particulières. C'est forcément... un navire en sauve un autre dans la tempête, si vous ne reconnaissez pas à travers la tempête le régime de l'universelle interaction où chaque image varie pour elle-même et les unes par rapport aux autres... c'est évident. Évident. Bon. Et en effet, on y apprend, quand on voit *Remorques* de Grémillon, on y apprend toutes sortes de choses, on en sort très documenté. Mais vous voyez que on a au moins fixé un mot de documentaire – documentation – qui est très précis : ça ne consiste pas à vous raconter en effet, à filmer un métier – ou si ça filme un métier, ça filme un élément, ça filme tout ça. Mais pourquoi [28 :00] c'est du documentaire ? Ce n'est pas du documentaire pour n'importe quelle raison.

Le documentaire, encore une fois, c'est cette activité de la caméra qui atteint l'universelle variation des images et l'universelle interaction des images. Et c'est à ça que je voudrais réserver le terme de *documentaire*, au sens sérieux du terme. Voilà, il fait ça. Il fait ça le capitaine. On est en pleine image alors que j'appellerai image objective, image documentaire. Image objective puisque, encore une fois, le système objectif... je ne lui donne plus d'autre sens pour le moment que l'universelle interaction et l'universelle variation.

Et puis, évidemment, dans le bateau qu'il est en train de sauver etc., il y a une femme, qui ne devrait pas être là, la femme appartenant à la terre. Il y a une femme. [29 :00] Alors il la ramène à terre, il n'est pas content du tout, il trouve qu'elle ne devrait pas être là. Tiens. Comme si elle troublait les images documentaires, c'est à dire comme si elle troublait le système de l'universelle interaction. Sentez c'est dégueulasse tout ça, l'universelle interaction ça se fait entre hommes, enfin ! Bon. Et puis il revient à terre et évidemment il va tomber amoureux. Il va

tomber amoureux... ça veut dire quoi ? Ça nous intéresse beaucoup. Conflit du métier et de la passion. Il va tomber amoureux, c'est à dire : le capitaine qui était une image prise dans l'universelle interaction – l'autre bateau, son bateau, les compagnons du premier bateau, la tempête, les vagues etc. – va se trouver entraîné dans un processus... processus de dramatisation qui va le sortir du régime objectif, du régime [30 :00] documentaire, du régime de l'universelle interaction. Ça va le sortir, en effet ça va l'immobiliser. Aimer, c'est s'immobiliser, mon dieu ! Eh bien oui, c'est s'immobiliser. C'est s'immobiliser en quel sens ? En ce sens que c'est maintenant toutes les images qui vont varier en fonction d'une image privilégiée – soit image privilégiée de celui qui aime, ah qu'est-ce qu'elle devient etc., soit image privilégiée de l'être aimé. Et toutes les images se mettent en rond, et ne varient plus qu'en fonction de ce centre, de ce centre privilégié – soit le personnage immobilisé, soit l'objet de sa passion.

Et ce n'est plus la même perception de la mer. [31 :00] Ah non, c'est plus la même perception de la mer. Au point que dans *Remorques* il y a ce moment admirable – enfin pour moi c'est un très beau film mais enfin il vaut pour beaucoup d'autres films – il y a ce moment où il va visiter... parce qu'il n'a pas de chance, non seulement la femme qu'il aime finalement veut l'immobiliser, l'arracher au régime documentaire de l'universelle interaction, mais sa propre femme, sa propre femme légitime, veut déjà qu'il arrête ce métier. Il y a déjà un conflit alors, tout ça. Bon, elle veut qu'il achète une petite villa sur la plage. Il y a les images très belles où il visite, d'ailleurs avec la femme qu'il aime, la villa qu'il veut acheter pour l'épouse... ça se complique, là, il y a plusieurs, donc... c'est le jeu de plusieurs centres privilégiés, mais qui ont en commun de l'immobiliser, c'est-à-dire de le faire passer à l'autre système de perception où [32 :00] c'est l'ensemble des choses qui varient par rapport à un centre fixe. C'est l'ensemble des images qui va varier par rapport à un centre fixe.

Et il regarde la mer, de sa petite villa, et il dit : Oh là là, mon dieu ! Comme s'il ressentait avec douleur cette greffe, qui l'arrache au monde de l'universelle interaction pour le faire passer au monde de la perception subjective, où il ne va plus voir la mer que comme quelque chose de grotesque qui bouge autour de lui, point fixe, avec comme seule consolation de regarder le visage de la femme aimée – où, à la rigueur, au mieux les beaux jours, la mer se reflèterait.

Bien... Mais qu'est-ce qui fait la réussite du film ? C'est évidemment la manière dont les deux systèmes d'images coexistent, dont ça passe de l'un à l'autre, et finalement du système d'universelle interaction au système immobilisé où [33 :00] la greffe de subjectivation se produit, et puis disparaît, se reproduit. C'est ça qui fait un grand film.

Quand c'est raté, vous trouverez la même chose. Quand je dis, dans *Carnet de bal* il y a la femme à la recherche de ses anciens amoureux, elle va en voir un qui est devenu guide de la montagne. Et le même procédé se produit. C'est vraiment un peu une recette. Ça peut être une recette. Quand c'est bien fait ce n'est pas une recette. Alors il y a la femme qui arrive, et puis elle reséduit son ancien amoureux, qui est guide de la montagne. Alors il dit : Oh bon, adieu la montagne ! Très, très français... adieu la montagne ! Et puis, évidemment on sait ce qui va se passer là. Il y a la trompette – c'est exactement comme *Remorques*, c'est le doublet de *Remorques*. Il y a la trompette qui annonce un cas de sauvetage à faire en montagne, toujours un sauvetage. Les avalanches c'est aussi le monde de [34 :00] l'universelle interaction. La montagne, vous comprenez... enfin ça paraît, ça semble être. Mais de Epstein à Daquin, c'est la

formule du cinéma français, que j'exprime alors sous une forme volontairement... non, involontairement ironique. Mais elle cache quelque chose de beaucoup plus profond, il me semble, ce conflit du métier et de la passion. Mais alors, heureusement, le guide de la montagne – tout comme dans *Remorques*, exactement – il ira à nouveau à la montagne. Il ira à la montagne et puis la femme, elle partira, elle prendra le train, exactement comme dans *Remorques*. Elle retournera à la terre.

Bon. Alors, qu'est-ce que ça cache, ça ? Qu'est-ce que ça cache ? Car enfin, ce qui nous montre bien que parler simplement d'un conflit... Je dis, je dis, c'est comme ça que vous trouverez [35 :00] ce thème, je ne prétends pas épuiser cette époque du cinéma français, mais vous trouverez ce thème vraiment de Epstein à Grémillon. Or, pourquoi dans ce conflit... Oui, et à Daquin, mais toute la formule française. Je regardais dans « Télé 7 Jours », là où ils donnaient un film de Delannoy. Ils le résumaient très bien. Ils redonnaient un vieux film de Delannoy, ils résumaient très bien, ils disaient : ce film est un documentaire sur les hôtesse de l'air sur lequel – ils ne disaient pas se greffe mais c'était analogue – sur lequel se greffe un drame, un drame de la passion. Ça, c'est tout à fait la formule du film. Les hôtesse de l'air ce n'est pas les hôtesse de l'air, rien du tout. C'est le métier. Cette fois-ci... tout y passe, la montagne, la mer, l'air... [36 :00] Et quand je dis tout y passe, il ne faut pas exagérer, c'est quand même des métiers... des métiers très spéciaux. La montagne, l'air, la mer. Alors, bon... pourquoi ? Pourquoi est-ce que ces cinéastes ont éprouvé le besoin de déterminer le métier ? C'est qu'il s'agissait bien d'autre chose finalement. Alors, il est temps de dépasser notre point de vue-là. Il s'agissait de bien autre chose que d'un conflit métier/passion.

Ce n'est pas par hasard que tous les métiers qu'ils nous proposaient – pas tous, il y a des cas où ce n'est pas comme ça – mais dans beaucoup de cas et dans les plus beaux films de ce genre les métiers qu'ils nous proposent sont des métiers de cette nature. Soit aériens, Grémillon encore... [*Deleuze fait allusion au film de Grémillon, Le ciel est à vous, 1944*] Soit montagnards. Soit, surtout, surtout, [37 :00] maritimes. Un nombre de péniches, de canaux, de rivières et de bords de mer qui fait vraiment la vitalité du cinéma français entre les deux guerres. Qu'est-ce qu'ils ont à nous dire avec ça ? Bien... Je dis, vous comprenez c'est évident, si vous m'avez suivi vous comprenez déjà tout, c'est évident... C'est évident, il ne s'agit plus de rigoler en disant conflit de l'amour et de la passion... et du métier. Ce n'est pas ça. Si l'on revient à notre seul point sûr, c'est vraiment *la confrontation de deux systèmes de perception*. Alors, c'est ça qu'il faut creuser : la perception que j'appelle *objective* et *totale* parce qu'elle est la perception de l'universelle [38 :00] variation et de l'universelle interaction d'une part, et d'autre part la perception que j'appelle *subjective*, le système subjectif, parce que il est la variation des images par rapport à un centre privilégié fixe – supposé fixe ou supposé en voie d'immobilisation.

Quel aurait été finalement le rêve de beaucoup de grands cinéastes français entre les deux guerres ? Qu'est-ce qu'ils auraient fait, s'ils avaient été Andy Warhol ? S'ils avaient été Andy Warhol ce n'est pas difficile de savoir, on sait bien ce qu'ils auraient fait... ils auraient planté une caméra devant de l'eau courante. Et puis ils se seraient tirés. Et puis ils auraient attendu. Ils auraient filmé un même endroit, en plan fixe. De l'eau courante. C'était ça leur affaire. C'est ça leur affaire, l'eau courante. [39 :00] C'est pour ça, je dis, ce n'est pas par hasard... Alors ils peuvent obtenir le même effet avec des avalanches, peut-être, mais... rien ne vaut l'eau courante.

Bon, un cinéma d'eau courante, qu'est-ce que ça veut dire ça ? Qu'est-ce que c'est, qu'est-ce que c'est ? Voilà l'image liquide. Bon. L'image liquide. Par opposition à quoi ? Par opposition à l'image terrestre. A l'image solide. Les deux systèmes vont coexister. Tiens, je suis en train de transformer... Vous comprenez, tout ça est tellement progressif. Je parlais tout à l'heure de deux systèmes, l'un de l'universelle interaction, l'autre de la variation par rapport à un centre privilégié. [40 :00] Et maintenant, on est passé en glissant – mais on ne voit pas encore tout à fait très bien pourquoi, comment – on est passé en glissant à deux systèmes : système liquide, système solide. L'image liquide et l'image solide.

Oui, bon. L'image liquide... l'eau courante, c'est important qu'elle soit courante, parce qu'on se dit en même temps : Ah, attention ! Il faut bien distinguer les problèmes, c'est bien connu qu'au cinéma il y a aussi un grand problème lié aux images-miroir... Je ne suis pas sûr que ce soit la même chose. En tout cas, pour le moment, on a tendance à séparer. Nous, nous nous occupons de l'eau courante.

Pourtant, les problèmes de l'image-miroir au cinéma et le problème de l'image liquide [41 :00] peuvent se rejoindre. Il y a des cas où ça se rejoint. Quand le miroir... dans certains cas de miroirs déformants. Il y a quelqu'un qui a fait... Je me dis, mais justement là il nous sortirait, ça nous éloignerait de notre sujet, mais aussi je fais juste une allusion... Il y a quelqu'un qui a tendu à vraiment rapprocher au maximum l'image-miroir de l'image liquide, c'est Losey, notamment dans *Eva*. [1962] Parce qu'il se sert de types de miroirs très spéciaux, et notamment de miroirs vénitiens, miroirs vénitiens à facettes qui brisent le reflet. Ah bon, le miroir vénitien à facettes qui brise le reflet il rejoindrait l'image liquide ? Oublions cette histoire de miroirs parce que, encore une fois, c'est évidemment un autre problème. Problème du miroir au cinéma du point de vue de la perception c'est un problème d'espace. Notamment, comment agrandir le champ. C'est un problème d'agrandissement ou de rétrécissement [42 :00] de l'espace.

L'image liquide c'est un tout autre problème. C'est un problème de l'état de la matière par rapport à la perception. Ce n'est pas un problème d'espace, c'est un problème de matière, de matière qui remplit l'espace. Alors, parfois, ça se rejoint, parfois, ça se rejoint pas. Mais je dis, quand ça se rejoint c'est par exemple dans le cas de *Eva* de Losey... des miroirs très spéciaux qui fragmentent le reflet. Bon.

Pourquoi l'image liquide est-elle... ? Pourquoi ce que j'appelais tout à l'heure système objectif de l'universelle interaction se réalise dans l'image liquide ? Au niveau où nous en sommes, ce n'est pas une formule générale, c'est au niveau où nous en sommes, évidemment... C'est que l'image dans l'eau, l'image dans l'eau, quelle est la différence avec ce qui se reflète ? Ce qui se reflète c'est un solide. C'est un solide qui appartient à la terre. [43 :00] Bon. D'un certain point de vue, il peut toujours être pris, n'importe quoi peut être pris, comme centre privilégié. Mais le reflet lui-même, le reflet lui-même, lui, il appartient à l'autre système. Il appartient au système de l'universelle interaction et de l'universelle variation. Voilà que je crache dans l'eau, voilà que je jette un petit caillou... le reflet se trouble, toutes les images, dans l'eau toutes les images réagissent chacune en elle-même et les unes par rapport aux autres.

Le système total objectif c'est le système des images liquides. C'est le système des images dans l'eau. On ne se lassera pas de filmer de l'eau courante, parce que l'eau courante, comme l'a dit

Héraclite [44 :00] – vous supprimez « comme l’a dit Héraclite » – l’eau courante, c’est l’universelle interaction.

Ah bon, il y aurait donc deux types d’images ? Les images de la terre – les images solides – et les images liquides. Et là, je ne suis pas du tout d’un point de vue de psychanalyse de l’imagination, du type Bachelard. Je parle de tout autre chose. Je parle de deux systèmes perceptifs et de la manière dont on passe de l’un à l’autre. Alors ça... qu’est-ce qui intéresse, qu’est-ce qui intéresse le cinéma français entre les deux guerres ?

Ce qui intéresse le cinéma français entre les deux guerres, c’est au niveau des rivières ou au niveau de la mer, la ligne de partage de la terre et des eaux. La ligne de partage de la terre et des eaux, et c’est là que tout se passe. Car la ligne de partage de la terre et des eaux peut aussi bien être le passage du système [45 :00] liquide au système solide, ou le passage du système solide au système liquide. Il peut être aussi bien la manière dont je suis rejeté hors du système de l’universelle interaction ou bien la manière, au contraire, dont j’échappe au système subjectif du centre privilégié pour revenir à l’universelle interaction.

Et dans le célèbre Renoir – puisque j’ai réservé comme pour la fin le cas typique, n’est-ce pas, d’un grand homme de cinéma qui est fasciné par ce thème précisément de l’eau courante et des deux systèmes de perception – la perception subjective sur terre et la perception d’universelle interaction, la perception totale objective qui est une perception liquide, aquatique... si vous pensez à *Boudu sauvé des eaux*... [Film de Jean Renoir 1932] la ligne, la ligne [46 :00] de séparation de la terre et des eaux, va être tantôt celle qui rejette Boudu sur le système de la terre – système partiel, système partiel, système solide, où finalement il ne va pas pouvoir vivre – et la ligne de partage de l’autre système, système de l’universelle interaction. Et finalement il va filer sur sa petite rivière là, échappant au mariage, c’est à dire échappant aux déterminations fixes, échappant aux déterminations solides de la terre.

Bon, c’est... c’est comme ça... c’est comme ça que... c’est comme ça que ça apparaît pour le moment. Donc pourquoi est-ce que l’image dans l’eau, encore une fois, réalise et effectue ce que j’appelais le système objectif, la perception objective ? [47 :00] Déjà, il y a quelque chose qui point, et qui pourtant ne sera pas effectué par ce cinéma dont je parle, par ce cinéma français d’entre les deux guerres. Mais qui point tellement qu’il faut déjà... C’est que, évidemment, je disais l’image liquide, le reflet dans l’eau là, en quoi il effectue vraiment l’universelle interaction ? C’est que, il supporte tout. Multiplication de l’image, instabilité de l’image, surimpression de l’image, réaction immédiate de tout à tout... c’est toutes les... c’est tout ce qu’on a appelé le système total objectif.

Finalement ce sont les reflets et non pas les choses solides qui effectuent le système objectif total. Quant à la terre, elle est le lieu du solide, donc du partiel, du partiel, [48 :00] de l’immobilisation d’un système partiel et partiel, puisque le mouvement ne sera plus saisi que comme la variation des images non plus universelle, sous la forme les images qui varient les unes par rapport aux autres et en elles-mêmes, mais les images qui varient simplement d’après un point de vue privilégié. Alors, bon...

Et vous voyez que si je dis à ce moment-là, dans un tel cinéma, c'est la ligne de partage de la terre et des eaux où va tout se jouer. Puisque c'est ça qui va réunir et le documentaire, fondamentalement liquide, de l'universelle interaction, et le processus dramatique fondamentalement terrestre de la variation limitée par rapport à un centre privilégié. Je dis, si c'est ça leur affaire, alors Epstein, [49 :00] Grémillon, Renoir et bien d'autres, et bien d'autres... si c'est ça... oui, c'est évidemment ça. C'est très différent, on conçoit d'autres... vous comprenez... c'est ça.

Ah, mais ça peut être ça aussi chez d'autres, dans de tout autres directions de cinéma. Oui, bien sûr, je pense au *Cuirassé Potemkine*... Est-ce qu'il n'y a pas quelque chose de ça dans *Le Cuirassé Potemkine* ? Parce qu'enfin, *Le Cuirassé Potemkine*, il est à cheval, si j'ose dire, sur la terre et les eaux. Et le montage... vous comprenez que là aussi tous les problèmes de montage reviennent, à ce niveau. Le montage... mon dieu, que il tient compte de ça. Telle scène sur le cuirassé est dans l'eau, telle scène sur la terre. [50 :00] Et un soin extraordinaire de Eisenstein à calculer le rapport entre les scènes terrestres, solides, et les scènes maritimes. Et la terre va être le lieu d'un échec – ça c'est en commun avec le cinéma français où la terre, c'est à dire le processus de subjectivation, le processus dramatique de subjectivation, est un échec. Le processus amoureux est un échec. Mais là, dans *Le Cuirassé*, la révolution, le processus révolutionnaire, échoue sur terre. Et la révolution emporte son espoir ou, plutôt, le cuirassé emporte l'espoir de la révolution quand il passe entre les navires qui refusent de tirer sur lui. Et il emporte... La ligne de séparation de la terre et des eaux joue en plein. Mais je crois qu'elle joue dans un autre contexte, ou bien que ce n'est qu'une détermination secondaire du *Cuirassé Potemkine*, ce qui ne veut pas dire que ce soit mieux, [51 :00] encore une fois. Tandis que dans les films auxquels je fais référence, de [Jean] Epstein à Grémillon... pensez par exemple à un titre de Epstein, *Finis Terrae*... [1929] Vraiment l'extrémité de la terre, c'est ça la ligne de séparation.

Dans d'autres cas, dans d'autres cinémas, c'est de tout autre problème. Je veux dire si je reviens, je fais une courte allusion aux westerns. Qu'est-ce que c'est leur problème ? Même au niveau du montage. Le western il n'invente pas l'image liquide – probablement il n'a rien à en faire de l'image liquide. Qu'est-ce qu'il ferait du reflet d'une vache ou d'un cow-boy dans l'eau ? Rien, rien, rien, rien. Ce n'est pas ça son problème. Mais il a un problème qui est au moins aussi beau. Son problème, qui est au moins aussi beau mais qui est tout autre, c'est la ligne de séparation de la terre, c'est-à-dire du solide. Le western est solide, c'est du roc, c'est du roc, c'est du cinéma solide. Ford c'est le génie du solide, Ford... et puis d'autres, il n'y a pas que lui.

Mais c'est la ligne de séparation [52 :00] de la terre – de la terre conçue comme solide, sous forme du rocher – du rocher de la terre et du ciel. Et le problème du montage, et le problème de l'image-perception au western, ce sera en partie du point de vue qui nous occupe là : quelle proportion dans l'image au ciel ? Qui est-ce qui apporte le ciel au cinéma ? C'est Ford... On peut dire le « ciel Ford » comme on dit le ciel à propos d'un peintre... les ciels de un tel... Il y a les ciels Ford. Bon, les « ciels Ford », tout le monde les reconnaît. Mais quelle proportion ? Deux tiers, et un tiers pour la terre ? Et qu'est-ce qu'il se passe, à la ligne de séparation du ciel et de la terre ? Est-ce que c'est l'indien qui surgit, là ? Et qu'est-ce qu'il nous propose ? Tiens, si c'est l'être de la séparation, si c'est l'être qui effectue cette ligne de séparation...

Des lignes de séparation [53 :00] le cinéma en a énormément joué au point que, je me dis – et c’est trop évident – que c’est quelque chose qui appartient fondamentalement au cinéma. Car il faudrait, si on avait le temps, mais là je... si on avait le temps, il faudrait parler d’une troisième ligne de séparation – parce qu’il n’y en a peut-être pas d’autres – qui a été utilisée dans un certain nombre de films d’ailleurs très admirables, généralement de grands films américains.

C’est la ligne de séparation, cette fois-ci, de l’air et des eaux. Ligne de séparation de l’air et des eaux, ça c’est quelque chose de très, très spécial. C’est bien plus, ça permet alors... tout ça, c’est très lié aux problèmes de cadrage au cinéma aussi. Il y a deux grands cas. Il y a un cas d’un grand film... Vous voyez, je ne cite même pas, [*L’allusion est au film de Mervyn LeRoy, Je suis un évadé (I Am a Fugitive from a Chain Gang), 1932*] parce que d’une part, pour que vous retrouviez vous-même, le prisonnier évadé qui a son chalumeau et [54 :00] qui s’est mis dans la rivière et qui respire à travers le chalumeau – cette image splendide, et la reprise d’un équivalent de cette image, dans un film de quelqu’un que je trouve très admirable, qui est Paul Newman..., [*Il s’agit de Le Clan des irréductibles (Sometimes a Great Notion), 1971, adapté du roman de Ken Kesey au même titre*] les films qu’il a fait lui-même, l’acteur, vous savez qu’il a fait des films, un certain nombre de films très, très beaux... et dans un de ces films il y a la scène je crois devenue célèbre, où il y a la ligne de séparation de l’air et des eaux, qui est absolument comme tirée, là, au crayon noir là qui est complètement... [*Fin de la cassette*] [54 :40]

Partie 2

... plaies de visage complètement distendu, avec le fait qu’il va mourir et qu’il meure dans une espèce de fou rire. C’est une très belle image pour le journal ! Bon, mais vous voyez que là il faudrait voir dans quel genre. Je me sens plus solide lorsque je dis : oui, le western, son affaire c’est vraiment d’avoir inventé, avoir apporté [55 :00] le ciel au cinéma ou en avoir apporté les ciels au cinéma, même si en suite on s’est servi des ciels dans d’autres sites...

Mais ce cinéma français au contraire – ce que je résumais tout à l’heure sous la forme de conflit du métier et de la passion – vous voyez que ce n’est pas ça, ce n’est pas ça. C’est bien plutôt la confrontation de deux types d’images, de deux types d’images-perception : encore une fois, les images liquides qui effectuent le système objectif total de l’universelle interaction et le système subjectif terrestre – les images solides terrestres qui effectuent le système de la variation limitée par rapport à un centre d’immobilité. Et c’est pour achever cette... cette indication sur le cinéma français, je cherchais l’exemple qui résume tout ce que je viens de dire. C’est évident, je me serve là [56 :00] d’une analyse qui me semble excellente, qui a été faite par Jean-Pierre Bamberger, concernant *L’Atalante* de Vigo. [1934 ; quant à Bamberger, acteur, producteur et propriétaire d’une entreprise textile, il est grand ami de Deleuze et allié incontournable de Jean-Luc Godard dans sa période maoïste. Deleuze a fait un petit rôle dans un film produit par Bamberger, George qui ? de Michèle Rosier (1973), un récit post Nouvelle Vague autour de la vie de l’écrivaine George Sand, interprété par Anna Wiazemsky.]

Et *L’Atalante* de Vigo semble vraiment réunir à l’état le plus pur la confrontation et la compénétration – évidemment ce n’est pas, ce n’est pas un dualisme, il faut chaque fois que le système terrestre sorte des eaux que les eaux reconquièrent, se reconquièrent sur le système terrestre. Il y a été tellement intercommunication entre les deux. Mais si vous prenez *L’Atalante*,

qu'est-ce que vous y apprenez ? Vous y apprenez que la terre est le lieu... Mais alors là, ce n'est pas mal de parler vraiment à la lettre d'une espèce de erratisme de ce cinéma français. Vous y apprenez que la terre est le lieu de l'injustice parce que c'est le lieu du partiel, de l'imparfait et c'est fondamentalement le lieu du déséquilibre. Il faut toujours [57 :00] re-rattraper son équilibre et c'est la descente en vélo de *L'Atalante*. Et vous y apprenez que à la frontière de la terre et des eaux peut encore régner le système de la terre, par certains aspects, et c'est la cabine. La cabine encombrée, la cabine de la péniche encombrée d'objets cassés, d'objets à moitié objets, d'objets qui marchent plus etc. C'est les objets partiels de la solidité, c'est les objets qui nous rattachent au passé, c'est les objets souvenirs etc.

Mais la cabine elle est aussi autre chose. Elle est déjà le lieu maritime, le lieu aquatique où se définit quoi... où se définit une nouvelle démarche, un nouvel équilibre, une espèce de équilibre instable fondamental qui est l'équilibre de la justice, qui est l'équilibre de la vérité. La vérité c'est celle du reflet, la vérité elle est sur l'eau. Et [58 :00] la démarche sur la péniche qui s'oppose à la démarche sur terre, et sur tout ce qui se passe sur la péniche, et c'est l'avertissement mille fois lancé : l'eau est lieu de la vérité et la preuve c'est que dans l'eau tu verras le visage de l'aimée. Cette fois-ci, il s'agit plus d'un conflit de l'amour et du métier. Au contraire, l'amour est bien passé non pas du côté de ce qui nous subjective mais de ce qui nous amène à l'universelle interaction, c'est à dire à la vérité. Et une fois le personnage va plonger sa tête dans le seau pour voir le visage de l'aimée. Et ce n'est pas Vigo, c'était déjà Epstein qui faisait des surimpressions de visages de femmes sur l'eau – où là, la surimpression prenait un sens très, très beau et très fondé. Et là, en effet, dans le seau il plonge sa tête pour regarder le visage de la femme aimée. Une seconde fois, il cherchera la femme [59 :00] aimée dans l'eau quand ils sont tombés. [*Le récit partiel de Deleuze ne parle pas du fait que les deux immersions se produisent après que Jean, le protagoniste, abandonne sa bien-aimée Juliette sur terre dans un épisode de jalousie. Triste et désespéré, il se souvient d'un proverbe qu'elle lui avait dit : un jour on trouvera le visage de l'aimé(e) dans l'eau. Il sera récompensé et la retrouvera à la fin du film.*]

Bon, tout ça je dirais que *L'Atalante* est vraiment le condensé – le condensé très génial – de la confrontation des deux systèmes, des deux systèmes perceptifs, en tant que chacun de ces systèmes s'incarne, s'effectue... l'un dans l'ensemble des images liquides de l'universelle interaction, l'autre dans le système subjectif de la variation limitée terrestre. Vous comprenez ? Vous comprenez ?

Alors... finalement c'est ça, si vous voulez, l'aspect documentaire. Pourquoi tant de péniches, pourquoi ? Pour cette raison, pour cette raison qui appartient vraiment [60 :00] à ce qui est le plus essentiel dans la distribution du problème de l'image-perception au cinéma. Oui, et bien il faut que j'aille au secrétariat... deux minutes... mais je vous demande de réfléchir à ça... et je reviens tout de suite ! Vous ne dispersez pas, parce que comme il faut qu'on partage une heure... et on est très pressés aujourd'hui. Alors vous restez bien sages là, vous ne bougez pas. [*Interruption de l'enregistrement*] [1 :00 :37]

Vous voyez ? Petite remarque. On a progressé un petit peu parce que [61 :00] tout à l'heure, quand j'en restais au niveau de la définition nominale, là, des deux pôles de la perception... c'est dans l'ensemble de l'image-mouvement, c'est dans l'ensemble de l'image-mouvement qu'on

arrivait à distinguer les deux éléments ou les deux pôles, objectif et subjectif. Maintenant vous pouvez me dire ce n'est pas un grand gain. Maintenant on a changé de point de vue grâce à la définition réelle des deux pôles : on distingue les deux pôles comme deux sortes d'image en perpétuelle relation, en perpétuelle communication. Alors, où ça nous entraînera ? Parce qu'au fond on a d'autant plus gagné – il faut tout prévoir pour l'avenir, puisque qu'on n'a pas fini – que liquide et solide, ce n'est pas seulement [62 :00] deux systèmes perceptifs. C'est deux états, deux états de la matière. Et après tout, il nous faudra bien de la physique simple. Comment les physiciens distinguent les... -- [*Quelques étudiants toussent, ce qui gêne Deleuze, qui commente*] Non, non, c'est la fumée, c'est pour les mêmes raisons que vous... vous fumez trop, hein ? Vous savez ? [*Un grognement général des étudiants, et commentaires et rires*] ce n'est pas bien, oui ? Ce n'est pas bien du tout. [*Pause*] Et par contre, c'est votre santé ! [*Rires*] --

C'est deux états de la matière... voyez, comment les physiciens définissent l'état liquide et comment ils définissent l'état solide. Faudrait vous rappeler ce que vous avez appris à l'école parce que ce n'est pas difficile, [63 :00] tout ça c'est... mais enfin, pour le moment, on n'en dit pas plus. Bon je crois qu'on a beaucoup fait ? Il y a une convention ici, quand vous en pouvez plus vous me faites arrêter et puis moi j'arrête là.

Alors sur ce point, donc, comme on a fait un gain dans l'analyse, est-ce que il y a des compléments, des interventions, des compléments ? Est-ce que vous voyez des lignes de recherche qu'on pourrait inscrire dans... des lignes de recherche qu'on pourrait inscrire dans... à ce niveau-là ? Non ? Vous devriez, quand même, je ne sais pas ! Enfin, si ça peut vous venir d'ici la prochaine fois. Alors, convention aussi : quand vous pensez à des lignes de recherche à côté de laquelle je suis passé moi, c'est ça qui m'aiderait beaucoup... c'est que vous me disiez soit aller voir ceci, soit aller voir cela. [64 :00] Donc, encore une fois, les objections, ça m'est égal... mais non, ça m'est douloureux. Et je n'en en tiens jamais le moindre compte. [*Rires*] Mais les lignes de recherche que j'ai oubliées, ou que vous pouvez ajouter là, ça m'intéresse énormément. Même si ça doit changer des choses. Alors, là, ça peut être des lignes de recherche comportant des objections, là c'est bien... Voilà ! Bon, personne ne m'aide ? C'est... non, voilà. Eh bien, alors, passons à la suite !

Oui, je passe à la suite ou vous en avez assez ? Encore un tout petit peu... bien, je ne sais pas, bon alors... cela c'est gentil... Bien, là ça va être à nouveau une direction différente. Puisque que je parlais, on est à la recherche d'un troisième niveau. [65 :00] Et lorsque je proposais comme formule facile « vertovisme modéré » pour le cinéma français... encore une fois ça je ne voulais pas dire que Vertov c'est mieux ! Et ça, je vous rappelle vraiment parce que, en un sens, on sait bien que *L'Atalante* c'est un film absolument réussi. *Boudu* aussi. Il n'y a pas à faire des... Mais, je viens d'essayer de montrer explicitement comment dans le cinéma français – que ce soit un exemple de Grémillon, un exemple de Vigo, il y avait d'autres exemples possibles – c'est un système de variables qui se trouvent effectuées là par – encore une fois dans la pensée très simple – un système de variables cinématographiques qui est effectué par la ligne de partage de la terre et des eaux courantes. Bon alors, ce serait idiot de dire c'est mieux ou c'est moins bien que autre chose. On est à la recherche d'un troisième niveau.

Donc ce que je cherche maintenant, c'est un troisième niveau d'analyse [66 :00] de l'image-perception. Donc modéré... « Vertovisme modéré », ça ne voulait pas dire du tout aller moins

loin. C'était une voie moyenne. Mais dans cette voie moyenne on pouvait aller aussi loin que le plus loin.

Alors, troisième niveau... ce serait quoi ? Et bien, ce serait la recherche, cette fois-ci, d'une définition non plus ni nominale ni réelle. Qu'est-ce qui reste ? D'une véritable définition qu'on pourrait appeler « génétique ». Génétique de l'image-perception et des pôles de l'image-perception.

Et je dis... Eh bien, revenons, revenons un peu puis que cet homme sent bien avoir eu... cet auteur, ce cinéaste sent bien avoir eu une influence décisive sur le cinéma. Revenons un peu à la tentative et aux tentatives de Tziga Vertov. [67 :00] Car après tout – sauf par Godard – ces tentatives ont été souvent maltraitées ou mal comprises. Sauf par Godard et sauf, je dois dire, un excellent article dans le volume collectif des éditions Klincksieck Cinéma. Sauf par quelqu'un, je ne sais pas qui c'est, mais ça semble être une spécialiste : Annette Michelson... [*Voir Annette Michelson, « L'homme à la caméra, de la magie à l'épistémologie », dans Cinéma, théorie, lectures, éd. Dominique Noguez (Paris : Klincksieck, 1973)*] Ah bon, ah bon... c'est dans le volume de Klincksieck. Excellent... ah bon, ah bon... excellent article sur Vertov. Mais là je citerai cet article quand j'en aurais besoin. [68 :00] Là, je commence par des choses très simples. Vertov... immédiatement, et un peu tout le temps, invoque quoi ? Il invoque le réel *tel qu'il est*. La caméra capable de nous livrer le réel tel qu'il est. Qu'est-ce que ça peut vouloir dire ça, la caméra va nous livrer le réel tel qu'il est ? Bon, et en même temps Vertov fait partie de ces cinéastes soviétiques qui ne cessent de dire – bien qu'ils le comprennent, les uns et les autres, d'une manière tout à fait différente et parfois opposée – l'essentiel ou un des essentiels du cinéma c'est le montage. Bien plus avec Vertov, le montage réellement se croit tout permis. Déjà dès ce niveau-là, les premiers doutes – si nous n'étions [69 :00] pas déjà très armés pour comprendre ce que veut dire Vertov – les premiers doutes nous saisiraient.

Premier doute : qu'est-ce que ça peut bien vouloir dire au niveau des images *le réel tel qu'il est*. Deuxième doute : comment est-ce qu'on peut dire à la fois *on va atteindre le réel tel qu'il est* et *vive le montage* ? Comme dit Jean Mitry parfois – je ne veux pas dire du mal de Mitry mais là, dans ce cas, il se surpasse, c'est à dire manifestement c'est... ce n'est pas que ça ne l'intéresse pas, il ne comprendrait vraiment pas. C'est un point que... alors il faut le prendre comme exemple. J'ai pris, là, un texte de Mitry : « On ne peut défendre le montage créateur et soutenir dans le même temps l'intégrité du réel. » [*Voir L'Image-mouvement, p. 117*] Vous voyez, c'est difficile comme idée. Bon... nous, on en sait juste assez pour [70 :00] savoir qu'il n'y a pas de problème. Alors je veux dire c'est... c'est fascinant. C'est comme toutes les choses : quand on fait un peu de philosophie c'est empoisonnant. Ou bien, il faut en faire beaucoup parce que... Mais si on en fait qu'un peu, ça fait naître toutes sortes... ça fait naître que de faux problèmes. Alors, bon... faire oui... non j'ai tort de dire ça... il faut faire un peu de ciné... oh, je ne sais plus...

Mais nous, on n'a pas ce problème parce que dire à la fois « vive le montage » et dire « voilà, le réel tel qu'il est » ça va de soi que c'est parfaitement cohérent, il n'y a aucun problème. Pourquoi ? Pourquoi il n'y a aucun problème ?

Qu'est-ce que nous, dit Vertov dès la période, si vous voulez, qu'on appelle communément, d'après le titre du film de Vertov, la période du *ciné-œil* ? Vertov ne cesse pas de se réclamer de

l'universelle interaction. Bon, ça nous intéresse beaucoup du coup, l'universelle interaction. [71 :00] Simplement, bizarrement on n'y reconnaîtra pas les images liquides dont on vient de parler. Ou, du moins très rarement. Il y en a, il y en a... Mais ce ne sera pas ça, son problème. C'était le problème des autres. Bon, ce n'est pas, ce n'est pas son problème. Et, justement, ça va nous lancer puisque c'est un nouvel élément. Encore, a-t-il en commun avec ce qu'on vient de voir, l'appel perpétuel avec l'universelle interaction qui va jusqu'à ce stade-là ? Avec Vertov, nous disons : il s'agit de connecter un point de l'univers à un autre point quelconque – on ne peut pas mieux définir l'universelle interaction – connexion d'un point de l'univers à un autre point quelconque. Le temps étant aboli. La négation du temps. Négation du temps, de quel temps ? Est-ce que ce n'est pas pour saisir le temps qu'il y a cette connexion d'un point de l'univers à un autre ? Retenons juste un certain [72 :00] temps étant aboli. Donc, ce thème-là, il apparaît constamment et il nous est tellement précieux, alors que j'insiste beaucoup là-dessus.

En quoi ça nous sert ? C'est que, voilà, le réel tel qu'il est... ça veut dire quoi ? C'est une définition tout à fait rigoureuse. Je peux dire j'appelle, ou bien mieux encore Vertov appelle, *réel tel qu'il est* non pas quelque chose derrière les images mais l'ensemble des images en tant qu'elles sont saisies dans le système de leur perpétuelle interaction. C'est à dire, dans un système où elles varient chacune pour elles-mêmes et les unes par rapport aux autres. Si vous me dites : Ah, non, ce n'est pas ça le réel ! Je vous dis : D'accord, ce n'est pas ça le réel pour vous... bien, trouvez un autre mot, aucune importance. [73 :00] On voit en tout cas pourquoi Vertov emploie l'expression du *réel*. C'est que ça va s'opposer à quoi ? Ça va s'opposer à une vision qui sera dite subjective. La vision qui sera dite subjective, c'est précisément la vision où les variations se font par rapport à un point de vue déterminé et immobilisé. Or, le point de vue déterminé et immobilisé, c'est quoi ? Je disais, c'est la vision terrestre solide. D'accord, c'est la vision terrestre solide... tout à l'heure, ça veut dire quoi ça ? Ça veut dire c'est l'œil humain. L'œil humain.

Et Bergson à coup sûr n'avait pas tort. Je ne vais pas tout mélanger là. Je cite, ce n'est pas une citation de Bergson... lors que il nous rappelait que l'œil humain paie, a payé sa capacité réceptive... de quoi ? D'une relative immobilisation. [74 :00] C'est un œil immobilisé qui bouge vaguement au fond de son orbite. Mais ce n'est pas grande chose... Comme il disait très bien, le vivant paie ses organes de sens d'une immobilisation de certains lieux – précisément les surfaces de réception sensorielle. Mon oreille qui ne bouge pas, mon nez qui bouge à peine, mon œil qui bascule tout juste... et mes mains au bout de mes petits bras... je ne sais pas. Tous mes sens paient leur capacité réceptive d'une relative immobilisation. Et c'est pour ça que – comprenez, il n'y a plus de problème pour moi à cet égard, on tient bien ça... Ce point de départ du ciné-œil de Vertov, le thème lancinant de Vertov : la caméra ne vous apporte pas un œil amélioré, la caméra ne vous apporte pas un œil amélioré. Évidemment ça n'améliore pas votre œil, [75 :00] c'est un autre œil.

Je disais, c'est une perception non-humaine. Bien, dès le début je n'avais pas oublié un aspect de Vertov, c'est que ce sera la perception non-humaine ou l'œil non-humain de la conscience révolutionnaire. C'est à dire qu'il y a un problème que j'ai laissé de côté puisque ça ferait appel à des images qui ne sont plus les images-mouvement et qu'on rencontrera qu'à la fin de l'année ou une autre année ou jamais – à savoir, le problème du sujet d'énonciation dans le cinéma. Mais le sujet d'énonciation n'a rien à voir avec le sujet percevant. Mais on ne peut pas oublier... on ne

peut pas dire un mot sur Vertov sans oublier que tout son cinéma est connoté par l'idée d'énonciation révolutionnaire fondamentale à laquelle correspond ce nouvel œil – qui n'est en rien un œil humain amélioré, qui est d'une autre nature.

Et vous voyez pourquoi il est d'une autre nature, c'est l'œil de la perception totale. [76 :00] C'est l'œil de la perception totale, c'est-à-dire c'est l'œil de la perception de l'universelle variation où les choses mêmes, c'est à dire où les images variant en elles-mêmes et les unes par rapport aux autres *sont* les vraies perceptions. Au lieu que je saisisse une image, ce sont les images dans leur interaction qui saisissent toutes les actions qu'elles reçoivent, toutes les réactions qu'elles exécutent. Pour une fois, c'est le système qu'on a vu... le système total de l'interaction, de l'interaction universelle.

Bien. Alors, une telle conception du réel se concilie absolument avec bien plus que les besoins du cri complémentaire, que le montage se permet tout, tout est permis au montage. Où est le problème ? Mais il faut être idiot [77 :00] pour voir un problème et une opposition avec – il faut être idiot provisoirement, car Mitry est loin d'être idiot – il faut être aveuglé, il faut être aveuglé un instant. Puisque il va de soi que, comment voulez-vous mettre des images en situation d'être objectives au sens que nous venons de voir – c'est à dire d'être prises dans le système de l'universelle interaction où chaque image varie en elle-même et les unes par rapport aux autres – sinon par des opérations de travail sur l'image qui définissent le montage. Bien plus, je dirais... qu'est-ce que Vertov est en train d'inventer ? Il est en train d'inventer le montage qui sort directement non pas sur le rapport entre les images mais qui porte déjà sur l'image en elle-même. Il fera faire porter le montage sur l'image elle-même et non plus sur des rapports d'images. C'est pour ça que Eisenstein, [78 :00] il va être fasciné par cette histoire. Tantôt il va dire tout ça c'est des clowneries et du formalisme forcément, clowneries et formalisme, esthétisme... pire injure pour Vertov. Et tantôt, en douce, il va dire... qu'est-ce qu'il est en train de faire, Vertov ? Qu'est-ce qu'il dirait ? Il agit comme un grand créateur. Qu'est-ce qu'il peut prendre de ça ? Est-ce qu'il peut assimiler quelque chose ?

Mais vous voyez que, dans ce problème du montage, on ne cesse pas de varier. Et voilà que – et je n'arrive pas encore et je ne peux pas encore expliquer ce que ça veut dire au juste – le montage tend à porter sur chaque image elle-même et non pas simplement sur les rapports entre images. Mais ça ne devra devenir clair, il me semble, que petit à petit. En tout cas aucune, aucune contradiction entre les deux thèmes : le réel en lui-même [79 :00] – même entre l'ensemble des trois thèmes suivants – le réel en lui-même, la construction découverte d'un œil non-humain et l'universel montage. Puisque c'est les trois aspects de l'universelle interaction.

En quoi est-ce que – alors je continue ma parenthèse – en quoi est-ce que c'est au service de l'énonciation de la conscience révolutionnaire ? Et pourquoi la conscience-caméra va être la conscience révolutionnaire ? La conscience-caméra sera forcément conscience révolutionnaire parce que l'universelle interaction ne peut être prise en charge que par le processus de la révolution, par opposition au processus de la dramatisation, au processus de la passion, au processus de l'histoire individuelle. [80 :00] Bon, tout ça s'enchaîne merveilleusement, ça fait un ensemble très, très cohérent.

Voilà, voilà le premier point de notre nouvelle analyse. Nous ne nous laissons pas de revenir à l'universelle interaction. Cela nous a permis de définir le documentaire. Et Vertov commence par de véritables documentaires qui se présentent comme tels. Mais vous voyez que chaque fois, chaque fois que *documentaire* est vraiment une catégorie cinématographique – si l'on essaye d'en faire une telle catégorie, il n'y a pas de problème – le documentaire c'est vraiment l'image rapportée au système de l'universelle variation et de l'universelle interaction. Voilà.

Or, à la même époque [81 :00] – c'est à dire tout ça se passe vers... le grand film de Vertov, on verra tout à l'heure puisque on n'en est pas là, ce sera 19... je ne me souviens plus... je crois 1929... *L'homme à la caméra*... c'est une année très riche pour le cinéma. Je cite : 1928 : [Joris] Ivens, I.V.E.N.S., *Le pont d'acier* ; 1929 du même Ivens : *La pluie* ; 1927 : l'allemand [Walter] Ruttmann : *Berlin, symphonie d'une grande ville*. [82 :00] Qu'est-ce qu'il y a en commun ? Et 1929, je crois bien : *L'homme à la caméra* de Vertov, qui représente comme un stade ultime de sa recherche – provisoirement ultime. Qu'est-ce qu'il y a en commun ?

Voilà comment un critique décrit les films de Ivens, Balázs : « La pluie que nous montre Ivens, ce n'est pas une pluie déterminée que un jour est tombée quelque part. Aucune représentation d'espace ou de temps ne relie ces impressions entre elles. L'auteur a merveilleusement vu et capté dans les images la façon dont l'étang silencieux se couvre de chair de poule [83 :00] sous les premières gouttes d'une légère averse. Donc une goutte de pluie ou sur une vitre en cherchant son chemin, ou encore comment la vie de la cité se reflète sur l'asphalte mouillé. Ce sont mille impressions, pourtant toutes ces seules impressions ont bien une signification pour nous. Ce que de telles images veulent représenter ce n'est pas un état de fait, mais une impression optique déterminée. L'image même est la réalité que nous vivons... » – En d'autres termes, avec la pluie, là, on revient alors aux images mouillées, aux images liquides, déjà Ivens atteignait à sa manière ce système de l'universelle interaction – « Et même lorsqu'il s'agit d'un objet unique comme *Le pont d'acier*, que Ivens nous montre dans un montage rapide de sept cents plans, l'objet pour ainsi dire se pulvérise dans ces images. Précisément la possibilité de montrer, [84 :00] en sept cents plans, des impressions visuelles aussi totalement différentes, retire à ce pont de Rotterdam son évidence d'objet concret à finalité pratique. » [Voir Béla Balázs, *Le cinéma* (Paris : Payot, 1948 ; 2011) p. 167 et *L'esprit du cinéma* (Paris : Payot, 1930 ; 2011), p. 205. Une autre version du texte de Balázs est citée dans *L'Image-mouvement*, p.156]

Tien, c'est curieux ! C'est très équivoque, la dernière phrase de Balázs. Il dit : Un tel pont, avec la multiplication de points de vue sur le pont, avec l'universelle interaction de chaque élément par rapport aux autres, tout ça... c'est un pont qui ne peut plus servir à rien. Et je dis, c'est très équivoque parce qu'il a l'air de le regretter. Comprenez, l'objet qui sert à quelque chose – si j'en reviens à tout à l'heure – c'est l'objet solide, c'est l'objet solide de la terre. En effet, l'objet intégral ne peut servir à rien. Là aussi, Bergson nous l'a appris, et à quel point et de quelle manière très précise... La perception, quand elle se sert d'un objet, qu'est-ce que c'est ? [85 :00] C'est l'objet lui-même, moins tout ce qui ne nous intéresse pas. Le service, l'utilité c'est la chose, c'est complètement la chose, moins tout ce qui n'intéresse pas l'action, tout ce qui n'intéresse pas notre action. Une image totale ou une image intégrale, par définition, on ne s'en sert pas.

Comme dira Balázs avec le même regret, mais il devrait au contraire s'en réjouir, dans le Berlin de Ruttmann, on ne peut pas s'y reconnaître, ce n'est pas comme le plan d'une ville. Là, le pont, on ne peut plus s'en servir. En effet, si le pont est réintégré dans le système de l'image totale, de l'universelle interaction, on ne peut plus s'en servir. On ne peut se servir que des choses qui renvoient un profil par rapport à un centre privilégié. C'est la définition de l'outil, c'est la définition de l'usage. Donc on ne s'en servira pas. En revanche, est-ce que ça veut dire que c'est de la contemplation ? Non. C'est l'universelle action. [86 :00] C'est l'univers.

Bon, très bien. Alors tout ça, ça revient toujours à dire : on voit bien en quoi ce n'est pas une amélioration de l'œil humain. Il s'agit à la lettre de construire une *autre* perception. Et que ce soit Ivens, que ce soit Ruttmann et que ce soit Vertov avec ses moyens... c'est la construction d'une *autre* perception, cette perception totale, cette perception de l'universelle interaction. Bien.

Alors, comment on va faire ? Qu'est-ce que c'est que cette *autre* perception ? Là, je crois que, pour une fois, je fais un rapprochement avec quelque chose de [87 :00] complètement différent mais qui n'est pas du tout forcé. Surtout tout ça, ça me paraît très, très cézanien. Chez Cézanne apparaît – sans doute, il dit quelque chose que tous les peintres ont toujours pensé – mais chez Cézanne apparaît un thème qui est vraiment signé par lui. A savoir l'œil du peintre, ce n'est pas un œil humain. Et pourquoi ce n'est pas un œil humain, l'œil du peintre ? L'œil du peintre, ce n'est pas un œil humain parce que c'est l'œil d'avant l'homme. Rendre au monde sa virginité. Là, je cite de mémoire... rendre au monde sa virginité. Tout ce thème de Cézanne, vous le trouvez dans les entretiens, dans les conversations avec Joachim Gasquet. [*Voir Cézanne (Paris : Bernheim-jaune, 1921 ; réédité en 2002 et 2012, Encre marine ; voir aussi le séminaire sur la peinture, les séances 1 et 2)*] Rendre au monde sa virginité, le monde d'avant l'homme... [88 :00] Nous ne sommes plus innocents, nous ne sommes plus innocents. C'est à dire, nous sommes des êtres faits de terre et de solides. Nous ne voyons pas les couleurs, l'œil humain n'est pas fait pour voir les couleurs, il est fait pour voir des moyennes, des objets moyenne etc. des solides. Le monde d'avant l'homme, ce n'est pas le monde tel qu'il est sans l'homme, c'est sans doute le monde dans lequel l'homme surgit comme dans une sorte d'acte de naissance, de double naissance et du monde et de l'homme et du rapport de l'homme et du monde.

Qu'est-ce que c'est ça ? C'est ça, l'autre perception. Percevoir c'est notre tâche en tant qu'homme de percevoir le monde d'avant l'homme. [89 :00] Cela se complique, bon... Un cinéaste américain très, très récent – et ça s'inscrit vraiment dans ce que je suis en train de dire, par ce que ça se retrouve dans le cinéma le plus récent, dans le genre cinéma indépendant ou expérimental ou peu importe – Brakhage, Stan Brakhage. Voilà, comment il définit Stan Brakhage – c'est vraiment bien défini – le projet d'un film. Si je vous avais dit c'est signé Cézanne, vous m'auriez dit oui... ceux qui connaissent un peu... « Combien de couleurs... Combien de couleurs existent dans un champ couvert d'herbe... Combien de couleurs existent dans un champ couvert d'herbe, [90 :00] pour le bébé en train de ramper, inconscient du vert ? » [*Stan Brakhage, Métaphores et visions (Paris: Centre Georges Pompidou, 1988)*] Merveille ça ! Je veux dire, c'est mal traduit mais c'est vraiment bien dit et pensé. C'est ça, le monde d'avant l'homme. Nous, notre œil, bon, quoi... notre gros œil immobile. C'est quoi ? C'est ça, c'est du vert, d'accord. Avec beaucoup de raffinement, on distingue des verts, toute une liste de verts. Bon...

Brakhage, il nous propose l'épreuve suivante comme un rêve. Combien de couleurs existent dans un champ d'herbe pour un bébé en train de ramper, inconscient du vert ? Sans doute que alors, peut-être qu'il ne distinguera pas plus de vert que nous ne sommes capables d'en distinguer, ce ne sera sûrement pas avec le même rapport. Et sous quelle forme ce sera, qu'est-ce que c'est ça ? Voilà, bon... que [91 :00] Brakhage en fait un court-métrage de ça. Tiens, ça nous introduit l'image-couleur. Oh là là, il aurait fallu... est-ce qu'il faudra... non, il faudra en parler plus tard. Ça alors, l'image-couleur. Bon... Vous sentez déjà que ça va... c'est d'un autre domaine. On ne peut même pas la ramener à l'image-perception. Et puis, on ne peut pas la ramener à l'image-mouvement. Dans toutes nos... il y a quelque chose qui se passe là... ça ce n'est pas normal... On ne peut pas tout faire mais on met de côté. Ah, l'image-couleur, tien, on n'y avait même pas pensé, enfin moi... il faudra... Bien. Ah, mais ça s'emballe là... voilà, voilà, voilà, voilà. Bon.

Bien, tout ça pour juste faire sentir... Et si le machin de Brakhage, qu'est-ce que c'est ? Qu'est-ce que c'est, cette histoire du bébé qui rentre dans le champ d'herbe ? C'est passionnant. Mais qu'est-ce que c'est le vrai [92 :00] représentant du bébé dans le champ d'herbe ? C'est l'œil-camera. Il ne s'agit pas de redevenir un bébé, ce n'est pas ça. C'est vraiment construire cette autre perception, c'est construire cette perception non-humaine. Combien il y a de verts dans le champ pour le bébé ? Ça veut dire... bon, atteindre au système de l'universelle interaction du vert. L'universelle interaction du vert, ça. Et vous ferez des séries d'universelles interactions, vous pourrez faire la série de l'universelle interaction du rouge etc. Et comprenez que le montage... vous en avez besoin là. Et que ce sera avec du montage que vous ferez ça, ce n'est pas en suivant un bébé. Donc, vive Brakhage pour cette tentative extraordinaire !

Bon, alors on précise un peu ce que veut dire cette perception d'avant l'homme. La caméra va nous donner la perception d'avant l'homme ou la perception du monde sans les hommes. [93 :00] Comprenez que ça se pose partout, je pense... Là, je mélange les choses exprès. Je mélange pour vous donner... parce que si vous ne comprenez pas bien tel exemple, vous comprendrez peut-être mieux avec tel autre exemple, qui vous conviendrait mieux... L'histoire de Marguerite Duras, *Agatha*. [Agatha et les lectures illimitées, 1981] C'est un tout autre problème, bon. Mais qu'est-ce que c'est, cette image plan-fixe de cette plage... de cette plage de Trouville, là ? Avec ces espèces de mouvements très, très décomposés ? Qu'est-ce que c'est ? Complètement désert, pendant que la voix dévide une histoire dramatique. C'est un peu, c'est un peu... là, ça appartient... c'est sa faute, ça appartient un peu à la formule française, à la vieille formule française... Mais cette fois-ci au lieu de l'image aquatique de l'eau courante, il y a l'image fixe du monde d'avant les hommes. Et les images d'*Agatha*, c'est le monde d'avant les hommes, [94 :00] pendant que la voix dévide l'histoire de l'inceste frère-sœur – qui est humaine, trop humaine, l'histoire d'inceste. Mais il y a une espèce de tension du monde d'avant les hommes, à moins qu'elle n'ait pensé – ce qui ne serait pas étonnant, tout est possible – que l'inceste soit vraiment la véritable origine de l'homme, et que c'est en même temps que le monde d'avant les hommes et que l'homme naît dans le monde d'avant les hommes par une sorte d'inceste...

Bon, voilà. Alors qu'est ce qui va se passer ? Il y a un thème qui – je reviens en arrière – il y a un thème qui à cette époque, vers 1927-1930, tourmente un certain nombre d'hommes de cinéma et qui est vraiment la perception d'avant les hommes et la perception en absence des hommes : la ville quand il n'y a personne. Vous voyez, on tourne autour du même truc. [95 :00] Et voilà que

Vertov voulait faire un « Moscou qui dort ». Et voilà que Ruttmann dans l'admirable *Berlin symphonie d'une ville* commençait par des images de rues absolument désertes, et puis introduisait dans la rue déserte un chant, un chant d'avant les hommes, et puis petit à petit il y avait la naissance des hommes dans la ville. [Berlin : Symphonie d'une grande ville, 1927] Et puis, voilà que René Clair avait fait *Paris qui dort*. Et *Paris qui dort*, c'était quoi ? Tout ça... c'est un thème qui, je crois, les a obsédés.

C'est formidable... je veux dire c'est vrai tout ce qu'on dit, [96 :00] toutes les platitudes qu'on dit sur ce moment du cinéma où vraiment ils avaient l'impression que tout était à créer. Ça a été formidable. La joie, imaginez la jubilation d'un type comme Renoir ou comme Gremillon, vraiment, devant l'eau courante... et qu'est-ce qu'ils allaient en faire au cinéma. La jubilation d'Epstein, devant une fête foraine. Bon Dieu, ça c'est du cinéma... Ou bien, lorsqu'il détient la vie, la vie d'avant les hommes, qu'est-ce que... Bon, ça va devenir un concept de cinéma. Et bien sûr, alors, René Clair, il en fait un vague scénario, bon un petit scénario, *Le rayon diabolique*... le rayon du savant fou, une espèce de petit truc science-fiction, quoi... le rayon du savant fou qui immobilise tout.

Bon, alors... Vous, voyez qu'on est en train de tourner. Je veux dire, est-ce que [97 :00] l'immobilisation n'appartient pas au système de l'universelle variation et de l'universelle interaction ? Sans doute, si. Sous quelle forme, il va falloir le voir. Voilà que l'image est immobilisée. Bon, tout s'immobilise. L'image-mouvement est frappée d'immobilisation. Là, on a fait un rude progrès au point qu'il va falloir s'arrêter, parce qu'on va trop vite.

L'image-mouvement est frappée d'immobilisation. Au profit de quoi ? Surgit une image immobile... bon, qui fige tout et qui va faire quoi ? Ça ne va pas rester comme ça ! A partir de l'image immobilisée, à partir de l'image figée, reprise du mouvement, [98 :00] mais le mouvement ou bien s'inversa, ou bien ralentit, ou bien précipité ou bien autre chose encore. Sentez, on se trouve devant un second procédé plus complexe. J'appelle premier procédé tel qu'on vient de voir – parce que ça va être aussi un procédé Vertov. Vertov a été très, très frappé par le *Paris qui dort* de René Clair. Il disait : mais bon dieu, c'est ça, c'est ça que je voulais faire ! Là-dessus il s'en servira dans *L'homme à la caméra*. Bon, très important ça, on n'est pas sorti de l'histoire Vertov dans tout ça.

Je veux dire, premier procédé : introduire l'image dans le système de l'universelle interaction. Ça veut dire quoi, techniquement ? Ça veut dire se permettre tout. Je veux dire, [99 :00] démultiplication de l'image, mise en oblique. Je prends une liste dans un texte de Vertov : ralenti, accéléré, inversion, démultiplication, oblique... J'insiste sur oblique parce que les images obliques – on aura à revenir là-dessus – on retrouvera ce thème... Micro-prises de vue, angles insolites et extraordinaires... Je dis que tout ça, c'est la méthode du *Pont d'acier* de Ivens aussi. Tout ça est combiné, c'est-à-dire faire danser, multiplier tellement les points de vue, et c'est forcé.

Si je définis l'image subjective par un point de vue comme immobilisé, un point de vue privilégié, je dirais en même temps que... car il y a perpétuellement interaction entre les pôles d'images... [100 :00] je dirais que plus le point de vue subjectif est mobilisé, devient mobile, plus il tend à se déverser dans le système objectif. Si vous mettez l'image subjective en complet

mouvement du point de vue de son centre de référence, elle va tendre à verser dans le système objectif de l'universelle interaction.

Donc, à ce premier niveau vous avez déjà tout un système de procédés qui impliquent le montage et qui opère sur l'image-mouvement... L'œil non-humain, on a dégagé. Le thème de la ville qui dort ou de l'immobilisation de l'image, comme second procédé, procédé, second procédé, en effet, en apparence très différent. On va voir comment tout ça se regroupe. Vous extrayez, vous fixez une image, vous prolongez une image immobile, [101 :00] et vous ré-embrayez avec mouvement inversé, mouvement ralenti, mouvement précipité etc. – mouvement surimprimé, au besoin. Qu'est-ce que ça fait ? René Clair disait très bien : recherche d'une espèce de décharge électrique que va produire cette immobilisation suivie d'un nouveau type de mouvement. Bon. Qu'est-ce qu'il faut dire ?

Alors, là... les conséquences sont tellement importantes. Voyez que dans le premier procédé on en était encore à image-mouvement. Tout le travail se faisait sur l'image-mouvement, même les immobilisations, même tout ça. C'est pour ça que c'est le premier procédé, je dirais, c'est à la limite [102 :00] le procédé de ce que Vertov appelait le ciné-œil. Le procédé de *L'homme à la caméra*, il va être plus complexe. Ça va être le procédé de quoi ? Extraire de l'image-mouvement... quoi ? Quelque chose qui est de l'ordre du photogramme. L'image immobilisée ce ne sera plus l'image-mouvement, ce sera le photogramme. Ah bon, c'est un le photogramme. Qu'est-ce que ça veut dire ça ? Eh bien, tout le monde le sait. Une image-mouvement c'est une image moyenne au cinéma, c'est une image moyenne. Bon, tant de photogrammes par seconde. Extraire le photogramme, ça c'est quelque chose de relativement nouveau pour nous. Ça s'enchaîne... Cette fois-ci, il ne s'agit plus de multiplier les points de vue de telle manière que l'image-mouvement entre dans le système de l'universelle interaction. [103 :00] Il s'agit d'extraire de l'image-mouvement le photogramme... pour que quoi ? Pour que quelque chose se produise. A savoir que, déjà, il y a un travail sur le photogramme. Quel sera ce travail ?

Eh bien, la possibilité de produire la décharge électrique, c'est-à-dire de ré-enchaîner avec mouvement inversé, mouvement accéléré, mouvement ralenti, mouvement surimprimé etc. D'où l'importance... à ce moment-là, ce qui compte c'est quoi ? Ce n'est plus le mouvement, c'est l'intervalle entre les mouvements. Pourquoi ? Tout simple, parce que l'intervalle entre les mouvements c'est précisément le point singulier qui dépend du photogramme, alors que le mouvement dépendait de l'image moyenne. L'intervalle entre les mouvements, [104 :00] c'est le point singulier où le mouvement est capable de s'inverser, de s'accélérer, de ralentir, de se surimprimer, etc. Alors, voyez les progrès qu'on a faits ! Vous vous rappelez le vieux thème bergsonien ? Vous ne reconstruirez pas le mouvement avec des positions dans l'espace... Et pourquoi ? Parce que le mouvement se fait toujours dans l'intervalle.

En d'autres termes, dans notre point de départ – c'est pour mesurer tout le chemin qu'on a accompli, il n'y a pas du tout de contradictions – dans notre point de départ, c'est le mouvement qui était un intervalle entre positions dans l'espace. Maintenant, nous ne disons plus ça. Et la théorie de l'intervalle de Vertov, théorie vraiment fondamentale [105 :00] pour le cinéma, nous dit quoi ? Elle nous dit : le réel tel qu'il est, il est dans l'intervalle entre mouvements. Est-ce que ça se contredit ? Pas du tout, même il faut passer par la première proposition pour arriver à l'autre. De toute manière, la théorie du mouvement et de son dépassement est une théorie des

intervalles. Simplement, dans un cas le mouvement lui-même est un intervalle entre positions – c'est l'image moyenne mouvement. Dans l'autre cas, c'est le réel tel qu'il est, c'est un intervalle entre mouvements – c'est l'extraction du photogramme et le point singulier.

Peut-être que ça se complique, que je ne suis plus assez clair, mais enfin ça ne fait rien...

[106 :00] C'est-à-dire, ce qui commence à poindre, si vous voulez, c'est pour nous une conclusion très importante. On était parti au tout début, tout à fait au début de l'année... on était partis d'une vieille critique adressée au cinéma. A savoir, le cinéma est incapable de reconstituer le mouvement, il ne donne qu'une illusion de mouvement, il ne donne pas le mouvement réel. Et je disais, toutes les critiques du cinéma à ses débuts ont été fondées sur cette critique, sur ça. L'image-mouvement cinématographique est une illusion. Sous-entendu, par rapport au réel qui échappe au cinéma. [107 :00]

Maintenant, qu'est-ce qui se passe ? Quel progrès on a fait... On n'a dit rien du tout, ce n'est pas ça... les procédés, oui, par lesquels le cinéma construit l'image-mouvement sont artificiels. Mais l'image-mouvement qui est ainsi constituée, c'est du mouvement parfaitement réel. Mais maintenant, qu'est-ce qu'on est amené à dire ? Maintenant on est amené à dire : Attention – oui... retour à la première thèse, oui – l'image-mouvement du cinéma est une illusion. Et, bien sûr, c'était vrai, c'était une illusion, de tous temps c'est une illusion. Mais attention, c'est quoi ? Ce n'est pas du tout une illusion par rapport à un réel qui échapperait au cinéma, c'est une illusion par rapport à la réalité du cinéma même. [108 :00] Car le cinéma c'est l'image-mouvement en tant que cette image-mouvement ne cesse de se dépasser vers quelque chose d'autre, vers un autre type d'image. Il faut qu'il y ait l'image-mouvement. Il faut que ça passe par l'image-mouvement. Mais il faut en même temps que l'image-mouvement ne soit posée que pour être dépassée vers quelque chose d'autre, qui est quoi ?

Triple dépassement. Dépassement de l'image-mouvement qui est une moyenne vers le photogramme, donc dépassement de l'image moyenne vers le photogramme. Deuxième point : dépassement du mouvement vers l'intervalle entre mouvements. [Pause] Troisièmement : dépassement [109 :00] de la caméra même et de la table de montage ordinaire – j'appelle table de montage ordinaire le montage en tant qu'il porte sur le rapport entre images – vers un montage qui porte sur l'image même, travail du photogramme avec la détermination du point singulier où le mouvement va subir toutes les manipulations.

Qu'est-ce que ça va faire, ça ? Si j'essayais, je le dirais mieux la prochaine fois, parce qu'il est temps de finir là, autant terminer par de l'obscur ! Qu'est-ce que ce serait, ça ? Le photogramme. Mais c'est vraiment... alors du coup, je dirais c'est l'image [110 :00] ... qu'est-ce que c'est ? Par rapport à l'image-mouvement qui est une moyenne, tant de photogrammes par seconde, et puis le photogramme... quel rapport ? Je dirais aussi bien, est-ce que c'est une métaphore ou plus qu'une métaphore ? Je dirais aussi bien, le photogramme c'est l'image moléculaire. C'est l'image moléculaire du cinéma, c'est l'image cinématographique moléculaire. L'image moyenne c'est l'image dite molaire. C'est une moyenne. Bon.

L'autre perception à la recherche de laquelle je suis, l'autre perception, est-ce que ce n'est pas la perception moléculaire ? Et que la caméra nous livre enfin une perception moléculaire ? Qu'est-ce que c'est une perception moléculaire ? Qu'est-ce que ce serait ? Bon, c'est la perception ?

Non plus. Image moyenne mouvement, mais quoi ? [111 :00] Photogramme-intervalle. C'est abstrait, on n'arrive pas à bien saisir intervalle. Alors cherchons un mot plus dynamique, qui pourtant c'est exactement la même chose qu'intervalle. Eh bien, photogramme-clignotement. Photogramme-clignotement... ah bon, quel drôle de cinéma c'est ? C'est bien connu ça... Photogramme-clignotement, par différence avec image moyenne mouvement, c'est quoi ? C'est ce qu'on appelle toute une partie... toute une partie du cinéma dit expérimental.

Bon, est-ce que ça veut dire que c'est ça, le vrai cinéma ? Non, ce n'est pas du tout ça dans mon esprit. J'indique une direction. Bon, qu'est-ce que c'est que cette méthode montage-clignotant ? Le rapport photogramme/clignotement se découvre derrière [112 :00] le rapport image moyenne mouvement. Bien, qu'est-ce que c'est ? Un peu comme des états moléculaires se découvrent derrière les moyennes molaires, derrière les grands ensembles, vers une perception moléculaire. Ça veut dire quoi ? Les physiciens nous disent... enfin les physiciens vraiment de vulgarisation, mais il faudrait pousser, il faudrait voir ce qu'ils disent à un niveau pas de vulgarisation, tellement c'est beau, c'est très important...

Eh, elle n'est pas arrêtée, cette montre ? Quelle heure il est ? Un dernier effort... vous allez comprendre !

L'état solide, qu'est-ce que c'est ? Vous allez tout comprendre des images... L'état solide c'est quoi ? Ce n'est pas compliqué, l'état solide. Il y a un état solide lorsque les molécules ne sont pas libres de se déplacer. Vous me suivez ? Supposez que les molécules ne soient pas libres de se déplacer... [113 :00] pourquoi ? A cause de l'action des autres molécules. En d'autres termes, elles sont maintenues dans un petit domaine. Elles sont confinées dans un petit domaine par l'action des autres molécules. Là, je fais vraiment de la physique de bas niveau... Et dans cet état, elles sont animées de vibrations rapides autour d'une position moyenne dont elles s'écartent peu. Voilà, la formule de l'état solide. Vous voyez ? Les molécules de la table, elles ne sont pas libres de se déplacer. Donc, elles sont maintenues dans leurs petits domaines, chaque molécule est maintenue dans son domaine par la pression des autres [114 :00] molécules. Elles sont confinées dans ce petit domaine. Elles sont animées de vibrations, parce qu'elles font partie de l'univers. Elles font partie de l'univers machinique. Elles sont animées de petites vibrations autour d'une position moyenne dont elles s'écartent peu.

L'état liquide, qu'est-ce qui se passe ? On sait bien que... quel moyen pour défaire les solides ? Bon, défaire les solides, dans le cas de certains solides, il faut les plonger dans l'eau. Mais il y'en a qui résistent, hélas. Alors, il faut les chauffer, il faut les chauffer. Bon. L'état liquide en effet c'est quoi ? C'est tout à fait autre chose. Dans les liquides, les molécules se définissent par ceci : qu'elles ont conquis un degré supplémentaire de liberté. Le solide c'est le degré le plus bas [115 :00] de liberté des molécules. Je dirais que le solide est, dès lors, objet d'une perception molaire... On perçoit des ensembles solides. Les molécules sont comprimées, disposent d'un petit espace... elles s'écartent peu d'une position moyenne. Le solide c'est un objet moyen, c'est une moyenne. Tout comme l'image-mouvement. Dans le liquide, les molécules, elles ont un degré de liberté supplémentaire, c'est à dire elles se déplacent. Les molécules se déplacent, elles restent en contact, en se déplaçant – ce qui se passe pas du tout dans un solide – elles restent en contact en se déplaçant et glissent les unes entre les autres. C'est ça la définition toujours de vulgarisation de l'état liquide. [116 :00]

Troisième étape, l'état gazeux. Troisième degré de liberté des molécules. Ah, alors là, c'est quoi ? Chaque molécule acquiert et conquiert à l'état gazeux. Elle acquiert et conquiert ce qu'on appelle, ce que les physiciens appellent un « libre parcours moyen », qui varie d'après les gaz évidemment, qui varie aussi bien d'après la pression, enfin qui varie d'après mille choses... Rappelez-vous vos souvenirs de physique... Et qu'est-ce qu'on appelle le « libre parcours moyen » d'une molécule ? C'est la distance moyenne parcourue par une molécule entre deux chocs successifs. Exemple fameux, le mouvement brownien. Bon, tout ça c'est le plus élémentaire de ce qu'on appelle... [117 :00] rapportez-vous si vous avez des petits frères et des petites sœurs, au chapitre de leur livre de physique sur la « théorie cinétique des gaz », où vous trouverez tout ça très bien expliqué.

Nous, pourquoi ça nous concerne ça ? Pourquoi ça fait notre... notre thème, la finale pour aujourd'hui ? C'est que... de quoi on a parlé depuis le début ? De trois étapes de la perception : la perception solide, la perception liquide, et nous sommes sur le point de découvrir une étrange perception gazeuse.

Et s'il est vrai qu'à une certaine direction parfaite en elle-même, le système total objectif de l'universelle interaction se trouvait effectuait par les images liquides telles qu'on les a vues comme esquissées dans le cinéma français d'entre les deux guerres, tout le travail de l'extraction du photogramme, du travail sur le photogramme [118 :00] du cinéma dit clignotant, où le couple photogramme/clignotement tente à dépasser – non pas se passer de, ça on verra la prochaine fois – mais tente à dépasser le couple image moyenne/mouvement, ça nous donnait une espèce de cinéma gazeux. Est-ce que ce cinéma gazeux... c'est là aussi, est-ce que j'emploie ça par métaphore ? Non, à la lettre, il se réclamera de l'état des gaz – tout comme Renoir, Epstein, Grémillon pouvaient se réclamer de l'état de l'eau courante. Ce sera la longue conquête... longue, longue conquête d'une perception moléculaire. Le nouvel œil ce serait entre autres – on est loin d'avoir fini, surtout je ne veux pas dire que l'issue du cinéma c'est les tentatives du cinéma expérimental. [119 :00]

Les choses admirables... l'un des grands du cinéma expérimental américain qui s'appelle Landow, nous présente un film... je vous parlerai mieux la prochaine fois, comme ça on en est là, c'est bien. [*Aussi connu comme Owen Lang, il était un peintre, écrivain, photographe et cinéaste expérimental. Le film que Deleuze évoque ici est Bardo folles, 1967. Voir aussi L'Image-mouvement, pp. 123-124*] Comment suivant les techniques – on verra quelles techniques pour ce cinéma gazeux – mais comment on commence par nous montrer sur l'écran une jeune femme qui nage. Pas par hasard quand même qui nage, j'espère ce n'est pas par hasard qu'il part d'une image liquide. Cette jeune femme qui nage gracieusement et qui chaque fois qu'apparaît sur l'écran nous fait un petit bonjour... Il y a travail sur le photogramme, extraction du photogramme, travail sur le photogramme, avec coexistence... là-dessus, division de l'écran, il y a des rangs et... coexistence... la même jeune femme à des moments différents au même mouvement. C'est la technique fameuse dont on parlera la prochaine fois, la technique de la *boucle*. Elle réapparaît sur l'écran, [120 :00] chaque fois elle nous fait un petit bonjour comme ça... pas au même moment, il y a des décalages, des intervalles, tout ça... Bon. Et puis un truc... le grand truc de clignotement etc. Procédé qui est cher au cinéma indépendant, au cinéma expérimental américain, refilmage. Pour obtenir quoi ? Procédé du refilmage qui permet d'obtenir une texture granulaire. Le grain est une espèce de texture vraiment moléculaire et qui a

comme corrélat une suppression de la profondeur – l’univers vraiment en espace plat. Et technique de brûlage du photogramme. Brûlage de photogramme – il faut prendre ça à la lettre – brûler un photogramme, pourquoi ? On l’a vu, *libérer les molécules*. A ce moment-là, un jeu de couleurs extraordinaires, des images-couleur très, très [121 :00] curieuses vont venir occuper l’écran. Tout ça va devenir une espèce de matière en fusion... Bon, et c’est très ennuyeux, dans un sens.

Encore une fois, je ne veux surtout pas dire : c’est ça le cinéma. Je veux dire : ça c’est une direction, on verra ce que ça devient... ce que on peut en tirer etc. Mais je dis, là, c’est textuellement... Si je prends l’histoire de ce film – à la fois indépendant, expérimental, abstrait tout ce que vous voulez – J’ai dit l’auteur ? Oui... Landow... L-A-N-D-O-W... qui est un grand du cinéma américain... Si je prends cet exemple, voyez typiquement le passage d’une perception liquide, ou d’une référence à une perception liquide – la nageuse – à une perception gazeuse, impliquant y compris le brûlage du photogramme. Bon... tout ça c’est vers une perception moléculaire. [122 :00] Qu’est-ce qu’on peut acquérir ? Est-ce que la caméra nous donne cette perception moléculaire ? Quel avantage ? Qu’est-ce que c’est, cet œil non-humain ? Qu’est-ce qu’on va faire avec cet œil non-humain, etc. ? Toutes sortes de questions... toutes sortes de questions brûlantes que nous reportons à la prochaine fois. Réfléchissez à tout ça... Moi, j’aurais besoin que la prochaine fois vous interveniez, sous forme de directions de recherche. [*Fin de la séance*] [2:02:35]