

**Gilles Deleuze**

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

**9ème séance, 02 février 1982**

**Transcription : transcripteur anonyme (partie, durée = 1:12:40) et Tamara Saphir (partie 2, durée = 1:12:44) ; transcription augmentée, Charles J. Stivale**

### **Partie 1**

... Eh bien, je continue. Vous vous rappelez, peut-être, que nous avons commencé l'analyse de la seconde espèce -- de la seconde comme ça, c'est un ordre arbitraire -- de la seconde espèce d'image-mouvement que nous avons définie comme étant l'image-affection. L'image-perception, c'était fini, puis nous étions passés à l'image-affection.

Et, la dernière fois, si j'essaie de résumer le peu que nous avons acquis, cela consistait à dire : bien oui, d'une manière encore toute confuse, on a l'impression [1 :00] que l'image-affection, c'est le gros plan, et le gros plan, c'est le visage, ce qui, encore une fois, implique que le gros plan ne soit pas le gros plan "du" visage. Encore une fois on le sentait confusément -- mais c'était confus puisque on n'était pas encore en état de justifier -- l'image-affection, c'est le gros plan, et le gros plan, c'est le visage. Et on était parti d'une analyse très simple consistant à découvrir comme deux pôles, aussi bien du gros plan que du visage et ces deux pôles.

Et ces deux pôles, c'étaient d'une part : des traits matériels que l'on appelait -- par commodité alors pour chercher une [2 :00] formule capable de grouper ces phénomènes -- des traits matériels de visagété, susceptibles d'entrer dans une série intensive, par exemple, tous les degrés de l'horreur, tous les degrés de l'horreur. Ces traits de visagété capables d'entrer dans une série intensive peuvent concerner des organes différents. Par exemple, un trait de l'œil, un trait du nez, un trait de la bouche peuvent constituer une série intensive ou une graduation, série intensive s'entendant aussi bien dans le sens d'une croissance ce que d'une décroissance.

Mais si ça était le premier pôle du visage, [3 :00] le second pôle du visage, c'était l'unité qualitative d'une surface réfléchissante. L'unité qualitative d'une, donc, série intensive de traits de visagété, unité qualitative d'une surface réfléchissante et, les deux étant strictement complémentaires, c'est vraiment les pôles vivants du visage, les pôles vivants impliquant évidemment une tension polaire, tension d'après laquelle il y a toujours un risque dans un visage pour que les traits de visagété s'enfuient, filent, échappent à l'organisation qualitative du visage. C'est même ça qu'on appellera un tic. [4 :00] Le tic, le tic de visage, c'est très précisément le mouvement par lequel un trait de visagété échappe à l'organisation réfléchissante et rayonnante du visage : tout d'un coup quelque chose qui file, la bouche qui part, un œil qui s'en va qui bascule tout ça, qui tente d'échapper à l'organisation qualitative. Et à l'autre pôle de la tension, [il y a] l'effort perpétuel du visage comme surface réfléchissante pour récupérer les traits de visagété qui, comme des oiseaux, tentent constamment de s'en aller, de fuir. En d'autres termes, le visage est un animal en lui-même. C'était donc nos deux pôles. [5 :00] Et je disais, la première chose dans notre analyse, c'est essayer de fonder cette identité du visage et de l'affection,

puisqu'on tourne autour, perpétuellement, de trois termes qui vont circuler, qui vont être dans une espèce de cercle mobile : visage, affect, gros plan.

Eh bien, notre première tâche que j'avais commencé la dernière fois, c'était "comment faire sentir cette identité du visage et de l'affect" ? Alors que l'affect qui traverse tout le corps évidemment et il traverse tout le corps il concerne tout le corps, bien sûr ! Et pourtant, il y a bien une identité du visage et de l'affect. Et j'avais commencé ce premier [6 :00] thème en m'appuyant sur la conception bergsonienne de l'affect. Et en reprenant la définition très belle que Bergson donne de l'affect, à savoir l'affect, c'est « une [espèce de] tendance motrice s'exerçant sur un nerf » [*Matière et mémoire*, pp. 203-05] – nervosité, s'exerçant sur un nerf sensible -- j'avais cru pouvoir y trouver les deux pôles du visage, et fonder ainsi une espèce de communauté substantielle de l'affect et du visage.

Et puis je cherchais dans une tout autre direction. Et je disais, si on regarde un texte très curieux d'une autre époque, à savoir, du dix-septième siècle, Le "Traité des passions" de Descartes. Laissons-nous conduire un petit peu [7 :00] -- on oublie pourquoi même on regarde ce texte ; c'est en concluant que ça se révélera pourquoi on s'est servi de ce texte. Mais le "Traité des passions", c'est un texte très, très curieux, très beau. Alors si ça donne à certains d'entre vous l'envie de le lire, cela ça sera encore mieux. -- Et Descartes, il donne, comme le titre l'indique, sa théorie des passions, c'est-à-dire des affects.

Et voilà qu'il distingue trois sortes de mouvements corporels -- mais il ne faut jamais rien croire de ce que je dis, il faut aller vérifier ; vous irez voir, "Théorie des passions" -- il distingue trois sortes de mouvements corporels intérieurs. [8 :00] Je précise très vite pour Descartes – là, j'en dis vraiment le minimum – qu'il conçoit des choses de telle manière que le sang qui circule dans le corps a des parties très subtiles. Les parties du sang très subtiles, il les appelle "esprits animaux". Voyez que "esprits animaux", l'esprit ne désigne pas du tout une âme ou des âmes, mais désigne des particules matérielles. Les « esprits animaux » sont les parties très subtiles comment on dit de l'esprit de gens, comment on dit l'esprit de, je ne sais pas quoi, particules très subtiles du sang. Ces particules très subtiles du sang et en mouvement par la circulation [9 :00] du sang vont émouvoir, mais purement matériellement, le cerveau, et notamment une partie du cerveau que Descartes nomme "la glande pinéale", laquelle « glande pinéale » est le lieu, avec toutes les obscurités que ça comporte, le lieu de l'union de l'âme et du corps. Bon, ceci, c'était nécessaire pour que vous compreniez le schéma de [Descartes].

Eh bien, voilà que les objets d'extérieurs qui nous impressionnent, qui impressionnent notre corps, mettent en mouvement les esprits animaux, lesquels esprits animaux sont [10 :00] amenés par la circulation du sang à frapper le cerveau et à orienter la glande pinéale d'une certaine manière. D'après la manière dont la glande pinéale est orientée par le mouvement des esprits animaux qui la frappe, l'âme se représente tel ou tel objet. [*Pause*]

Voyez, c'est très simple. Je dis juste : la première espèce de mouvement distinguée par Descartes, ce sont des mouvements invisibles, intérieurs au corps et qui consistent en ceci : mouvements par lesquels les particules du sang [11 :00] viennent frapper le cerveau, [*Pause*] et par là, déterminent l'âme à se représenter tel ou tel objet. Je suis content parce que c'est une définition possible de ce qu'il faudrait appeler une image-perception : L'âme se représente tel ou

tel objet sous la détermination des esprits animaux qui viennent frapper le cerveau et notamment la glande pinéale. [11 :45]

Deuxième sorte de mouvements également intérieurs au corps. Il nous dit -- et le texte est admirable, d'autant plus qu'il est écrit merveilleusement, donc voyez tout ça -- [12 :00] il nous dit, traitant... -- c'est des schémas très précis répondant à la médecine du temps, mais même Descartes invente, invente beaucoup de choses ; dans "Le Traité des Passions", il invente même énormément -- et il dit, eh ben, alors la seconde sorte de mouvement, c'est ceci, c'est que tous les esprits animaux ne vont pas frapper le cerveau, bien même il y a une petite quantité, il y a une certaine quantité qui, par intermédiaire des nerfs, vont dans les muscles. Et suivant la nature de l'objet que l'âme se représente, le corps va avoir telle attitude motrice. C'est bien une seconde sorte de mouvement. [13 :00]

Ce n'est plus le mouvement-perception ; c'est quoi ? C'est le mouvement-action. [*Pause*]  
Exemple : Je vois un objet terrifiant. C'est l'exemple que donne Descartes lui-même. Ça veut dire quoi ? Ça veut dire qu'un objet frappe, mobilise mes esprits animaux de telle manière et de telle condition que la glande pinéale recevant des mouvements, dans ce cas-là, des mouvements très, très bouleversés, de bouleversements, l'âme se représente l'objet terrifiant. C'est l'image-perception.

Mais, en même temps, une certaine partie des esprits animaux se précipitent vers les nerfs moteurs des jambes, et qu'est-ce qu'il peut se passer là ? Mille choses. [14 :00] Eh bien, il y en a tellement, tellement, tellement qui se précipitent vers les nerfs moteurs des jambes que se forme un engorgement. J'ai tellement peur que je suis paralysé. Bon. Ou bien, alors quand même, ce n'est pas... j'ai tellement peur que je ne me demande pas mon reste, comme on dit, et je m'enfuis, c'est-à-dire, mes jambes me portent loin. Voilà le seconde type de mouvement. Voyez que celui-là, j'ai pu l'appeler l'image-action. [*Pause*]

Et voilà que Descartes nous dit : il y a un troisième type de mouvement. Et celui-là, sans doute, il dépend tout comme les autres, il dépend de l'action des esprits animaux du cerveau et des nerfs et des muscles, tout ça. Mais, il est différent des autres ; pourquoi ? Parce qu'il a beau passer à l'intérieur du corps, [15 :00] il devient visible. Il devient visible à la surface du corps. Et il dit, c'est un type de mouvement qui ne se ramène ni au mouvement de la perception, ni au mouvement de l'action. Et il dit : "le premier type de mouvement, on peut dire qu'il précède l'affection", la vue de l'objet terrifiant. Et du second type de mouvement, on peut dire qu'il suit l'affection. Je vois quelque chose de terrifiant, j'ai peur, je cours, je m'enfuis. [*Pause*] Mais de ce troisième type, qui seul est saisi dans un mouvement de l'apparaître, va devenir visible, [16 :00] de ce troisième type de mouvement, lui, il faut dire qu'il accompagne, il est consubstantiel à l'affection, à la passion, à l'affect.

Et lorsque Descartes essaie d'expliquer qu'il y a différence de nature entre ce mouvement et les deux précédents, [*Pause*] il va nous dire, il va en donner la liste, parce qu'il est assez gêné pour les définir. C'est des mouvements qu'on appellera quoi ? Des mouvements expressifs. Ce sont des mouvements expressifs. Il les découvre, article -- c'est divisé en articles, le "Traité des passions" -- [17 :00] il les découvre article 112. [*Deleuze feuilleton son texte*] Il les appelle, ces mouvements expressifs, ce troisième type de mouvements, il les appelle des signes. Il termine

l'article 112 par : « les principaux de ces signes sont les actions des yeux et du visage ; les actions, des yeux et du visage, les changements de couleur, les tremblements, la langueur, la pâmoison, les rires » - rires -, « les rires, les larmes, les gémissements et les soupirs ». [18 :00]

C'est une liste à peu près exhaustive mais la variété, elle viendra de la manière dont tous se combinent, dont tous se combinent, c'est une très belle liste : « les actions des yeux et du visage et changement de couleur, les tremblements, la langueur, la pâmoison, les ris, les larmes et les gémissements et les soupirs. » Et c'est très, c'est très délicat parce que toute la suite : la pâmoison et le soupir, ce n'est pas du tout pareil, vous comprenez ? C'est très important pour un acteur de lire le "Traité des passions". Voilà, je lis très vite pour vous donner le goût d'aller voir le texte.

L'article des soupirs : « La cause des soupirs n'est pas au différente de celle des larmes. » -- Pas confondre, ah ? La cause des soupirs à la lettre, ce n'est pas le même affect. -- "La cause des soupirs n'est pas du tout la même et fort différente de celle des larmes, encore qu'il présuppose comme elle, la tristesse. [19 :00] Car au lieu qu'on n'est incité à pleurer quand les poumons sont pleins de sang", -- Ça, il l'a expliqué avant -- "qu'on n'est incité à pleurer quand les poumons sont pleins de sang, en revanche, on est incité à soupirer quand ils en sont presque vides, et que quelques imaginations d'espérance ou de joie ouvrent l'orifice de l'artère veineuse que la tristesse avait rétrécie. Pour ce qu'alors, le peu de sang qui reste dans les poumons tombe tout à coup dans le côté gauche du coeur par l'artère veineuse, et y étant poussé par le désir de parvenir à cette joie, lequel agite en même temps tous les muscles du diaphragme et de la poitrine, l'air est poussé promptement par la bouche dans les poumons pour y remplir la place [20 :00] que laisse le sang et c'est cela que l'on nomme soupirer". Beau texte.

Mais enfin, il va pour comme ça dans "le Traité des Passions", toute cette analyse du troisième type de mouvement, pas seulement, et qu'est-ce qui apparaît ? Oui, il apparaît précisément que s'il est vrai que ce troisième type de mouvement se distingue des deux autres en ce sens qu'il est inséparable d'une espèce d'expression à la "surface" du corps, c'est le visage qui va recueillir l'ensemble de ces expressions et qui, bien plus, va posséder un art supplémentaire qui va pouvoir les feindre, les feindre dans le but de tromper. [*Pause*] [21 :00]

En ce sens, Descartes va développer – j'en aurai... je vais vite en avoir fini avec, et vous allez voir pourquoi j'ai très besoin de ce texte – Descartes va, dès lors, développer une théorie des passions à partir -- comment dire ? -- d'un degré zéro, et la passion fondamentale, la passion originelle, c'est comme ce degré zéro. Degré zéro de quoi ? À la limite le degré zéro des mouvements expressifs. On vient de voir cette liste de mouvements expressifs, et la première affection, ce sera comme le degré zéro de tous ces mouvements expressifs, c'est-à-dire celle qui mobilise [22 :00] le moins, qui présente le moins de mouvements expressifs. Et cette passion très curieuse, cette passion originelle, Descartes lui donne comme nom, « l'admiration ». Pourquoi ? Parce que "admiration" – là, il le prend en ce sens, précisément qui était celui dont nous avons besoin la dernière fois -- à la fois "admiration" et aussi quelque chose de beaucoup plus simple, quelque chose qui fixe l'attention. L'admiration, c'est l'état d'une âme ; l'admiration, ce n'est pas [23 :00] un sens plein pour Descartes. Il l'a défini à peu près par "l'état d'une âme dont l'attention est fixée par un objet". En d'autres termes, c'est l'âme en tant qu'elle est déterminée à penser à quelque chose. « À un quelque chose », ça veut dire quoi ? A un quelque chose dont elle

ne sait pas encore si ce quelque chose est bon ou pas bon, c'est-à-dire si ce quelque chose va lui convenir ou lui disconvenir.

Vous voyez alors pourquoi précisément l'admiration sera alors posée comme la première des passions puisque ce qui reste incertain dans l'admiration, c'est : "est-ce que l'objet est bon, pour moi, ou pas bon ?". Donc l'admiration, c'est uniquement le fait qu'un objet à la limite m'intrigue, [24 :00] se détache sur mon plan perceptif, et c'est l'affection qui correspond à la saisie d'un tel objet dont je me dis, "qu'est-ce qui va se passer ?", "c'est bon ou ce n'est pas bon, ça ?" Et c'est par là que c'est la première passion. Descartes dit dans un texte très beau : « C'est la passion la moins expressive. » Les yeux s'agrandissent un peu, la bouche s'ouvre un peu. Il a un long passage sur l'admiration. Mais, c'est comme le... c'est vraiment le degré zéro du mouvement expressif.

Et à partir de ce degré zéro du mouvement expressif, qu'est-ce qui se passe ? Les mouvements expressifs vont se développer en deux séries suivant que la réponse donnée à la question lancée par l'admiration, [25 :00] « l'objet est-il bon ou est-il mauvais ? », « est-ce bon ou est-ce mauvais ? » Suivant que cette question trouvera une réponse, vous aurez la série de l'amour et la série de la haine, série de l'amour, si l'objet est bon, série de la haine si l'objet est mauvais. Vous voyez donc, que l'ordre de passion, ça sera admiration, degré zéro du mouvement expressif. Deuxième, le désir, attraction pour la cause bonne, répulsion pour la cause mauvaise. Donc le désir est comme la base d'une différenciation et d'une part, série de l'amour, [d'autre part] série de la haine. Bon, qu'est-ce qu'on a gagné à tout ça ? [26 :00] C'est ce qu'on a gagné à tout ça, c'est une seconde confirmation sur l'affinité fondamentale de l'affect et du visage. C'est la première chose qu'on ait gagné ; il a fallu ce détour comme ça, c'est une confirmation.

Deuxième chose qu'on a gagné : confirmation des deux pôles du visage. Pourquoi ? Parce que Descartes présente comme le point départ, "l'admiration", d'une série, la série du désir, la double série du désir, amour et haine. Nous, nous avons tout intérêt et toute raison -- et là, on ne force pas la texte de Descartes, puisque lui-même [27 :00] indiquait que l'admiration était comme le degré zéro du mouvement expressif -- nous, on a tendance à faire deux pôles : le pôle désir avec sa série intensive, le pôle admiration qui renvoie à l'autre aspect du visage, c'est-à-dire le visage communauté réfléchissante. [Pause]

Ou si vous préférez, pour rejoindre le point où on avait fini la dernière fois, le pôle du visage, c'est le visage en tant qu'il ressent. Et "ressentir", ça veut dire quoi au point où on en est ? Ressentir, ça veut dire passer par le degré d'une série intensive qui mobilise les traits de visagéité, [Pause] [28 :00] et l'autre pôle du visage, non plus le visage qui ressent, mais le visage qui pense "à" quelque chose. Et j'insistais la dernière fois sur l'ambiguïté du mot anglais "wonder". Et voyez que le français avait la même chose au 17ème, l'ambiguïté du mot "admiration", chez Descartes qui ne désigne pas seulement l'admiration au sens étroit, mais qui désigne le fait de penser à quelque chose, le visage qui pense à quelque chose.

Donc, on retrouve nos deux pôles au point que, si j'essaie maintenant de -- ce qu'on a gagné encore une fois, c'est cette confirmation de la consubstantialité, affect/visage -- et si j'essaie maintenant [29 :00] de regrouper les deux pôles du "visage/affect", c'est important parce que je ne veux pas aller trop vite, parce que mais quoi ? Pour l'image-perception, c'était tout à fait

différent. Là, je veux dire pour l'image-affection, tout un progrès, cela va consister à perpétuellement arriver à conquérir des choses qui, d'une certaine manière, vont de soi. Parce que je veux dire il y a une chose qui va de soi ?... J'avance là, bon. Qu'est-ce qui va de soi concernant le visage ? Que le visage déborde, déborde évidemment des fonctions qu'on lui donne. À savoir, on lui donne deux grandes fonctions : l'individuation et la socialisation, [Pause] [30 :00] les caractères individuels et les rôles sociaux. Il est censé se débrouiller avec tout ça. Bon, mais là je ne fais que dire des choses qu'on a à dire.

Le gros plan, il commence à partir du moment ou quoi ? Le visage abandonne -- je ne veux pas dire perd -- abandonne son pouvoir d'individuation et renonce à son rôle social. Il y a un homme de cinéma qui l'a vu, l'a dit, qui l'a montré, qui a fait tout son œuvre là-dessus, c'est Bergman. Quand le visage perd sa fonction d'individuation et abandonne son rôle social, alors commence le visage, alors commence l'aventure du visage. [31 :00] Mais cette aventure du visage, c'est celle du gros plan. Voilà ce qu'il veut dire, Bergman. Pour arriver à trouver ce que ça veut dire de simple, il nous faut nous, à notre manière, peut-être de longs détours. Donc que j'ai été trop vite.

Pour le moment, j'en reste avec mes deux pôles du visage affect. Et, en effet, ça veut dire quoi, ça ? Ça veut dire uniquement, il faut que le visage abandonne son apparence individualisante et son apparence sociale pour qu'il surgisse en ce qu'il est, à savoir, pour que surgisse le visage-affect. [Pause] [32 :00] Si le visage est l'affect pur -- il faudra peut-être en arriver jusque-là ; on n'en est pas encore là -- mais si le visage est l'affect pur, il est évident qu'il n'a rien à voir avec l'individuation de quelqu'un, ni avec le rôle social de quelqu'un.

Mais, pour le moment, donc, nous regroupons notre double série puisqu'il y a deux pôles. C'est deux pôles du visage, on peut les exprimer de multiples manières, mais ces multiples manières maintenant nous savons qu'elles reviennent au même. Je peux dire le visage : il est d'une part, fourmillement, ensemble de micro-mouvements ; d'autre part, [33 :00] surface d'inscription réfléchissante ou surface d'inscription pour ces micro-mouvements.

Deuxième manière d'énoncer -- mais je considère juste ce qu'on a fait la dernière fois suffit à fonder les équivalences entre ces manières -- deuxième manière, je dirais : le visage est un ensemble désordonné de traits de visagité, traits matériels de visagité ; et d'autre part, je dirais le visage, c'est un contour formel visagéifiant.

Troisième manière, je dirais : le visage est intensité [34 :00] ou série intensive dans laquelle peuvent toujours entrer les traits de visagité ; [Pause] et d'autre part, en même temps, il est unité qualitative, qualité pure. Là aussi, je m'avance trop, mais, tout ça, on verra si ça se justifie.

Quatrième manière de dire, je dirais : d'une part, le visage est désir, c'est-à-dire affect passionnel ; [Pause] et d'autre part le visage est admiration, [Pause] [35 :00] affect intellectuel. [Pause]

Cinquième manière, je dirais : d'un côté, le visage est le visage qui ressent, de l'autre côté, le visage est le visage qui pense « à »..., trois petits points. [Pause]

Bon, immédiatement, on va changer. Tout ceci concernait notre tentative de fixer le rapport "visage-affect". Maintenant on change. Ça bascule. Ce qu'on va tenter, c'est essayer de fixer [36 :00] ou d'évaluer des rapports entre ce "visage-affect", puisqu'on a gagné un certain ensemble : le "visage-affect". On va voir quel rapport il peut y avoir entre le visage-affect d'une part, et d'autre part, le gros-plan. Si on trouve, en effet, des rapports très profonds, on sera en mesure de dire, oui, il est bien probable que le gros plan, c'est l'image affective, ou c'est le type même de l'image affective. [Pause] Et là, il faut passer par des analyses, tout comme on parle d'auteurs philosophiques [Coupure brève dans l'enregistrement] ...de cinéma.

Et concernant le gros plan, il y a un certain nombre de noms, de noms qui reviennent [37 :00] constamment. On a bien voulu me passer deux numéros d'une...de la revue "Cinématographe", laquelle revue avait consacré, il faut que je lise les dates, deux numéros, justement au problème du gros plan, en février '77 et mars '77. Les monographies, c'est toujours les grands exemples -- je crois là, ils ont très bien choisi -- les monographies concernent Griffith, Eisenstein, Bergman et Sternberg. Bon, mais, on peut toujours dire qu'il en manque ; évidemment, il en manque, mais... nous, dans quelle [38 :00] mesure on en aura besoin de se servir de ces thèses qui sont souvent très bons, là de cette revue, dans quelle mesure par... ? On le verra en avançant.

Car moi, ma première question, c'est en effet, il y a un thème courant, il y a un terme courant depuis Eisenstein, c'est que le gros plan Eisenstein et le gros plan Griffith, compris comme gros plan de visage, représentent deux compréhensions comme "polaires" du visage. Est-ce que c'est ça que Eisenstein dit tout à fait ? Ce n'est pas tout à fait ça qu'il dit. On le verra. Mais qu'il y ait là comme -- c'est très tentant pour nous -- je veux dire qu'il y ait dans les histoires du cinéma un certain [39 :00] thème tout à fait fréquent sur deux pôles du gros plan, dont l'un serait effectué par Griffith et l'autre par Eisenstein. On se dit quelle chance pour nous ! Ça vient bien puisque à l'issue d'une tout autre analyse, on a dégagé deux plans du visage, deux pôles du visage. Alors on n'a trop pas envie de se dire... bon... Voyez un peu du côté de Griffith et de Eisenstein.

Et en effet, je dis, à première vue tout ça, il faut toujours relativiser, nuancer, ou apporter vous-même les nuances. Ce n'est pas possible que ce soit aussi simple. Mais, à première revue, c'est vrai. C'est vrai que le gros plan Griffith est celui d'un visage contour, [Pause] [40 :00] d'un visage qui s'étonne ou admire ou qui pense à quelque chose et qui présente une forte unité qualitative. Même le procédé de Griffith dans beaucoup de gros-plans que je citais, qui est très bien analysé dans la revue « Cinématographe », le procédé de cadrer un gros plan de visage avec un cache et bien plus, le procédé dit d'iris, assure précisément cette espèce de "contour du visage qui pense à quelque chose".

Et on a vu l'emploi du visage qui pense avec même la possibilité de renversement, puisque nous ne perdons pas de vue notre problème secondaire qui a cessé même d'être une objection pour nous, comment ça se fait qu'il y ait parfois et si souvent des objets [41 :00] en gros plan et pas seulement des visages ? Ça, on a déjà répondu et, sans doute pour nous plus tard cela ne fera aucune difficulté, ce ne sera même pas un problème. Mais, en effet, on peut déjà indiquer juste -- quoi que ce ne soit pas notre réponse à cette question, « pourquoi des objets en gros plan ? », ce n'est pas ça, notre réponse -- mais un élément de la réponse, ce sera peut-être que quand on nous présente un visage en gros plan, et puis après, ce à quoi il pense, l'image célèbre de Griffith

lorsqu'il présente un visage de femme, et puis après, il nous présente à quoi il pense, à savoir son mari.

Et, l'inversion est possible ; on nous présente quelque chose en gros plan, [42 :00] et puis ensuite, le visage qui pense à ce quelque chose qui va penser à partir de cet objet. Gros plan du couteau, puis le visage aux yeux exorbités qui pense à quoi, à servir du contenu pour tuer, pour tuer ou... Vous voyez, ça fait un ensemble, visage-contour. Le gros plan Griffith, ce serait dans ce visage-contour qui pense à quelque chose, et qui présente une unité qualitative forte. Unité qualitative forte, est-ce que dans cette lignée, c'est cohérent, tout ça, visage-contour qui pense à quelque chose ou qui c'est un qui nous admire, [43 :00] et qui présente une unité qualitative ? En somme, c'est lié, mais ce n'est pas clair ; comment je peux passer de l'idée que le visage pense à quelque chose à cette autre idée, en apparence, qu'il est fondamentalement unité qualitative et que, bien plus, qu'il exprime une qualité pure ? Ça va faire problème pour nous. C'est bien alors, du coup nous voilà relancés, ça va faire problème.

Mais encore faudrait-il reconnaître comme un fait qu'en effet, c'est comme ça, qu'un visage qui pense à quelque chose, exprime une qualité [pure]. Ce n'est pas évident. Pourquoi ? De quel droit ? Pourquoi dire ça ? Moi, je n'en sais rien pourquoi. Mais, c'est un fait. Je veux dire, je n'en sais encore rien pourquoi. Mais, c'est un fait. C'est un fait du gros plan Griffith. [44 :00] Et sans doute est-ce le fait de son art souvent que c'est visage d'une femme, par exemple qui pense à quelque chose, c'est visage réflexif, ne contente pas de penser à quelque chose, mais en même temps qu'il pense à quelque chose, il s'exprime une qualité pure ? Mais cette qualité pure, comment est-ce qu'on la nommerait très souvent Griffith ? C'est très variable, mais très souvent, on la nommerait -- je dis mes impressions comme ça -- le blanc.

Alors, oui, tout de suite, on peut avoir une réaction déçue, ah oui, le blanc, ; c'est virginal ; ah oui, peut-être, à ce moment-là, c'est une mauvaise idée, c'est virginal, d'accord, le blanc, mais enfin, ce n'était pas au niveau du symbolisme qu'il faut juger de la qualité. [45 :00] Elles ne sont pas blanches, elles, ces visages, elles sont bien plus subtiles. Qu'est-ce que ça veut dire qu'il exprime quelque chose qui est de l'ordre du blanc ? Ça poursuit Griffith comme une obsession : le visage de femme et la neige et le givre et la glace, femme qui court sur un glacier. Voilà que le visage de Griffith, je veux dire, le visage à la Griffith, le visage-contour ne pense pas à quelque chose. Le gros plan ne présente pas un visage qui pense à quelque chose, sans présenter aussi une qualité qui souvent est [46 :00] de l'ordre du blanc, du givre, de la neige ou même de la blanquise. Exemple fameux : gros plan de Liliane Gish -- puisque, en effet, il faut bien citer les actrices à propos des gros plans -- gros plan de Liliane Gish au cils givrés. Bien, je retiens là juste comme faisant problème pour nous, mais nous permettant d'avancer un peu : on reconnaît comme un fait, encore inexpliqué pour nous, ce lien bizarre entre ce visage-contour, visage admiratif qui pense à quelque chose, et l'expression d'une qualité pure, ici, le blanc. [Pause]

Avançons un tout petit peu : [47 :00] c'est comme si le fait de penser à quelque chose renvoyait à une qualité commune -- extraction d'une qualité commune -- ce serait ça, la qualité pure, qualité commune à quoi et à quoi ? Supposons : qualité commune au visage lui-même en tant qu'il pense à quelque chose, ce serait le plus simple, ça. Qualité commune au visage en tant qu'il pense à quelque chose, et au quelque chose à quoi il pense. Le gros plan, à ce moment-là, serait le visage en tant qu'il extrait une qualité pure -- j'appelle qualité pure la qualité commune dès



lors qu'il déborde et le visage [48 :00] et la chose à quoi il pense -- au-delà du visage, il y aurait la qualité pure exprimée par le visage. Pourquoi ce serait au-delà du visage ? Ce ne serait pas au-delà, c'est ce qu'aussi bien dedans parce que ce serait la qualité commune, au visage et à ce à quoi il pense.

Tiens, on sent que ça ne va pas. Est-ce que Liliane Gish, là dans son gros plan 0E aux cils givrés, pense au givre, à la neige ? Peut-être, mais de quelle manière ? Ce n'est pas à "ça" qu'elle pense. À quoi ça va nous entraîner ? Je dis juste que : nous commençons à tenir à titre vraiment problématique, le lien ; on a avancé, si vous voulez, on a avancé ; on lance notre fil, là. J'ai, d'un côté, visage-contour [49 :00] qui s'enchaîne avec visage-admiration ou "qui pense à", [Pause] toujours du même côté, visage qui exprime une qualité -- cette qualité, d'une certaine manière qui le déborde -- il exprime une qualité qui le déborde, peut-être, parce que cette qualité, est la qualité commune lui, visage et ce à quoi il pense.

Dans cette lignée, je fais tout de suite à l'usage d'un film dont j'ai des souvenirs très, très confus, il faudrait que je le revoie. Mais, je me souviens, en revanche, du texte qui, du roman qui est à la base de ceci ; c'est le film de Ken Russell dont je ne sais même pas sous quel titre, c'est le... c'est le... [Deleuze hésite ici] [50 :00] c'est à partir du roman de [D.H.] Lawrence, *Les Femmes amoureuses* ["Women in Love"] [Claire Parnet lui offre un titre] C'était quoi ? C'était "Love" ? C'était "Love" ? [Parnet dit : Men in love ; un autre étudiant suggère un autre titre : Women in love] « Love ? » C'était "Love", où là, j'ai souvenir, j'ai vaguement souvenir de gros plan de visage dont je le verrais tout à fait en un Griffith exaspéré. Je veux dire, ben, les deux femmes du roman, les deux femmes de Lawrence, il y a des pages admirables sur le visage de l'une et la glace, c'est du très grand Lawrence, où il suggère, il suggère -- c'est très, très, c'est très fin, c'est très... -- [51 :00] il suggère que cette femme souffre d'une frigidité fondamentale, et c'est tellement bien fait, tellement bien fait. Alors, bien. Il y a ça, il y a ce thème. Puis il y a toute une aventure dans les glaciers où l'amoureux de cette jeune femme va périr, je crois dans mon souvenir ; il meurt. Et, dans le film de Ken Russell que j'avais trouvé, vrai, j'ai un souvenir, je ne sais pas, je ne sais plus, mais j'ai un souvenir que c'était, que cela m'avait semblé encore pour moi un beau film parce que même par rapport aux romans de Lawrence comme beaucoup ça, pour une fois que Lawrence n'était pas, n'était pas trahi par le cinéma et puis traité d'une manière odieuse, c'était beau.

Or, dans mon souvenir, [52 :00] même les couleurs, c'était un film en couleur. Les couleurs du film avaient des espèces de blanc, de blanc-vert, très clairs, très intéressants et apparaissaient de toute évidence, la qualité commune entre le visage de cette héroïne et le paysage de glace. C'était très fin, ce n'était pas du tout parce que il y avait le visage glacé, pas du tout, pas du tout ; c'était des jeux lumière etc., qui faisaient que sur son visage se posait vraiment la lumière et la teinte de lumière que la lumière prend quand elle se pose sur un glacier, la lumière très, très spéciale sur un glacier, tout ça. Je dirais à peu près ce que, ça, c'était le film de Ken Russell me paraît aller tout à fait dans le sens de ce premier [aspect]. Voilà donc ce premier aspect. Voyez mais donc, dans notre analyse, elle a parlé, j'insiste là-dessus, parce que ça nous surprend aussi [53 :00] qu'on avance si bien. Un de ces jour, ça ne va pas, ça ne peut pas durer. [Rires]

J'insiste sur ce point que, donc on a fait un petit pas, en passant de visage qui pense à quelque chose à visage exprimé une qualité ; encore une fois, on ne comprend pas pourquoi, mais on le

rencontre comme un fait. Alors quand en philosophie vous rencontrez quelque chose comme un fait conceptuel, deux concepts qui s'unissent, et vous ne savez même pas encore pourquoi, ça, c'est un bon moment. Vous vous dites, vous pouvez vous dire, j'ai raison. Vous pouvez vous dire, j'ai raison, alors il va falloir trouver une raison, mais c'est le fait même que, un concept vous a amené à l'autre. Ce n'est pas de l'association d'idées. En philosophie, c'est vraiment des types d'association par concepts qui sont... c'est très particulier, ça.

Bon mais alors, passons façon à l'autre pôle. [54 :00] Un gros plan Eisenstein, c'est quoi ? On a envie de dire, oh ben ça, c'est bien, simplifions -- quitte à corriger tout à l'heure -- simplifions. On a envie de dire, ben, oui, évidemment, c'est l'autre pôle du visage. C'est le visage-trait de visagéité. C'est le visage, série intensive. C'est le visage-désir. Bon, et en effet, il n'a peut-être pas été le premier d'ailleurs, ce n'est pas la question d'être le premier, mais s'il y a quelqu'un qui a su utiliser la matière dont un trait de visagéité file, échappe à l'organisation qualitative générale du [55 :00] visage, on pense immédiatement à Eisenstein. On penserait dans tout autres contextes, on pense aussi à Stroheim, mais enfin peu importe. On va voir pourquoi peut-être Eisenstein a poussé cette conception du visage jusqu'à un degré qui, en tout cas avant lui, était inconnu.

C'est quoi, ça ? Un trait de visagéité, voyez, c'est l'autre pôle du visage. Dans « La Ligne générale », il y a un exemple célèbre qui, souvent, a été cité et raconté. C'est le visage d'un Pope, et ce Pope est beau. On le voit, mi-plan, un plan ; on le voit s'approcher, et il a une très belle tête, une tête de saint homme. Et puis, [56 :00] il s'approche, oui, c'est un exemple de « La Ligne générale » et gros plan du visage. Et on voit qu'un œil, le visage est noble beau, très, très beau, très bien, c'est un Pope formidable, et un œil est d'une fourberie, ahhh, une fourberie ! On n'a jamais vu ça, un œil sournois. Vraiment, c'est... Ça vous arrive tout le temps. C'est ça qu'on appelle un petit défaut de visage, vous le savez ? [Rires] Quelqu'un, on regarde quelqu'un de loin, on dit, il est bien et il est joli. C'est vrai ça, il a un visage très joli, et puis on s'approche, et c'est comme si il y avait un trait du visagéité qu'on ne pourrait pas voir de loin, qui fout le camp, [57 :00] le visage se défait là. On se dit, oh là là. Vous savez, ça arrive très souvent quand les gens vous donnent une impression de bonté, vous voyez ? [Rires] Voyez l'impression de bonté, alors on s'approche, on se dit, enfin un bon homme, enfin quelqu'un de bon ! Regardons-le, on n'en voit pas si souvent, et puis, on s'approche, et puis on se dit, bon, il y a un quelque chose dans la bouche, quelque chose qui révèle une franche crapulerie. [Rires]

Ça, Eisenstein, c'est le roi, pour ça. C'est tout un savoir, comprenez ? Ça vaut la peinture, elle a ses problèmes, mais le cinéma aussi. Ce n'est pas rien, faire valoir un trait du visagéité en tant qu'il échappe, et ça sera une des fonctions fondamentales du gros plan chez Eisenstein, [58 :00] le trait du visagéité en train d'échapper à l'organisation dominante du visage radieux, c'est-à-dire du visage-contour, le trait matériel dynamique qui dérape.

Bon, mais alors, si ce n'était que ça, si ce n'était que ça, je dis ça, vous trouvez ça, chez Stroheim, vous trouvez ça chez beaucoup, chez Stroheim aussi avec génie. Mais chez Stroheim, ce n'est jamais, non, on ne peut pas dire, c'est déjà propre à Eisenstein parce que c'est trop facile, si c'est des visages déjà dégoûtants de loin. Cela devient beaucoup plus complexe, c'est quand le visage même, un plan moyen, n'est pas mal. Tout est en s'approchant, [59 :00] tout d'un coup on découvre le trait d'oiseau, le trait qui s'en va là, le trait qui décolle.

Mais là où Eisenstein a signé, a laissé son nom d'une manière manifeste, c'est quoi ? Ça nous convient. C'est que je citais un exemple de gros plan unique, mais c'était quand il constitue cette échappée des traits de visagité, en série intensive, et c'est ça qu'il a fait. Faire série intensive des traits de visagité qui s'échappent, puis alors, cela lui permet quoi ? Une succession de gros plans. Bon, succession de gros plans, succession [60 :00] de gros plans, chaque fois d'un visage différent. Est-ce que ce ne serait pas ça, la nouveauté ? Parce que et chaque fois un trait de visagité qui file et d'un gros plan à l'autre, se constitue la série intensive des traits matériels de visagité dont chacun quitte le visage d'appartenance, dont chacun quitte le visage d'appartenance pour former par eux-mêmes une série intensive autonome. [Pause]

Et c'est ce que lui-même, dans ses commentaires, Eisenstein, appelle la ligne montante : [61 :00] constituer une ligne montante intensive, constituée par ces traits de visagité-gros plans. Et Eisenstein parle de la ligne montante du chagrin dans "Potemkine". Mais il faudrait aussi parler de la ligne montante des bourgeois dans "Octobre" ou de la ligne montante des koulaks dans "La Ligne générale". Des lignes montantes avec des traits de visagité ou de corporéité, pris en gros plan, c'est constant, c'est constant. [Pause]

Mais en quoi c'est important [62 :00] alors ? Parce que je me dis, c'est bien évident -- si on revient à la distinction : gros plan Griffith, gros plan Eisenstein -- c'est bien évident que, en fait, on trouvera les deux pôles chez chacun des deux. À un niveau plus complexe de l'analyse, on parlait de l'idée, oui, le gros plan Griffith, c'est un pôle du visage, le gros plan Eisenstein, c'est l'autre pôle du visage. Immédiatement, l'objection que vous m'avez épargnée, parce que, mais, il faut bien le rappeler, c'est que, on trouve les deux pôles du visage chez les deux. Par exemple des montées intensives chez Griffith, vous en trouvez constamment. Sous quelle forme ? Généralement une jeune femme qui vient d'apprendre la mort de sa mère ou de son enfant. Mais, c'est très, très fréquent avec une série intensive [63 :00] du visage qui ressent des degrés de plus en plus forts. Là aussi, on pourrait dire : ligne montante du chagrin. Inversement... Donc, chez Griffith, vous avez le visage intensif aussi bien que le visage réflexif.

Inversement, chez Eisenstein, c'est bien connu qu'il a fait en gros plan parmi les plus beaux visages réflexifs sur le mode contour et visage qui pense à quelque chose, et qui pense à quelque chose de sublime ou de grandiose, ou qui pense à la mort. Dans "Ivan le terrible" il y a les gros plans d'Anastasia qui [64 :00] sont célèbres où la jeune femme est absolument prise en visage-contour pensant à quelque chose de profond. Ou « Alexandre Nevsky » le héros même, c'est le héros méditatif, le héros pensif. Il pense à quelque chose, il ne cesse pas de penser à quelque chose. Et les gros plans d'"Alexandre Nevsky" répondent tout à fait à l'aspect du visage, visage-contour, réflexif, admiratif, et qui pense à quelque chose de sublime. Donc des gros plans intensifs, vous le trouvez chez Griffith ; les gros plans réflexifs, qualitatifs, vous les trouvez chez Eisenstein. Alors la différence, elle serait où ? Ça n'empêche pas, ça n'empêche pas [65 :00] que l'on peut maintenir que l'un des pôles renvoie à Griffith et l'autre pôle à Eisenstein. J'essaie d'expliquer.

Et là, dans l'article sur Eisenstein de la revue "Cinématographe", il y a, à la fin, quelque chose qui m'a beaucoup intéressé. [Deleuze feuillette l'article] C'est, non, dans l'article Griffith, l'article Eisenstein aussi. Oui. C'est dans l'article sur Griffith, pas sur Eisenstein, et l'auteur développe l'idée que, dans le cinéma de Griffith, il y aurait d'une manière une structure binaire,

comme il dit, une structure binaire qui serait à l'œuvre [66 :00] dans beaucoup d'images de cinéma, et que cette structure binaire s'actualise entre autres, pas seulement, dans une espèce de binarité de couple, l'épique et le lyrique, ou encore plus simplement, le collectif et l'individuel. Et il prend des exemples tirés de "Naissance d'une nation", où l'on voit bien cette alternance ou cette binarité du collectif et de l'individuel et de l'épique et du lyrique, à savoir : plan d'ensemble de la bataille, ou plan d'ensemble des soldats, qui vont sortir de leurs tranchées. Ça, si vous voulez, c'est le plan épique, mettons, et puis pôle lyrique, [67 :00] gros plan de visage, et plusieurs gros plans de visages différents qui se succèdent. Bon, seulement voilà, vous avez donc un bon cas-là, de gros plans intensifs chez Griffith, la succession des gros plans de visages des soldats qui sortent de leurs tranchées dans "Naissance d'une nation".

Seulement voilà, voilà, il y a quelque chose qui est frappant ; en vertu même de la structure binaire, c'est qu'il y a alternance. Vous avez un plan d'ensemble, et puis un gros plan de visage, visage A, nouvelle image d'ensemble ou moyenne et [68 :00] un autre visage, etc. Vous avez alternance selon cette structure de binarité, entre le collectif et l'individuel. Je dirais que c'est encore une structure qui force le gros plan de visage à s'en tenir à certain régime d'individuation puisqu'il se distingue du plan d'ensemble qui, lui, s'est chargé du collectif. Si bien que vous en restez à une espèce de binarité : la foule, l'individu, la foule renvoyant au plan d'ensemble ou au plan moyen, et l'individu extrait de la foule, renvoyant au gros plan.

Bon, qu'est-ce que fait Eisenstein ? Là où, il me semble, il y a vraiment invention chez lui. [69 :00] Qu'est-ce qu'il va faire ? Par exemple, dans « Potemkin », il fait sa succession de gros plans, chaque fois un visage différent, mais ce n'est pas ça qui compte. Ce qui compte, c'est que dans chacun des visages est présenté, s'impose avec évidence, un trait de visagité qui prend son autonomie par rapport au visage, et qui, dès lors, prenant son autonomie par rapport au visage, s'enchaîne immédiatement avec le trait de visagité du plan suivant. Qu'est-ce qu'il a trouvé, Eisenstein, là ? Il a trouvé une conception absolument nouvelle des foules, [Pause] c'est-à-dire ce qu'il a su complètement dépasser, c'est [70 :00] la dualité foule-individu. [Pause] Il a découvert une nouvelle entité. [Pause] Il a complètement débordé la structure binaire : foule - collectivité/ individu - extrait de la foule. Les gros plans d'individus, précisément parce que c'est des gros plans qui montrent le trait de visagité échappant à l'organisation du visage, dès lors formant une échelle intensive, entrant dans une échelle intensive autonome, [71 :00] par-là, il a complètement débordé la dualité collectif-individuel.

En d'autres termes -- et si je dis : la foule, c'est un ensemble divisible ; et si je dis : l'individu, c'est un indivisible [Pause] -- Eisenstein, il a trouvé quelque chose qu'il a imposé dans le cinéma, c'est quelque chose qui n'est ni indivisible, ni divisible, pour lequel il faut trouver un nom nouveau -- comme on retrouvera ce problème plus tard, ce n'est pas grave [Pause] -- et qui est de l'ordre des ensembles intensifs, ni ensemble extensif du type la foule, [72 :00] ni individu. [Pause] Si bien que, vous comprenez que, lorsque je disais chez Griffith, vous avez aussi des séries intensives, d'accord, mais c'est soit... soit -- peut-être qu'on trouverait des exemples contre -- mais en gros, le plan souvent, c'est, ou bien, une série intensive affectante un seul et même visage, série intensive montante du chagrin du désespoir de la... [Bruit électronique qui interrompt l'enregistrement] [1:12 :40-1 :13 :00]

## Partie 2

[73 :00] ... tandis que chez Eisenstein, la structure binaire, ou ce que l'auteur de l'article appelle la structure binaire de Griffith, a complètement disparu. Et là, il y a une série intensive pure qui va s'imposer, si bien que, en gros, ma conclusion pour le moment serait ceci : bien sûr, les deux pôles du visage sont présents, dans les gros plans de Griffith, comme ils sont présents dans les gros plans d'Eisenstein. Ça n'empêche pas que, d'une part, il y a prévalence du visage-contour réfléchissant chez Griffith, et prévalence du visage-trait de visagéité, série intensive, chez Eisenstein. [74 :00]

Mais que, d'autre part, plus profondément, dans la tendance de Griffith, qu'est-ce que ce serait la vraie nouveauté ? C'est ce que j'essayais de dire tout à l'heure, très confusément ; ce que j'essayais de dire tout à l'heure, très confusément, je le rappelle parce que ça va tellement avoir à guider toute notre analyse ensuite. C'est que la grande découverte de Griffith, ça pourrait être ou découverte artistique -- il n'y a pas de formule, ce n'est pas une recette, c'est quelque chose qu'il a réussi quoi -- en faisant des gros plans de visages qui pensent, qui pensent à quelque chose, des visages-contours, il a poussé le visage jusqu'à l'expression d'une qualité pure -- voilà son grand truc -- [75 :00] que je vois dans ce rapport encore mystérieux pour nous du visage et de la mer, du visage et du givre, du visage et du blanc.

Inversement, je dirais que le pôle Eisenstein, lui, son vrai coup de génie alors, c'est avoir poussé tellement l'autre pôle du visage, les traits de visagéité, qu'il a su en extraire des séries intensives directes, non brisées -- alors qu'on vient de voir que la série intensive quand elle existait chez Griffith, elle était brisée, elle était brisée par le retour au plan d'ensemble, par la structure binaire -- [76 :00] dégagement d'une série intensive non brisée, qui dès lors surmonte toute dualité du collectif et de l'individuel. Et qui va marquer quoi ? Sentez que là je me trouve bloqué parce qu'il faut à tout prix une réponse, tout de suite, tout de suite ! On peut plus s'arrêter, tout va bien parce que, tout à l'heure, le pôle du visage qui pense me forçait, j'étais forcé, j'avais l'impression que je ne pouvais pas faire autrement que le dépasser vers quelque chose qui était quoi ? Le visage qualitatif, le visage qui exprimait une qualité pure, même si c'était la qualité pure commune au visage qui pense et à ce à quoi il pense. Il faut que le visage série intensive, série intensive de traits matériels, il faut que lui aussi nous force à dépasser, à aller vers quelque chose.

Qu'est-ce que ça fait ? [77 :00] Une série intensive de traits de visagéité qui échappe à plusieurs visages distincts, dont chacun échappe à son visage d'origine. Qu'est-ce que ça va faire ? Qu'est-ce que ça donne, ça ? Quel effet, quel effet sur nous ? Quel affect ? Tout à l'heure, c'était la qualité comme affect pur. Là, qu'est-ce que ça produit là ces séries intensives d'Eisenstein ? Ça produit, à la lettre, ce qu'on pourrait appeler, il me semble, une sorte de potentialisation, une potentialisation. Ça produit cette fois une puissance, une potentialité.

Qu'est-ce que je veux dire ? Je veux dire une chose aussi simple, je sens qu'on ne peut pas faire autrement. Encore une fois on ne comprend pas pourquoi. [78 :00] On ne comprend pas encore pourquoi, mais ça nous donne de la tâche pour l'avenir. On ne comprend pas pourquoi, et puis on sait que c'est comme ça, pourquoi ? En effet, qu'est-ce que ça vous fait la montée, par exemple, la montée dans "le Cuirassé Potemkine", la montée, les gros plans de visage, les traits de visagéité des marins... tout ça ? Vous dites : « Ah ! La colère monte, la colère monte ». La colère

monte jusqu'à quoi ? Jusqu'à quoi elle monte, la colère ? Jusqu'au moment où les officiers vont être débarqués, vont être jetés dans l'eau, ou le lorgnon du médecin va gicler, etc. En d'autres termes, qu'est-ce qui se passe ? « La colère monte » c'est une potentialisation d'espace. Vous potentialisez tout un espace. Vous [79 :00] rendez dans cet espace quelque chose de possible. Qu'est-ce que ça va être, ce quelque chose de possible ? L'explosion révolutionnaire. [Pause]

Ça peut se faire aussi dans le sens inverse. La potentialisation, ça peut se faire dans le sens de « La répression arrive ! », « La révolution est foutue », etc. De toute manière, il y aura des espaces potentialisés par ces séries intensives. En d'autres termes, le premier pôle du visage -- en effet, maintenant je me sens plus sûr puisque ça se confirme, mais encore une fois il y a toujours des raisons à trouver : pourquoi ce lien ? -- Si nous reconnaissons seulement le fait d'un double lien, le lien entre le visage qui pense et l'extraction [80 :00] d'une qualité pure, et d'autre part, le lien entre le visage qui ressent, c'est-à-dire le visage qui passe par la série intensive et une potentialisation de l'espace, [Pause] et est-ce que ça ne serait pas comme ça à chaque fois qu'il y a gros plan, au point que ça dépasserait ? Chaque fois qu'il y a gros plan de visage, est-ce qu'on ne se trouvera pas devant une double opération dont tantôt un aspect est privilégié, tantôt l'autre aspect est privilégié, mais finalement peut-être tous les deux sont toujours là : [81 :00] extraction d'une qualité pure commune à... Commune à quoi ? -- Contentons-nous alors, soyons modestes - commune à plusieurs choses.

Extraction d'une qualité pure commune à plusieurs choses, elle est précisément pure parce qu'elle est commune à plusieurs choses : ce n'est pas un abstrait, c'est une qualité. Par exemple quelque chose de l'ordre du blanc, le blanc, ou le noir, ou ce que vous voulez, et de l'autre côté, on se trouverait toujours, dans la fonction du gros plan, dans une espèce de potentialisation d'un espace, au sens de quelque chose devient possible, ou bien tout devient possible, ou bien [82 :00] plus rien n'est possible. Tout ça, c'est des potentialisations d'espace. Si bien que la question qui serait évidemment très troublante, mais là on avance beaucoup trop vite, donc on va reculer immédiatement, c'est, après tout alors, quoi ? Je dis juste : pensez aux autres grands hommes de cinéma dont il nous reste à parler, est-ce qu'on ne sent pas déjà que cette double opération de l'extraction d'une qualité pure par le gros plan et de la potentialisation d'espace, mais ça n'arrête pas ? Qu'on trouverait même dans leurs déclarations des choses comme ça ?

Sautons immédiatement à Sternberg, avant même de l'analyser en détail. Si quelqu'un a lié le gros plan de visage à la blancheur [83 :00] et si le gros plan de visage chez Sternberg est inséparable de « blanc sur blanc » au sens où la peinture, après tout à la même époque, inventait ces structures blanches sur blanches... [Coupure dans l'enregistrement] [1 :23 :25]

... personnages, et ça vaut pour tous les espaces blancs de Sternberg. Un des personnages dit : « C'est un lieu où l'on sent bien que tout est possible », donc, à savoir, cette espèce de blanchissement de l'espace, dans des conditions très particulières, doublé d'une potentialisation très particulière de l'espace, vous direz : C'est signé Sternberg. [84 :00] C'est-à-dire, il y a des manières de potentialiser à quoi vous reconnaissez, et puis il y a des manières d'extraire des qualités, tout ça ce n'est pas le même d'un cinéaste à l'autre. Bon.

Mais aussi, question troublante qui nous entraîne trop en avant, question troublante qui est : mais alors, s'il s'agit de ça dans le gros plan du visage, est-ce qu'on ne pourrait pas s'éviter le détour

du gros plan de visage ? Est-ce que le cinéma n'aurait pas la possibilité d'atteindre à des potentialisations d'espace et à des extractions de qualité pure sans passer par le gros plan de visage ? Oui, ça poserait des problèmes, ça nous permettrait de peut-être de revenir à certaines données du cinéma qu'on appelait, très grossièrement, cinéma expérimental.

Et qu'est-ce qu'il nous montre finalement, sinon des espaces potentialisés, [85 :00] des espaces vides potentialisés, et des qualités pures ? Alors évidemment, ce n'est pas très, ce n'est pas très... ça explique souvent ou beaucoup d'entre nous, parfois insuffisamment formés que nous sommes, nous nous ennuyons autant à ce cinéma. Je prends un exemple tout de suite, parce que je le reprendrai là, certainement pas ennuyeux : "Agatha" de Marguerite Duras. Il n'y a pas de gros plans. Qu'est-ce qui se produit ? En quoi est-ce que c'est très lié ? -- Mais j'aurais pu prendre aussi des cinéastes américains, ils l'ont fait aussi. Je le dis tout de suite aussi : un auteur de cinéma, qui me paraît aussi très correspondant à ça, c'est Agnès Varda -- extraction de qualité pure... Là, je dis tout en désordre pour avancer notre programme [86 :00] d'analyse.

Quand Agnès Varda parle dès le début, dès son premier film, du rôle et de l'importance du blanc et du noir, et de la répartition du noir et du blanc dans ses films. Eh bien, oui, le blanc c'est du côté des femmes, le noir, c'est du côté des hommes, les femmes, ça lave le linge. C'est important ça, bon. Mais, elle ne fait pas du symbolisme, elle ne veut pas dire « les femmes c'est blanc et les hommes c'est noir ». Elle ne veut pas dire ça, elle veut dire que sans doute, ce qui l'intéresse dans ce film -- et des choses très voisines l'intéresseront dans ses autres films, je suppose -- c'est bien un aspect extraction de qualité pure.

Si je saute à "Agatha", qu'est-ce qu'on voit ? Bon, c'est curieux ce qu'on voit dans "Agatha". On voit une pièce vide [87 :00] ou remplie de deux fantômes, ou presque fantômes, indépendamment de la voix, deux fantômes, une pièce vide qui se rétrécit. La voix raconte, une histoire du passé, en d'autres termes c'est la pièce d'après, c'est la pièce d'après les hommes, c'est la pièce d'après le frère et la sœur, c'est la pièce d'après le couple. Et la caméra se rapproche de ce qui est hors de la pièce, et ce qui est hors de la pièce, c'est la plage, la plage découverte avec la mer, la plage à marée basse. [88 :00] Donc ça, c'est plutôt, on l'a vu, on l'a vu à propos... tiens, ça, c'est l'espace d'avant les hommes. C'est le monde à la Cézanne, l'homme absent, la plage déserte. Et le film sera fini, en gros, lorsque la caméra aura rejoint les fenêtres. Le film, c'est le temps de la pièce vide, bon. Est-ce qu'on ne peut pas pressentir qu'il y a là une espèce de potentialisation d'espace très curieuse, qui sera effectuée par la voix qui raconte une histoire du passé ? Bon, mais alors ça devient très compliqué.

Pensons au plus simple. Il y a un film célèbre du cinéma indépendant américain, [89 :00] un film de Michael Snow, qui est l'un des plus grands, qui s'appelle « Longueur d'ondes ». Ce film célèbre -- on reviendra dessus, mais là je veux lancer des thèmes pour que vous y réfléchissiez pendant ces 15 jours de... -- c'est un film célèbre, c'est un zoom, il est fait d'un zoom. Et la caméra saisit une pièce vide, et le temps du film va être le temps d'épuiser cette pièce vide ; en partant du mur du fond, elle doit arriver jusqu'au mur d'en face où est cadrée une gravure représentant, tiens, la mer ! Curieux, il me semble qu'il y a une certaine analogie avec le truc de Marguerite [90 :00] Duras.

Qu'est-ce qui se passera entre les deux ? Il se produit une étonnante potentialisation d'espace, qui va provoquer des événements ; des événements vont surgir, d'après le moment où l'on est, l'endroit où l'on est, de la pièce dans le cheminement de la caméra d'un mur au mur opposé. Et le film se terminera lorsque la caméra entrera dans la gravure mer. Voilà, fini, la pièce abolie, l'espace a épuisé sa potentialité. Et en même temps, ça s'accompagne d'une extraction de qualité, puisque, à chaque niveau, si vous voulez, de la caméra qui gagne, qui va d'un mur au mur opposé, à chaque niveau il y a un jeu de couleur extrêmement subtil qui varie : extraction de la qualité, [91 :00] potentialisation de l'espace. Bon. C'est donc peut-être ça des choses très fondamentales appartenant au cinéma.

On dit juste, je dis juste, bon, prenons les choses comme elles sont au niveau de notre analyse, alors on revient tout à fait en arrière. Il se trouve qu'un grand nombre de cinéastes sont passés par le gros plan -- et je ne dis rien de plus -- pour obtenir ces deux opérations, ces deux opérations fondamentales, dont nous ne savons même pas encore en quoi elles appartiennent essentiellement au cinéma, et ce qu'elles rendent possible au cinéma. Notamment, à mon avis, si le cinéma prend de plus en plus conscience de ces deux opérations, qui débordent évidemment la technique, qui impliquent certaines techniques, mais qui débordent infiniment la technique, le cinéma deviendra capable, je suppose, même si ce n'est pas son but ultime, mais de traiter d'une toute autre manière un certain nombre de grands chefs-d'œuvre littéraires. C'est-à-dire, [92 :00] que les rapports littérature/cinéma risquent de pouvoir changer très fondamentalement ; bon, bon, bon... ou même les rapports cinéma-art risquent de pouvoir changer.

Mais peu importe, peu importe, je dis là juste qu'il se trouve que ces trucs que là je viens de présenter comme très modernes, extraction de qualité pure et potentialisation d'espace, il se trouve qu'on peut dire qu'ils existaient de tout temps. Et je ne peux même pas dire que c'est seulement par le gros plan qu'un certain nombre de cinéastes l'ont fait, ça. Et je peux dire qu'en tout cas c'est souvent par le gros plan, qu'un certain nombre de cinéastes ont fait ça. Et je peux dire que c'est souvent par le gros plan qu'un certain nombre de cinéastes, dont Griffith et Eisenstein, l'ont obtenu. [93 :00]

Si bien que, vous voyez ma conclusion sur cette analyse de Griffith et Eisenstein ; elle consiste à dire qu'il faut quand même se méfier parce que, là aussi, beaucoup de gens l'ont déjà remarqué. Eisenstein écrit des pages splendides sur le gros plan chez Griffith et chez lui-même, mais évidemment il ne résiste pas à cette espèce de coquetterie, c'est-à-dire qu'il triche. Sa manière de tricher, c'est dire... comme il veut toujours rappeler qu'il est dialecticien, c'est-à-dire qu'il est le bon marxiste, il conçoit les choses dialectiquement. Alors, ce n'est pas difficile, chez lui ça donne ceci : c'est que Griffith, c'est en quelque sorte le premier pas dialectique, et que lui il a été plus loin dialectiquement, puisqu'il disposait de la méthode dialectique. Mais rien du tout ! Car il nous dit ceci, exactement, si je reprends le texte d'Eisenstein concernant le gros plan de Griffith comparé au gros [94 :00] plan de lui, il dit deux choses, il dit : Griffith est un grand génie mais il lui manque quelque chose. Car chez lui le gros plan est subjectif, il est seulement subjectif, et il est seulement associatif.

Je résume là le texte d'Eisenstein. Il dit qu'il est subjectif, eh ben oui, parce que le gros plan, il concerne les conditions de la vision. Chez les Américains, il va même très loin, et il a même des formules très belles, il dit, chez les Américains, le gros plan concerne les conditions subjectives



de la vision, c'est-à-dire [les conditions] subjectives du spectateur. On lui montre quelque chose de près, tandis que, dit-il, chez nous Russes, parce que nous disposons de la méthode dialectique, chez nous Russes, eh ben, [95 :00] c'est différent.

On a fait un pas de plus, parce qu'on a compris que le gros plan devait concerner l'appréhension objective de ce qui était vu. On est passé de la subjectivité à l'objectivité. Et puis il ajoute, et ça revient au même, le gros plan de Griffith est seulement associatif, c'est-à-dire qu'il anticipe. Vous voyez, ça répond relativement au visage qui pense à quelque chose, je passe de l'un à l'autre. Il y a association entre le visage et ce à quoi il pense, tandis que mon gros plan à moi, dit Eisenstein, il est dialectique, il n'est pas associatif.

Et ça veut dire quoi « dialectique » pour Eisenstein ? Ça veut dire produire une qualité nouvelle - - Il a bien lu Lénine -- produire une qualité [96 :00] nouvelle par juxtaposition ou par fusion, par juxtaposition ou par fusion, produire une qualité nouvelle par juxtaposition ou par fusion. Et il dit : Moi, mes gros plans, c'est comme ça, ils produisent une qualité nouvelle par juxtaposition ou fusion. Vous voyez ce qu'il veut dire, là : juxtaposition de visages du "Cuirassé Potemkine", des visages de marins, la colère monte, ou le chagrin monte, etc. Bon, là il y a bien une espèce d'union dialectique, de fusion dialectique, qui va produire une nouvelle qualité. Et ce dernier point va nous intéresser.

Donc, on a vu en fait que, rien du tout, ce n'est pas ça. La vraie différence, elle ne nous a pas paru là ; elle nous a paru... il n'y a pas... -- il paraît difficile de parler de progrès, d'autre part, moi, je n'ai pas du tout l'impression que la conception du gros plan [97 :00] d'Eisenstein soit dialectique, rien du tout ; elle n'est pas du tout dialectique, elle est intensive, ce qui est bien plus beau. Et elle consiste à établir une série d'intensités. -- Mais il est vrai que, là, la dernière remarque d'Eisenstein doit nous servir pour conclure notre point-là. Car la dernière remarque d'Eisenstein nous parle d'une fusion qui permet d'aboutir, de franchir un seuil, fusion qualitative. Tous les traits de visagété qui, par intensité, par graduations intensives, vont produire une qualité nouvelle.

Je peux dire maintenant que dans le premier pôle de visage, visage à la Griffith, le visage pense à quelque chose. Mais en tant qu'il pense à quelque chose, il exprime une qualité pure, cette qualité pure [98 :00] étant commune à plusieurs choses. Voilà mon acquis, aujourd'hui. Second pôle, pôle Eisenstein, c'est le visage, trait de visagété. Il entre dans une série intensive, et cette fois-ci, cette série intensive consiste à passer d'une qualité à une autre. L'opération de la qualité, c'est l'opération qu'on pourra appeler opération de la qualité pure, c'est l'extraction d'une qualité commune à plusieurs choses. L'autre opération, que j'appelais opération de potentialisation -- on voit mieux maintenant peut-être ce que ça veut dire grâce à la dernière remarque d'Eisenstein -- la potentialisation [99 :00] d'espace, c'est le passage d'une qualité à une autre par l'intermédiaire d'une série intensive. [Pause]

Alors, dans l'entrain – on va se reposer, eh ? – dans l'entrain, cherchons un autre couple. Voilà, vous voyez, on en est là, mais on a un rude problème ; je veux dire, ce problème comme ...-- on ne va pas le résoudre aujourd'hui ; il faudrait que vous vous rappeliez pour la rentrée ; je rappelle qu'il y a deux fois où nous ne nous voyons pas, 15 jours. –

Donc, donc, donc, ce problème qui nous reste, ce sont ces opérations. Mais ce qui m'intéresse pour le moment, je ne peux pas le traiter pour le moment puisque ce qui m'intéresse pour le moment, c'est que... elles ne m'intéressent [100 :00] pour le moment que en tant qu'elles passent par le visage gros plan.

Alors, avant de s'en tirer, il faut imaginer un autre couple. Ce qu'on vient de faire, et qui est très classique, pour Griffith et Eisenstein, je voudrais le prendre à [*Rupture de l'enregistrement, retour en arrière trente secondes*] [101 :00] deux autres niveaux, le faire pour Expressionnisme d'une part, et Sternberg d'autre part pour essayer de mettre un peu d'ordre dans toute cette question tellement embrouillée de l'Expressionnisme, et surtout tirer Sternberg de là puisque il n'a absolument rien à voir. Ça nous ferait un doublet comme pour Griffith et Eisenstein. Et enfin un troisième couple : Dreyer-Bergman. Car là, je ne prétends pas épuiser, chez les cinéastes plus modernes il y a des renouvellements du gros plan, mais je crois que ces renouvellements du gros plan-là, c'est une question que je vous pose, sont très liés à l'extraction de qualité commune et à la potentialisation d'espace. Ça, c'est la seule idée que j'aie [102 :00] pour le moment, c'est la seule idée qui aurait une importance pour la philosophie et pour tout notre travail de cette année. Mais on n'est pas encore en état, on n'est pas encore en l'état de l'analyser. Donc ce qu'on va faire, c'est revenir en arrière et, reprendre le souffle après une courte récréation, revenir en arrière pour examiner alors, qu'est-ce qu'il nous apprendrait et qu'est-ce qu'il nous ferait avancer un couple du type expressionnisme d'un côté, de l'autre côté, Josef von Sternberg.

Repos ? Ah, vous êtes fatigués, ou j'arrête maintenant, moi je veux bien, ah... Vous savez, eh ? Il faut que je parle à ce petit Japonais... [*Bruits des étudiants*] [103 :00] [*Une étudiante dit quelque chose à Deleuze, il répond*] Moi, je suis trop fatigué... [*Pause ; interruption de l'enregistrement*] [1 :43 :02]

Oui, je vous rappelle que, pour ces fiches, pour ceux à qui ça intéresse, c'est théoriquement la dernière semaine, donc il faut me les donner. ... Quoi ? [*Une étudiante lui parle, inaudible*] Oui, oui, peu importe ; il faut me les donner ; sinon...

Bon, alors, essayons de voir si ce nouveau parallèle nous donne des... il ne faudrait pas que ça nous donne seulement des confirmations, mais que ça nous fasse un peu avancer, puisque que on tient une analyse à faire. On tient une analyse qu'il faut faire puisqu'on a un double problème. [104 :00] Vous vous rappelez que l'Expressionnisme, on l'avait déjà rencontré à propos de tout à fait autre chose, c'est-à-dire à propos de l'image-mouvement, à propos des généralités sur l'image-mouvement. On avait déjà rencontré son problème. Et on était frappé par ceci, que beaucoup de commentateurs de l'Expressionnisme ont l'air extrêmement gênés, parce qu'ils considèrent que ce mouvement est tellement complexe que... et puis, finalement, qu'ils disposent avec peine d'un critère solide.

Et puis, nous, avec naïveté, mais pas du tout comme ça, on avait [105 :00] l'impression que ce n'était pas aussi compliqué que ça et que l'Expressionnisme était un mouvement extrêmement -- je ne dis pas du tout abstrait -- c'était un mouvement très vif, très vivace, mais extrêmement cohérent, et qui poursuivait sa tâche d'une manière obstinée. Et cette tâche, on avait essayé de la résumer, de dire qu'est-ce qui est expressionniste pour nous. Et on avait dit : Voilà ! C'est la perpétuelle tension entre quelque chose qui se défait et quelque chose qui se fait. Ça ne suffisait

pas, parce que ça, ce n'est pas que les expressionnistes. Mais, le mouvement de quelque chose qui se défait, supposez que ce soit la vie elle-même en tant qu'elle cesse d'être vie organique. [106 :00] En d'autres termes, on découvre la vie non organique des choses, [Pause] et quelque chose qui se fait : c'est la vie de l'esprit. La vie de l'esprit, en tant qu'elle se découvre comme vie non psychologique.

Et nous disions -- et ça c'est un acquis de notre premier trimestre, je le rappelle uniquement -- nous disions, eh ben oui, l'Expressionnisme est fait de ces deux rythmes fondamentaux, et chaque fois qu'il y a ces deux rythmes fondamentaux vous avez un artiste expressionniste, [107 :00] la vie non organique des choses confrontée à la vie non psychologique de l'esprit. D'où, la ligne expressionniste, cette ligne brisée, qui consiste précisément à briser le contour organique, qui consiste à briser la ligne organique, qui consiste à briser la ligne organique, pour faire jaillir la vie non organique des choses. Et il est vrai que des deux côtés, vie non psychologique de l'esprit et vie non organique des choses, et leur complémentarité fondamentale, il y a bien quelque chose de commun à savoir, on cassera les contours. [108 :00] On cassera les contours, c'est-à-dire qu'il n'y aura plus de contours. Il n'y aura plus de contours, ni comme contour organique, [Pause] ni comme profil psychologique. [Pause]

Et c'est dans cette tension des deux pôles, quelque chose qui se défait et quelque chose qui se fait, qu'on avait trouvé ce qui se fait, encore une fois, c'est l'esprit en tant qu'il acquiert et qu'il conquiert la vie non psychologique ; ce qui se défait, c'est la vie en tant qu'elle déborde l'organique et tombe dans une vitalité non organique de la matière. [109 :00] Si bien que, l'éveil de l'esprit au sein des marécages, vie non organique du marécage, élévation de l'esprit au-dessus de toute psychologie, ça, c'est la formule expressionniste. Eh bien, si c'est ça -- mais c'était notre thème, ça, c'est fait, donc je ne reviendrai pas dessus -- on tient quelque chose pour ce qui nous occupe maintenant à savoir, cette complémentarité, c'est quoi ?

Cette complémentarité est fondamentalement la complémentarité de la lumière et de l'ombre. Car la vie non psychologique de l'esprit, c'est la lumière, et la vie non organique des choses, c'est l'ombre, c'est le sombre, [110 :00] c'est le sombre où s'opère le contour organique, tout comme dans la lumière se défont les profils psychologiques. Et c'est l'affrontement de la lumière et de l'ombre qui va modeler, modeler quoi ? Est-ce qu'on peut déjà dire le visage expressionniste ? Disons pour le moment qu'il va modeler quoi ? Il va modeler le visible. Le visible va être saisi dans l'Expressionnisme, et donc là, je parle du cinéma. Dans le cinéma expressionniste, il va être saisi comme le produit de la lutte ou de la tension de la lumière et de l'ombre, et cela, pour essayer de distinguer les choses, il me semble, [111 :00] sous quatre aspects, sous quatre aspects. [Pause]

Sous l'aspect le plus fondamental, je peux dire, la lumière et l'ombre sont les conditions du visible. La lumière en elle-même est invisible, l'ombre en elle-même est invisible, mais ce sont les deux conditions du visible, et elles sont complémentaires. Dans « Le cimetière marin », poème de Paul Valéry, il y a le vers suivant -- il s'agit d'un appel à son âme, le poète appelle son âme -- : « Regarde-toi ! » « Regarde-toi ! » -- [112 :00] Il s'agit de son âme, le poète appelle son âme, « Regarde-toi ! », sous-entendu : mon âme -- « Regarde-toi ! Mais rendre la lumière » « Regarde-toi ! Mais rendre la lumière suppose d'ombre » -- suppose d'ombre, d'apostrophe -- « suppose d'ombre une morne moitié ». C'est beau, c'est un beau vers. Deux beaux vers.

« Regarde-toi ! Mais rendre la lumière », c'est intéressant. Il s'agit de « rendre la lumière » et non pas rendre à la lumière. Mais « Rendre la lumière suppose d'ombre une morne moitié », ça veut dire exactement que c'est, en un sens, c'est une déclaration expressionniste pure. [113 :00] Les deux moitiés, les deux moitiés qui sont comme la condition du visible. Dans un vieux texte philosophique qui est le « Parménide », le poème du « Parménide » le développe aussi. Valéry connaissait très bien tout ça, alors on ne sait pas, peut-être que cette espèce de contraste du jour et de la nuit, non pas dans le monde mais comme condition du monde...

Je dis que c'est ça le cinéma expressionniste. Sous quelle forme et dans quel aspect ? Lorsque, comme cela leur arrive très souvent, ils divisent l'écran en deux ; ils divisent l'écran en deux, en deux moitiés. « Rendre la lumière suppose d'ombre une morne moitié ». Parfois c'est une diagonale, [114 :00] ou une quasi diagonale, et d'un côté, vous avez la partie purement lumineuse, et de l'autre côté, la partie sombre obscure. Je dirais que ça, c'est le contraste absolu des deux moitiés comme condition du visible ou, si vous préférez, c'est le contraste absolu de la vie spirituelle et de la vie non organique. [Pause] Et ça, dans tout le cinéma expressionniste, vous retrouvez des images de ces deux moitiés. Quand je disais « la condition »... Passons un degré plus bas. [115 :00]

Deuxième aspect. On va pénétrer dans le conditionné. Le conditionné, c'est quoi ? Le conditionné est le fruit de l'union des deux moitiés, la morne et la lumineuse, la morne et la luminante. Dès qu'il y a mélange des deux conditions, apparaît le conditionné, c'est-à-dire le visible. Et, sous ce second aspect, le conditionné apparaît. Sous quelle forme ? Il apparaît comme le mélange des deux conditions, mais mélange alterné. [116 :00]

Qu'est-ce que j'entends par « alterné » ? Ce sera de célèbres images du cinéma expressionniste : les stries ou les raies, l'image striée ou rayée. [Pause] A savoir, des stries de lumière, un creux d'ombre, des stries de lumière, un creux d'ombre, etc., tout un système qui va rayer l'image de faisceaux lumineux et de zones d'ombre. Voyez, Je dis bien que c'est une série alternée puisque vous n'avez plus deux moitiés qui s'opposent et qui divisent l'écran. Vous [117 :00] avez cette fois-ci des stries lumineuses qui ne laissent subsister l'ombre que sous forme de creux entre deux stries. Or ça, ça a été bien l'une des tendances comme fondamentales de l'image expressionniste.

Et je dirais, avec les mêmes nuances que tout à l'heure pour Griffith et Eisenstein, je dirais que si l'on cherche dans l'histoire le grand film de base de ça, de ce striage, ça a été « Caligari ». Mais je crois que cela a été l'une des tendances, parce que chez lui c'est comme dans les autres cas, il y a tellement de choses chez Lang, mais ça a été des tendances de Lang, de Fritz Lang. Chez « Caligari », c'est complexe, parce que là [118 :00] méthode de striage est liée aussi à des décors peints. Chez Lang, évidemment, au contraire, elle est liée à toute une conception -- c'est bien connu -- architecturale de l'espace, où les nervures par exemple, des nervures sont précisément soulignées d'un faisceau lumineux. On pourrait appeler ça « l'image striée ». A la limite, vous savez bien, avec le système de nervures, là, si vous voulez, les reliefs soulignés par faisceaux lumineux, les creux accentués par zones d'ombre, etc.... Vous avez bien tout un espace strié qui est extrêmement intéressant et qui, à la limite, forme une espèce de voile, de voile strié. [Pause]

Mais allons [119 :00] encore plus bas. On descend plus dans le conditionné. Voyez, déjà, lorsque vous mélangez en séries alternées l'ombre et la lumière, vous obtenez comme, je dirais, un

premier visible. Un second visible sera obtenu lorsque, vous ne faites plus des séries alternées. Mais cette fois-ci, il n'y aura plus une partie lumineuse et une partie ombre, une partie lumineuse, une partie ombre, mais c'est chaque partie qui sera elle-même un mélange d'ombre et de lumière, à l'infini. C'est comme deux types de mélanges différents. [Pause]

Mais ça [120 :00] c'est une autre tendance de l'Expressionnisme. Et moi, ça m'étonne toujours que, par exemple, même de très bons auteurs sur l'Expressionnisme, il me semble, considèrent que ces deux tendances s'excluent, que l'une est impressionniste, qu'il n'est vraiment pas expressionniste, etc. Cela me paraît évident ; ça va de soi dans la logique de l'Expressionnisme, que ça appartienne à l'entreprise expressionniste. Et donc ce troisième niveau, ce troisième aspect, c'est quoi ? C'est toutes les ressources du clair-obscur [Pause] et qui forment une toute autre conception du voile. Ce n'est plus du tout le voile à nervures, c'est le voile à fumées. Et ça serait beaucoup plus [121 :00] la tendance -- toujours avec les précautions d'usage ; je n'indique que des grandes directions -- ça serait beaucoup plus la tendance de Wegener, dans « Le Golem », et ensuite, qu'il apportera à la perfection, Murnau, [Pause] et qu'il l'apportera à la perfection, notamment dans un film célèbre : « Le Faust ». Bon.

Et quatrième aspect. Ces deux directions : le striage, les raies, ou bien l'épanouissement du clair-obscur, croyez bien que, de toute manière, l'Expressionnisme reste fidèle à tout son [122 :00] thème : briser le contour, libérer les choses et les âmes, libérer les choses de leur contour organique, libérer les âmes de leur contour psychologique. D'une certaine manière, si différent que ce soit, ça va se retrouver dans un dernier aspect qui est commun à tout l'Expressionnisme, à savoir le violent... Je ne sais pas comment appeler ça, le violent coup de projecteur dans les ténèbres, violent coup de projecteur dans les ténèbres qui fait surgir quoi ? Qui fait surgir un visage. Tout le reste restant dans les ténèbres.

Là, tout se réunit, c'est-à-dire que ce dernier aspect renvoie à notre aspect [123 :00] primordial. Le visage surgit lumineux, entouré bien plus d'une espèce de halo. Là, je dirais que ce quatrième aspect, c'est le halo, h-a-l-o, une espèce de halo ou de phosphorescence autour de la tête, produit par le coup de projecteur dans les ténèbres et qui est illustré par des images, qui sont restées célèbres dans toutes les histoires du cinéma, à savoir dans « Le Golem » (et des images très semblables), dans « Le Golem », l'apparition du visage du démon, où le démon surgit avec cette espèce de Dieu mort et tend à se transformer en une sorte de masque chinois, alors que tout le reste, reste dans l'ombre. [124 :00] Et là, évidemment il y a eu manière de rivaliser, puisqu'il connaissait le film, dans « Le Faust » de Murnau, le surgissement du démon, dans des circonstances, dans des conditions analogues.

Vous voyez à quel point on ne pourrait pas rapprocher... On est dans un monde tellement étranger à celui de Griffith qu'on ne pourrait pas se servir d'une analogie très sommaire, à savoir, le gros plan visage de Griffith, avec un cache qui met dans le noir tout le reste, n'a strictement rien à voir avec le procédé du projecteur qui fait surgir le visage comme vie spirituelle, c'est-à-dire comme non psychologique. Vie spirituelle, ça ne veut pas dire qu'elle soit bonne ; pour l'Expressionnisme, le démon n'est pas moins spirituel [125 :00] que la plus belle âme. Simplement, le démon, c'est l'esprit qui a sans doute, avec la vie non organique de choses, avec le marécage, des rapports très différents que ceux qu'aura l'esprit, l'esprit saint. En tout cas, la spiritualité, le démon est spirituel, la spiritualité est démoniaque, pas toute [spiritualité], mais

parfois. Bon. Alors, voyez, ce quatrième aspect revient comme à une espèce d'affrontement de la lumière et de l'ombre, mais le visage expressionniste a traversé les quatre aspects.

En effet, dans le visage expressionniste vous trouvez, si je prends alors tour à tour avec cette succession, qui est uniquement de tentative logique là que je fais, le visage partagé [126 :00] en une moitié lumineuse et une morne moitié ; le visage éclairé d'en dessous qui est strié de zones, d'après ses creux et ses reliefs, qui sera strié de zones lumineuses et de creux obscurs ; le visage pris en clair-obscur et traité tout entier en clair-obscur, avec parfois des clairs-obscurs extraordinairement nuancés – ça, c'est une réussite absolument géniale de Murnau dans « Faust » -- ; et enfin, le visage extrait, appelé à une lumière violente, tout le reste étant dans les ténèbres. Voilà, ce serait très sommairement comme une espèce de [127 :00] quoi ?

Eh ben, je dis, c'est bien connu que l'Expressionnisme -- on l'avait vu au premier trimestre toujours -- précisément a joué sur tout un registre intensif de la luminosité et que là, je reprends le même thème : dans l'Expressionnisme, il y a une espèce de traitement intensif du visage, c'est bien le pôle intensif du visage, dans les rapports d'intensité d'ombre et de lumière, avec simplement ceci, mais qui n'est pas fait pour nous étonner maintenant, que ce premier pôle du visage, qui est le lieu où s'installe l'Expressionnisme, va comme rejoindre par lui-même le second pôle. Et en effet, au niveau du dernier aspect, le visage arraché, par coup de projecteur violent, à l'ombre ou à la nuit, [128 :00] là, c'est comme la série intensive qui a atteint l'autre pôle, c'est-à-dire le visage réflexif, le visage infiniment pensif du démon. Donc, je dirais que dans l'histoire du visage expressionniste, vous avez exactement ce privilège donné à la série intensive de la visagité, mais qui va déboucher sur une reconquête, sur une conquête à leur manière à eux, de l'autre pôle du visage.

Or, si j'établis là mon opposition très scolaire, mais pour avancer, pour... si quelqu'un n'a rien eu à faire avec le monde expressionniste -- Dieu ! qui ne l'a été un peu, qui ne l'a été un petit peu expressionniste, c'est évident --, s'il y avait quelqu'un qui ne l'a pas été, [129 :00] c'est évidemment Sternberg. Et quand on entend parler d'un Expressionnisme quelconque chez Sternberg par certains historiens du cinéma, ça paraît, ça paraît enfin, c'est que l'Expressionnisme est employé dans n'importe quel sens, ce qui n'est pas grave d'ailleurs. Car, s'il y a quelqu'un qui ne l'a pas été du tout, je dis c'est Sternberg, pourquoi ? Parce que jamais cinéma ne se fit en affirmant aussi tranquillement que sa seule affaire, malgré les apparences, que sa seule affaire malgré toutes les apparences, c'était la lumière, et rien que la lumière, et que la lumière avait assez à faire avec elle-même pour qu'elle ne rencontre l'ombre que lorsqu'il y avait des exigences internes, [130 :00] intérieures à elle, lumière, pour une telle rencontre. Mais que d'un bout à l'autre, finalement, elle rencontrait l'ombre quand son histoire avait fini, ou quand toute histoire avait fini. Mais qu'elle avait tant à faire avec elle-même, que l'idée même que le visible impliqua le contraste de la lumière et de l'ombre était une idée stupide, et que le visible ne pouvait naître que de la lumière et de la reduplication de la lumière, et que le visage, et donc le gros plan, avaient là tout son sens, et que élever un visage au gros plan, [131 :00] c'était, d'abord et avant tout, le rendre lumineux, et que si parfois il convenait de mettre des ombres dans un visage, c'était quand le visage n'arrivait pas, était d'assez mauvaise qualité, n'arrivait pas à être assez lumineux par lui-même. Si bien que quand il se sentait mal et brouillé avec Marlène Dietrich, il lui flanquait des ombres. [*Rires*] Mais quand il l'aimait, il n'y avait plus d'ombre. Toute l'histoire s'était déjà passée avant que l'ombre arrive.

C'est une idée insolite, ça. Qu'est-ce qu'il voulait dire et à quoi il s'engageait ? En effet, la lumière, c'est l'invisible. On comprenait mieux ce que disaient les autres, que la lumière, c'est l'invisible. [132 :00] Et les gros plans de Sternberg, c'est quoi ? Je commence par des exemples. Si je prends un exemple dans ses films les plus célèbres, évidemment je prends de ceux qui me conviennent le plus à cet égard : « L'impératrice rouge ». Dans « L'impératrice rouge », voilà, j'essaie de récapituler les gros plans de visage. Un premier gros plan extraordinaire apparaît lorsque la future impératrice est encore une toute jeune fille naïve. Ça nous intéresse beaucoup, ça. Toute jeune fille naïve, ça nous intéresse, pourquoi ? Parce que Marlène Dietrich, sous les ordres fermes de Sternberg, joue la jeune fille naïve d'une manière très intéressante ; [133 :00] elle s'... [Interruption de l'enregistrement] [2 :13 :01]

... les Russes qui viennent la chercher, elle n'a jamais vu de Russes, ils ont de drôles de manières en plus, elle est là, et elle le rend très bien ; c'est vraiment le visage de quelqu'un qui a peur de rater quoi que ce soit. C'est un regard très vif, elle regarde tout, et elle en rajoute même : elle bat des yeux, elle regarde en haut, en bas. On sent que, bon, c'est parfait tout ça. C'est le visage qui, à la fois s'amuse, il trouve tout très, très rigolo, elle se dit « Qu'est-ce que c'est que ce type-là ? Oh, ce chariot, je n'ai jamais vu un chariot comme ça ! » Elle découvre tout, un visage d'une mobilité extraordinaire, qui va culminer avec le premier plan de « L'impératrice rouge », qui est une merveille, qui est ceci : elle a dit au revoir à toute le monde, sa mère lui a dit « va te coucher ». [134 :00] Et quand même ça l'intrigue, il y a le colonel russe, qui est là, cette espèce de géant mal poli, il a un costume très curieux. Ça l'intéresse tout ça, ça intéresse beaucoup la jeune fille. Et voilà, elle ouvre la porte, et elle sort de la pièce, mais elle sort de la pièce en reculant, en regardant. Et elle ferme la porte sur son visage.

L'image est ceci : mur blanc, mur blanc, porte blanche en train de se refermer, fond blanc du corridor, visage blanc du type « s'émerveiller ». Bon. Vous avez là une espèce d'étude de blanc sur blanc. Vous avez en fait quatre blancs, quatre blancs [135 :00] sur ce premier plan de visage. Je dirais que c'est un exemple typique de visage contour, De visage qui pense à... et qui ne cesse pas de penser à..., « tiens, oh quel drôle de costume ! Oh qu'il est beau ce colonel malgré tout, quel brut, quel mal poli... » Elle pense à ..., elle pense à..., elle n'arrête pas de penser, quoi. Ça se voit sur son visage puisqu'elle fait tout pour montrer qu'elle pense à plein de choses. Bien.

Blanc sur blanc, sur blanc, sur blanc, sur blanc ; gros plan de visage, qu'est-ce qu'il y a ? Vous sentez déjà où Sternberg va. Il va vers l'idée que le visage va devenir une aventure de l'espace blanc. Ce n'est pas le visage qui est dans du blanc, ce n'est pas ça. C'est qu'il faut, il faudra aller jusqu'au moment où le visage sera une simple aventure du blanc. Alors, si le visage devient une aventure du blanc, et pas le blanc une qualité du visage, ça va peut-être nous faire avancer, dans nos problèmes. Mais enfin, [136 :00] n'allons pas si vite.

Là-dessus, elle arrive en Russie. Longue éducation. Longue éducation par la tsarine, tout ça n'est pas facile. Le Tsar est bizarre, bon, et il y a toujours de gros plan de visage, de très beaux gros plans de visage. En plus, elle est tout le temps habillée en blanc ; c'est une merveille, comme souvent chez Sternberg. Et puis, et puis, et puis, elle est évidemment amoureuse du colonel, mais elle apprend -- pour moi, ça c'est mon second moment, mon second point de repère -- elle assiste, ou plutôt elle n'apprend pas, par la perfidie de la vieille tsarine, qui lui dit : « Allez, tu

descends et puis tu fais monter le type qui attend », qui, manifestement, est l'amant de la vieille tsarine.

Alors elle descend, dans cet humble besoin domestique, mais elle ne peut pas faire autrement elle, alors elle comprend [137 :00] tout. Elle voit que c'est le colonel, que c'est le colonel qui monte chez la vieille tsarine. Et comme elle était toute prête à tomber amoureuse du colonel, ça la trouble énormément. Essaie... Il faudrait vérifier, il faudrait revoir le film dix fois, mais enfin vous corrigerez mes erreurs, et de toute manière, elles ne sont pas importantes, mais c'est, il me semble, le seul cas où le visage de Marlène va être marqué d'ombres.

Là, il y a des ombres profondes. Elle ne pense plus, elle ressent la jalousie. Elle ressent l'indignation, la jalousie ; elle passe par une série intensive. Et je crois que Sternberg, comme dans un clin d'œil, passe à l'autre pôle, pour lequel il a la plus vive répugnance, et il rend cette espèce d'hommage [138 :00] au visage intensif. Bon, elle ne sait plus, c'est qu'elle ne sait plus. Elle se reprendra vite, elle se reprendra vite, et en même temps qu'elle se reprend, elle redevient blanche, elle redevient pure lumière. Et voyez que, là aussi, la pure lumière ne veut pas dire la bonté. Puis qu'en se reprenant, elle médite des choses abominables, et elle pense à des choses abominables, c'est-à-dire à l'assassinat de son mari. Mais, comme dit Agnès Varda dans un beau texte, le blanc n'est pas la gaîté. Le blanc c'est la mort, c'est la dissolution de l'existence, aussi bien que c'est l'amour. Donc, il ne s'agit pas d'un symbolisme des teintes ou des couleurs. Il ne s'agit pas du tout de ça. Il s'agit d'extraire des qualités. On verra, tout ça nous renvoie toujours à notre problème.

Mais enfin, bon, elle redevient très blanche, elle a son costume blanc d'uniforme de la garde, admirable, qui [139 :00] lui va si bien. Blanc sur blanc, sur blanc, et commence -- c'était déjà avant, j'exagère, ç'avait déjà été en plein dans le mariage avec le tsar -- l'extraordinaire série qu'on retrouvera dans tous les films de Sternberg, bien sûr : les voilages, les différents modes de voilages. Il s'agit de mettre un voile blanc sur un espace blanc. Et là, sur les fameux voiles et les fameux voilages de Sternberg, on peut tout dire. Mais surtout, je crois que, indépendamment de toute anecdote, il faut rappeler à quel point il s'y connaissait. Je veux dire non seulement qu'il a un goût, qu'il a un goût fantastique du voile, c'est son problème à lui, mais qu'il s'y connaissait professionnellement puisque, dans ses souvenirs, il explique très bien, il rappelle très bien que, à son arrivée en Amérique, il a travaillé d'abord dans la mercerie et ensuite dans [140 :00] une fabrique de dentelles. Et qu'il connaissait tout, les différents points, c'est-à-dire la tulle, le voile de tulle, la mousseline, la dentelle, les points de dentelle, tout, tout, tout... Il savait tout ça, mais il ne savait pas ça d'un savoir abstrait. Il savait tout ça d'une espèce de savoir amoureux. Et c'était son rapport avec le monde. Son rapport avec le monde passait par le voile.

Mais sentez à quel point ça n'est plus le voile expressionniste. Le voile expressionniste, qui était fait du quadrillage, et de dentelures ou de striages, ou bien de la nébulosité du clair-obscur, n'a plus rien à voir avec le voile de Sternberg qui seul, le seul, a le droit et le mérite d'être appelé voile à proprement parler, puisqu'il est le voile de la mercière. C'est le voile de la mercerie, [141 :00] voile qui va du filet de pêcheur -- dans beaucoup de ses films, où le filet de pêcheur intervient comme voile grossier -- jusqu'à la dentelle, ou jusqu'au voile incrusté. Voilà. Il faut que le visage soit pris entre l'espace blanc et le voile.



C'est ça l'aventure de la lumière. Qu'est-ce que l'ombre aurait apporté ? L'ombre n'a qu'intervenir quand tout est fini. Oui, c'est à ce moment-là que l'ombre arrive, mais tout s'est passé avant. Tout s'est passé avant, tout s'est passé entre l'espace blanc et le voile, le voile qui quoi ? - on ne l'a pas encore bien vu -- Qui redouble l'espace blanc. Et entre les deux, il y a le visage. Et le visage n'est plus que quoi ? A la limite, [142 :00] le visage ne doit plus être qu'une incrustation du voile, ou au choix, c'est la même chose, une incrustation du voile ou une forme qui s'esquisse sur l'espace blanc.

Et en effet, non seulement les images du mariage, de la future impératrice avec le futur tsar, passe déjà par plusieurs types de voile, mais ça culmine au moment où elle a un enfant. Au moment où elle est jeune mère apparaissent des images très, très curieuses. Il y en a une qui m'a fait tellement mystère que je la cite, enfin telle que je l'ai dans la mémoire. Vous avez une série d'images qui sont des gros plans, [143 :00] mais gros plans constitués par ceci : un voile, un voile de lys, le visage de Marlène écrasé sur oreiller -- bon, ce n'est pas exactement un gros plan, c'est un presque gros plan – ou vous avez une espèce de conspiration de blancs, entre le blanc du voilage, le blanc de l'oreiller, le blanc du drap, le blanc du visage... là, tout y est.

Et il y a plusieurs quasi gros plans comme ça. Il y en a un qui me semble exactement... il y en a un se termine par une image qui me paraît exactement du type actuellement que l'on obtient relativement facilement avec la vidéo, une image où on a le sentiment que... il me semble qu'un spectateur innocent dirait : « Ah ben, ça c'est une image vidéo », [144 :00] où vraiment le visage devient une pure incrustation, d'autant plus qu'avant il a montré des voilages incrustés. Il a montré des voilages avec incrustations, et là, le visage est complètement devenu, bizarrement, par une série progressive -- alors il se sert quand même de séries -- le visage est devenu une incrustation du voile. Bon, puis ça va bien.

Mais tout ça, je reprends ma question, ou plutôt on va arrêter, on n'en peut plus. Voilà la question à laquelle j'en suis : si tout se passe dans le blanc, et si du début à la fin, on est dans la lumière, en effet, on ne peut pas imaginer plus vif anti-expressionnisme... [145 :00] *[Bruit électronique bloque la fin de l'enregistrement de WebDeleuze et de Paris 8 ; le texte suivant est fourni sur les deux sites, et nous nous référons au texte que nous a fourni Marc Haas]*

L'illumination du visage contour, et du visage qui pense à quelque chose, la question est : comment définir un tel espace qui sera l'espace du gros plan visage, et que je peux définir comme à triple épaisseur mais écrasé, sans profondeur, à triple épaisseur feuilletée, sans profondeur ? Le mur blanc, ou les draps blancs, le voile, le visage gros plan entre les deux, qu'est-ce qu'il y gagne ? Vous sentez toujours mon problème, de lier ce problème avec un problème d'espace. Je reprends la question : Est-ce qu'on ne va pas se retrouver devant la double opération d'un dégagement de qualité extraordinaire dans ce cinéma, et d'une très étrange potentialisation de l'espace ? En d'autres termes, qu'est-ce que c'est que cet espace blanc chez Sternberg ? Comment faut-il le définir ? Je considère que je viens juste de donner un exemple.

Donc, nous en sommes à ceci. Dans trois semaines, on retrouvera le problème de la construction de cet espace et de l'espace blanc chez Sternberg. Réfléchissez à tout ça. Ah ! *[Fin de l'enregistrement]* [2 :25 :47]