

Gilles Deleuze

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

15ème séance, 20 avril 1982

Transcription : Girard Yann (partie 1) et aucun transcritteur crédité (partie 2) ; révisions supplémentaires à la transcription et l'horodatage, Charles J. Stivale ; révisions supplémentaires, Graeme Thomson et Silvia Maglioni

Partie 1

Donc je voudrais faire, ce serait la dernière fois, cette confrontation, je vais la faire en prenant deux exemples qui peut paraître difficiles. Premier exemple, je dirais, qu'est-ce que la dégradation d'un personnage au cinéma ? Pourquoi ça m'intéresse ? Parce que c'est très intéressant comment un art représente la décomposition, la dégradation. Ce n'est pas gai comme sujet ; ça ne veut dire du tout que je suis pessimiste, c'est des phénomènes qui peuvent intervenir. Là je voudrais faire une épreuve de la différence entre expressionnisme, naturalisme et réalisme, au niveau de ce cas de la dégradation, et puis... de la dégradation [1 :00] d'un personnage.

Et puis, deuxième exemple clé : je voudrais considérer un problème que je n'ai presque pas abordé même lorsque je parlais du gros plan, je l'ai abordé très furtivement mais que l'on va avoir à aborder de plus en plus, qui est le problème de l'acteur et du jeu, et donc je voudrais me demander très rapidement : comment joue un acteur expressionniste ? Comment joue un acteur naturaliste ? Comment joue un acteur réaliste ? Il va trop de soi que ce n'est pas une liste exhaustive des modes de jeu de l'acteur. Il n'y a pas de liste exhaustive des modes de l'acteur, et en plus, je ne peux même dire que ces trois cas soient particulièrement intéressants. [2 :00] Il me semble que ce qui est intéressant dans le jeu de l'acteur ou dans les problèmes de l'acteur, c'est des choses qu'on ne pourra saisir que plus tard, donc sans doute jamais puisque l'année sera finie, ou peut-être que si, que l'on pourra saisir la prochaine fois.

Je dis très vite pour la dégradation, que la dégradation expressionniste, comment vous la reconnaissez ? C'est comme une histoire d'un tableau, comment vous le reconnaissez ? Qu'est-ce que c'est une dégradation expressionniste ? Il faudrait dire en fait, oh, je ne sais pas : ce n'est pas une dégradation. C'est vraiment -- et là j'avais abordé ça, mais je regroupe là parce que je le souhaite -- c'est une espèce de chute. Les grands expressionnistes, ils ont reproduit la dégradation des personnages comme étant une chute, chute dans quoi ? [3 :00] Chute dans des ténèbres de plus en plus intenses, comme si le personnage était attiré, aspiré, par une sorte de trou noir.

Une chute, bon, alors cette chute, elle se fait comment ? Elle se fait notamment par quelque chose qui concerne aussi le jeu de l'acteur, la fameuse utilisation de la diagonale. Le corps s'inscrit dans l'acteur expressionniste, une des choses que l'acteur expressionniste a su introduire non seulement au théâtre, mais pleinement au cinéma, et sans doute plus au cinéma encore qu'au théâtre : c'est habiter la diagonale avec tout son corps, soit la diagonale arrière [4 :00] de

Nosferatu qui meurt, qui meurt au petit matin, soit la diagonale avant du "Dernier des hommes" [de Murnau ; 1924, "The Last Laugh"] au moment de son désespoir, espèce d'utilisation très riche, très belle de la diagonale, car comme ils disent : "la diagonale est la véritable ligne de l'intensité". Mais de l'intensité de quoi ? De l'intensité de la chute.

Bon, donc à la limite, ce n'est pas une dégradation qu'il y a dans l'expressionnisme, ça ne deviendra une dégradation que lorsque quoi ? Que lorsque l'expressionnisme sortira de ces espaces quelconques, de ces espaces ténébreux enfumés pour conquérir un certain réalisme social. Alors à ce moment-là, il gardera toutes sortes de données et de déterminations expressionnistes, [5 :00] mais les faisant jouer dans un espace-temps déterminé, dans un milieu déterminé. Alors la chute expressionniste pourra prendre l'aspect d'une dégradation, et ça sera le cas de "Loulou" de Pabst, du "Dernier des hommes" de Murnau qui sont les grandes dégradations expressionnistes. Au point que, si vous voulez, là je dis les choses très, très rapides : si vous vous rappelez l'opposition que j'avais établie entre ce que j'appelle l'abstraction lyrique de Sternberg et l'expressionnisme, opposition qui a été vraiment très violente. L'objection que vous aviez sûrement dans l'esprit, que vous aviez la gentillesse de ne pas me faire, c'est "L'Ange bleu" [1930], "l'Ange bleu" qui paraît être un film presque expressionniste, et qui précisément raconte la longue histoire d'une dégradation.

Or je dirais que dans "l'Ange bleu", [6 :00] là, je dirais très vite parce que c'est un point tout à fait de détail, que dans "l'Ange bleu", en effet Sternberg peut non pas du tout faire un film expressionniste, parce qu'à mon avis ce n'est pas ça du tout, du tout, mais mimer ou rivaliser avec une espèce d'expressionnisme, rivaliser avec ses moyens propres, à savoir l'aventure de la lumière et non pas l'aventure du clair-obscur, mais rivaliser avec l'expressionnisme précisément parce que l'expressionnisme de son côté est sorti des espaces quelconques enfumés et qu'alors là peut se faire une confrontation où la dégradation du professeur dans "l'Ange bleu" -- que ça préserve tous les professeurs, ça -- que la dégradation du pauvre professeur dans "l'Ange bleu" qui est là, est typiquement présentée comme la chute dans un trou, dans un trou noir. C'est la dégradation expressionniste.

La dégradation naturaliste, elle est tout autre. [7 :00] Si vous prenez les grandes dégradations de Stroheim, la dégradation fameuse des "Rapaces" ou la dégradation "Folies de femme" qui me paraît en un sens plus, même plus, parce qu'elle est plus subtile mais, donc en un sens, plus importante même, de la dégradation du héros de "Folies de femme" que celle du couple des "Rapaces", mais enfin c'est une dégradation très différente. Je vous rappelle très brièvement la formule ; je ne reprends pas toute ces analyses. Cette fois-ci, c'est la pente de la pulsion, très différente du thème... -- Là je crois, c'est comme des métaphores pour nous guider. -- Ce n'est pas du tout ça, ce n'est plus chute dans un trou noir ; ce n'est plus le navire qui coule là, cette position diagonale qui exprime comme le bateau qui coule, qui sombre, qui est happé, ce n'est pas ça. [8 :00] C'est la déclinaison, la plus grande pente de la pulsion. C'est ce qu'on a vu quand on a analysé le naturalisme : c'est ce phénomène de l'entropie du monde originaire, l'entropie du monde originaire où la pulsion suit une pente, une pente irrésistible qui va conduire le héros de "Folies de femme" de la séduction d'une femme de monde, par exemple, à la tentative de viol de la petite débile, et tout ça là-dessus, mort et son cadavre jeté aux ordures, la pente de la pulsion. Chaque fois, elle aura arraché un morceau, car la pulsion, c'est une drôle de chose car elle est double. C'est ça l'horreur de la pulsion et du cinéma de la pulsion.

C'est que l'horreur de la pulsion, c'est que, à chaque fois, [9 :00] comment dire, elle prend ce qu'elle trouve, et en même temps, elle ne prend que ce qu'elle trouve, et en même temps, elle choisit un morceau. Elle prend ce qu'elle trouve et elle choisit un morceau, c'est comme les deux tensions contradictoires de la pulsion : quoique je trouve, je m'en contenterai ; ah oui ! mais de quoi que je me contente, j'élirai un morceau, j'arracherai un morceau, le mien ! C'est terrible, la pulsion. Alors c'est ça, l'espèce de dégradation car je trouverai de plus en plus bas, il faudra que je fouille de plus en plus bas. [10 :00] C'est ça, ce serait la pente irrésistible, et je prendrai des morceaux de plus en plus avariés, une espèce de plus grande pente. Il me semble que la dégradation naturaliste, il me semble, est très, très différente conceptuellement et visuellement par les images, très, très différentes de la dégradation expressionniste.

Et enfin, qu'est-ce que c'est une dégradation américaine ? Bien, vous sentez bien les Américains, non, non pour eux, une dégradation expressionniste ou une dégradation naturaliste, pour eux, c'est des trucs, à la limite, je me dis, ils ne comprendraient pas. Si, ils comprennent parce que ils sont très cultivés, mais ce n'est pas leur truc. Leur truc, ils se disent, c'est des choses européennes et pas étonnant que Stroheim... [*Interruption de l'enregistrement*] [11 :00]

... dont une grande partie sont des alcooliques. En effet, le manifeste de la dégradation à l'américaine, et je dirais ça, c'est la dégradation "réaliste" ; c'est la dégradation réaliste, et c'est une troisième formule. Alors ce qui serait gai, ce serait... Vous voyez, c'est inépuisable tout ça ; il faut aller vite parce qu'on pourrait prolonger, ce n'est pas du tout exhaustif aussi mes trois dégradations ; il y en a bien d'autres. Il y a les dégradations symbolistes, il y a les dégradations... et puis, il y a peut-être la plus belle, enfin on verra, on verra, mais rien n'est exhaustif de ce que je dis. Vous pouvez vous-même prolonger ces tentatives de classification. --

Alors, alors, comprenez "dégradation réaliste", je dis bien oui, il y a un grand manifeste de la dégradation réaliste à l'américaine, c'est Fitzgerald ; c'est Fitzgerald et la fameuse nouvelle [12 :00] : "La fêlure" ["The Crack-Up"], et je rappelle que "La fêlure" commence par : "Toute vie bien entendue est un processus de décomposition". Alors je dis, bien sûr, le texte de Fitzgerald est d'une beauté universelle, mais je dis en quoi en même temps, c'est un grand texte américain. Et quelle tristesse que Fitzgerald n'ait jamais, jamais rencontré un grand homme de cinéma puisque les films tirés de Fitzgerald sont vraiment, sont vraiment des films américains pas bons, mais ça tant pis hein ?

Car les films de la dégradation à l'américaine qui feraient écho à Fitzgerald, ce n'est pas dans les adaptations de Fitzgerald qu'il faut les chercher. C'est dans quoi ? Je suppose, ce n'est pas de très, très grands films ; quand même, c'est dans "Lost Weekend" [1945], dégradation alcoolique, le film de Billy [13 :00] Wilder, et un peu dans Miloš Forman : "Le vol au-dessus du nid de coucou" [1975 ; "One Flew Over The Cuckoo's Nest"] [*Les étudiants l'aident avec ce titre*]. Je viens de dire quelque chose qui m'intéresse : Miloš Forman, vous voyez pourquoi ? Ceux qui font le cinéma américain par excellence -- et on va chercher pourquoi parce que tout ça c'est reposant, c'est des recherches faciles -- pourquoi est-ce que c'est des immigrés de période récente ? Pourquoi le cinéma américain par excellence, c'est [Elia] Kazan et toute la suite de

Kazan hein ? Pourquoi c'est eux qui ont lancé, pourquoi c'est eux le vrai réalisme au cinéma américain ? Peut-être que c'est eux qui font la loi du rêve américain.

Bon, mais la dégradation, la dégradation à l'américaine, c'est quoi ? [14 :00] La dégradation du type SAS', le S' étant bien pire qu'avant ou bien même le néant, plus rien. C'est que ça traverse le cinéma américain, ça, généralement quand même avec dégradation, j'aurais aussi bien pu dire, "les saluts", et j'aurais pu dire : il y a le salut expressionniste, le salut naturaliste, mais c'était moins amusant, alors bon, parce que dans le thème américain, il y a le type tout le temps, le type qui craque, mais il craque d'une manière américaine. [*Rires*] il ne craque pas comme nous ; ce n'est pas pareil. Ce n'est pas la dégradation de la pulsion, et ce n'est pas la dégradation... il craque comment ? Trop fatigués, ils en ont trop fait, ils en ont trop fait ; pourquoi ? Pour monter les habitus nécessaires, et voilà, il n'y a plus [15 :00] de raisons ; ils n'en peuvent plus. Fatigue, fatigue, quelle fatigue ! Ça ne vaut plus la peine. Ils ne monteront plus l'habitus, tant pis ; ou alors il y a d'autres possibilités -- mais on réserve les autres possibilités -- non, non, ils ont tout fait, ils ont fait ce qu'ils pouvaient. Ils ont fait ce qu'ils pouvaient, bien oui, ils sont indignes de l'Amérique. Ils sont indignes de l'Amérique, mais l'Amérique en demandait trop. L'Amérique leur disait : qu'elle que soit la situation, tu trouveras l'habitus, et tu seras milliardaire, et tu cesseras d'être milliardaire, et tu remonteras l'échelle, et tu descendras l'échelle, etc. Et puis il vient un jour où ils n'en peuvent plus, ils restent au même degré de l'échelle. Alors ils disent : laissez-moi tranquille, laissez-moi tranquille, laissez-moi tranquille, bon, avec un peu de whisky, et puis voilà. Qu'est-ce que ça veut dire ça ? [16 :00]

Quand Fitzgerald fait ce manifeste merveilleux sous le titre "La fêlure", qu'est-ce qu'il dit ? Qu'est-ce que c'est la dégradation telle qu'il l'a peinte ? La dégradation telle qu'il l'a peinte, c'est voilà : la situation change, elle ne cesse pas de changer. [*Pause*] Il y a perpétuellement des changements dans la situation. Lui, il fixe un changement qu'il le concerne, la montée du cinéma, un changement ; "je ne me demandais pas ce que c'était la littérature ; j'écrivais, c'était mon affaire, et puis voilà, le cinéma est arrivé, alors il fallait que je prenne de nouveaux habitus. » Qu'est-ce que c'est les nouveaux habitus qu'il fallait qu'il prenne ? [17 :00] Qu'il devienne scénariste ? Il l'a essayé ; d'accord, bon, il s'est fait traiter comme un chien par le producteur, par les producteurs. Ça a été l'aventure de beaucoup, y compris de Faulkner. Ils y sont tous passés, c'est la méthode américaine ; quelque chose change la situation ; eh bien, on cherche l'habitus, on cherche la réponse, la réponse juste à la situation. Seulement tout ça, c'est très fatigant, et à mesure que se font les grands changements dans les situations, il y a un processus souterrain, nous dit Fitzgerald, beaucoup plus imperceptible. C'est mille petites fêlures, mille petites fêlures, des micro-fêlures, qui font notre fatigue. [18 :00] Eh bien, un moment, où ces fêlures s'additionnent, quand les fêlures s'additionnent, alors à ce moment-là se fait le craquement. On n'en peut plus ; on sait qu'on est devenu incapable de monter de nouveaux habitus. [*Pause*] C'est l'espèce de spirale de la dégradation réaliste, on ne peut plus monter de nouveaux habitus.

Alors qu'est-ce qui nous reste ? Qu'est-ce qui nous reste ? Deux solutions américaines, les deux solutions américaines de la dégradation. J'exclue la troisième ; la troisième, c'est remonter la pente, ça c'est le salut. Les films américains, le réalisme américain, aiment beaucoup nous présenter le processus de dégradation, même dans le western. Constatez à [19 :00] quel point le western a présenté de très beaux processus de dégradation : l'ancien shérif alcoolique, une de

plus grandes figures de la dégradation dans le western, c'est "Rio Bravo" de [Howard] Hawks : il y a l'ancien shérif alcoolique qui, comble de la dégradation, pour boire là son petit whisky, est interdit du saloon, et pour boire son petit whisky, doit s'agenouiller devant le crachoir. Mais dans Fitzgerald, il y a des images tout à fait de cette nature. Mais, les Américains aiment bien ne pas désespérer leur peuple, et voilà généralement le héros remonte la pente. Même "Lost Weekend" hélas, il sera sauvé alors qu'il devait ne pas être sauvé. Ce n'est pas juste ; il sera l'alcoolique au bout de sa grande spirale de la dégradation, sera sauvé. [20 :00]

Mais je dis, si on exclut cette solution qui en est une et pas plus, comme ça, si on exclut cette solution, qu'est-ce qui reste ? Je dis, eh bien, c'est foutu. Dans le film de Forman ["Le vol au-dessus du nid de coucou"], il y a la commune dégradation du chef indien qui est une espèce de western en milieu psychiatrique. C'est même l'intérêt de ce film : il y a la double dégradation du chef indien et du blanc à laquelle il va échapper, le blanc va échapper par la mort puisque le chef indien le tue par pitié. Bon, il y a là une espèce de spirale de dégradation très forte, ce qui fait précisément l'intérêt du film. Mais ça n'est intéressant, la dégradation à l'américaine que précisément parce que ce n'est pas "une" situation [21 :00] qui vous rend incapable. C'est l'évolution continuelle et le changement perpétuel des données de la situation, c'est-à-dire la spirale qui vous use de plus en plus, qui vous introduit des micros-fêlures -- je dis ça parce que ça va être très important pour le jeu de l'acteur réaliste -- qui introduit en vous des micros-fêlures. Voyez à qui j'en ai, de qui, de quels types d'acteurs dont je veux parler, évidemment des acteurs de l'Actors Studio. Introduire dans le type tout un ensemble de micro-fêlures, et c'est de l'ensemble de ces micros-fêlures que tout d'un coup va résulter la dégradation. « Ah non, j'en peux plus, je renonce ! »

Ou alors si ce n'est pas la renonce qui conduit à la mort ; ça sera quoi ? Ça sera ce que Fitzgerald disait "la seule issue : un véritable [22 :00] acte de rupture", un véritable acte de rupture, et finalement, plus rien ne compte, plus rien ne compte, et c'est différent de l'autre : redevenir comme tout le monde, y perdre tout, à commencer par même perdre le respect de soi-même, perdre le respect de soi-même, redevenir comme tout le monde. Et, comme dit Fitzgerald, qui termine son texte d'une manière si belle et si émouvante, "et si vous me jetez un os à sucer, je lècherai la main." Redevenir comme tout le monde, et c'est ça, faire la grande rupture, et faire la grande rupture, "redevenir comme tout le monde", ou bien se lancer dans une tentative, se lancer dans une espèce "d'acte pour rien" sans issue, [23 :00] survivre, survivre.

Et là encore je prends des exemples dans le western, le western, ce qu'on appelle précisément le néo-western ou le sur-western -- on verra s'il y a raison de faire ces distinctions -- nous présente tout le temps le cowboy vieilli, fatigué, il n'en peut plus, il n'en peut plus, c'est fini tout ça, « oh, la loi de l'ouest, oui, d'accord, c'était dans le temps », mais il n'y croit plus, il n'en veut plus, trop fatigué, qu'on le laisse tranquille. On ne le laisse pas tranquille ? Bon ! « Je vous ferai l'acte de survie. Voyez, ou bien qu'on me laisse tranquille avec mon whisky, ou bien vous m'embêtez encore, [24 :00] d'accord ; de toute manière, j'ai perdu, j'ai perdu, mais je me conduirai comme tout le monde, je lècherai l'os que vous voulez ; je sais que c'est perdu, mais j'y vais ».

Et un des auteurs, je crois, très important du néo-western, à savoir [Sam] Peckinpah, est celui qui a poussé plus loin ce terme de la dégradation non seulement dans tous ses films, mais dans ses séries télévisées, notamment dans une grande série qui s'appelait "Les Perdants" [*Il s'agit de*

l'émission, "The Losers", dont Peckinpah était le metteur en scène, dans la série The Dick Powell Theater, du 15 janvier 1963] où il y a... où il décrit son héros, son type de héros tout à fait, il nous donne la formule de la dégradation à l'américaine. « Ils n'ont aucune façade » -- ils ne croient plus à rien, « ils ne leur restent plus une illusion, aussi représentent-ils l'aventure désintéressée », c'est ça, la rupture, [25 :00] une aventure désintéressée ; ou bien, on s'écroule dans l'alcool ou bien on fait une aventure de survivance : « Ils représentent l'aventure désintéressée, celle dont on tire aucun profit, sinon la pure satisfaction de vivre encore. » Elle est belle, cette phrase, « sinon la pure satisfaction de vivre encore ». [Voir cette citation et la discussion de Peckinpah dans *L'Image-mouvement*, p. 230] Bon voilà, ça c'est la formule de dégradation réaliste. Voyez qu'elle est complètement différente de la dégradation expressionniste et de la dégradation naturaliste.

Et du coup, j'enchaîne tout droit ; transposons : seconde épreuve, comment est-ce qu'on pourrait définir le jeu de l'acteur réaliste du type SAS, dans la forme SAS ou SAS' [26 :00] par différence avec l'acteur ?... Ah non, j'ajoute quelque chose ; je fais très vite une parenthèse : je suis tellement loin d'avoir épuisé les formes de dégradation possibles que même, et avant tout, du point de vue du cinéma, pensez, qu'est-ce qu'il faudra dire s'il s'agissait de ce sujet-là ? Je n'ai même pas commencé car où mettra-t-on une race de grands auteurs qui découvrent alors un autre type de dégradation qui n'est ni la chute, ni la pente, ni la micro-fêlure, c'est-à-dire la perte d'habitus ? A savoir -- et là, vous voyez tout de suite à qui je pense -- il y a tout un cinéma de la dégradation, pas uniquement de la dégradation, mais [27 :00] où la dégradation est un thème fondamental, et où la dégradation, c'est uniquement et simplement "le temps".

Mais la dégradation "temps", ça c'est une autre figure, et sentez alors pourquoi je vais si progressivement. On n'a même pas les moyens de la traiter actuellement. On n'aura les moyens de la traiter, ce tout autre type de la dégradation, que lorsqu'on en sera à l'image-temps, mais pour le moment, on est encore à patauger avec l'image-mouvement. Quand on abordera l'image-temps -- si ça nous arrive un jour -- quand on abordera l'image-temps, alors là, on rencontrera à nouveau de grands auteurs de cinéma qui se heurtent à un type de dégradation qui n'a rien avoir avec ces trois-là, qui est une dégradation, qu'est-ce qu'il faudrait l'appeler ? Est-ce qu'il faut l'appeler idéaliste parce que c'est la dégradation du temps lui-même, par le temps, la dégradation-temps ? Ou lui trouver un autre nom ? il faudra bien..., on trouvera, [28 :00] on trouvera dans l'avenir.

Mais à qui on pense immédiatement ? À Visconti, à Visconti, et quand je disais Visconti, il a bien essayé d'affronter, d'atteindre parce que ça l'amusait quelque part ou que ça l'a intéressé un moment notamment après la guerre, il a bien essayé d'approcher le phénomène des pulsions. Seulement Visconti, il est encore une fois tellement aristocrate qu'il n'a jamais pu approcher la réalité des pulsions qui exige une vulgarité du type, une vulgarité géniale du type Stroheim ou du type même Buñuel. Visconti ne pouvait pas, il ne pouvait pas parce que son affaire était ailleurs. Ce qui dégrade, ce qui dégrade pour Visconti, ce n'est pas des pulsions ; c'est le temps et rien que le temps, et c'est la seule existence du temps qui déjà est une dégradation avec toujours la contrepartie : quel est le salut alors ? Le salut aussi, c'est le temps, et pas étonnant que [29 :00] jusqu'à la fin de sa vie, il ait pensé à mettre en scène, et sans doute c'était un des deux seuls à pouvoir le faire, *La Recherche du temps perdu*, la dégradation.

Il y a bien une dégradation, il y a bien des phénomènes locaux de dégradation-pulsion chez Proust ; par exemple, Charlus est l'exemple même d'une dégradation-pulsion fantastique où il y a la pente de la pulsion, où il choisit de moins en moins, il arrache toujours des morceaux de plus en plus, de plus en plus avariés. Charlus, je crois, est dans *La Recherche du temps perdu*, c'est un personnage naturaliste, c'est le grand personnage naturaliste. Mais l'ensemble de *La Recherche du temps perdu*, ce n'est pas ça du tout ; l'ensemble de *La Recherche du temps perdu*, un des aspects du temps -- et ça engagerait toute une analyse de l'image-temps -- un des aspects du temps, c'est le temps comme dégradation par lui-même. Le temps en tant que temps comme dégradation, c'est en tant que tel [30 :00] qu'il est processus de dégradation, et ça ce que, je crois, c'est ce que Visconti a vécu dans tout son cinéma. Pourquoi ? Parce qu'il y a une structure du temps qu'il faudrait analyser assez profondément -- ce n'est pas hélas encore notre objet -- il y a une structure, c'est en vertu de sa structure même, c'est en vertu de la structure du temps que quelque chose nous ait nécessairement donné lorsque c'est trop tard.

Si bien que le problème du temps chez Visconti, ce serait, pour une partie du problème du temps chez Visconti, ça serait pourquoi ? Et quel est ce temps qui est d'une nature telle qu'il nous donne nécessairement quelque chose au moment où c'est trop tard ? Alors, à ce moment-là, en effet, on comprend que la saisie du temps ou une saisie d'un aspect du temps ne fasse qu'un avec le processus de la dégradation. Donc c'est dire qu'il y en aura beaucoup d'autres. Alors, même chose, quelle différence entre [31 :00] le jeu d'acteur expressionniste -- très vite, je voudrais dire -- et le jeu d'acteur naturaliste, le jeu d'acteur réaliste ? -- Vous permettez, il faut que j'aille au secrétariat... [*Interruption de l'enregistrement*] [31 :12]

C'est fermé ? C'est ouvert ? J'ose à peine me risquer dans un problème aussi, aussi réellement compliqué que le problème de l'acteur. Mais il y a des problèmes de l'acteur, c'est évident là, et il y a des problèmes de l'acteur où il n'y a des problèmes pour l'acteur que dans la mesure où il est bien entendu qu'un acteur ne représente pas une fiction, ne représente pas un personnage fictif. Je veux dire que là-dessus, la question « est-ce que l'acteur s'identifie ou ne s'identifie pas à son rôle ? » est une question à la fois dénuée de sens [32 :00] et qui n'a strictement aucun, aucune espèce d'intérêt puisque l'acteur commence à partir du moment où il y a un autre problème et où il est dans un autre élément. Là ce n'est pas pour dire du mal, entre autres, par exemple, des thèmes de Brecht sur la distanciation puisque je crois qu'au contraire, les thèmes de Brecht sur la distanciation comportent et répondent à un problème qui n'a strictement rien à voir avec un acteur, avec la supposition d'un acteur jouant un rôle. C'est à partir du moment où l'acteur est défini comme quelqu'un qui fait autre chose que jouer un rôle, qu'il y a un problème de l'acteur.

Alors bon, qu'est-ce qu'il fait puisqu'il ne joue pas de rôle ? Et je suppose que tout acteur, etc., se vit comme faisant un autre métier que jouer un rôle. Jouer un rôle est une notion, [33 :00] il me semble, absolument dénuée de sens. Aucun grand acteur, et même je suppose même les mauvais -- si, peut-être que les mauvais, c'est ceux qui jouent un rôle -- alors qu'est-ce qu'ils font ? Qu'est-ce qu'ils font ? Puisque... encore une fois, c'est important parce que ça déborde, en un sens, le problème de l'acteur puisque ce que l'acteur fait, c'est bien ce que le spectateur éprouve.

Bon, moi, bien je dirais, je reprends mes catégories de Pierce alors, qui me servent beaucoup : priméité, secondéité, tiercéité. Je dirais presque, bon -- et là encore ça ne va pas être exhaustif -- il y a des acteurs de la priméité -- et encore une fois, raison de plus pour recommencer mon refrain éternel -- je ne dis pas que c'est moins bien que les autres, je ne dis pas que les acteurs de la secondéité vont être mieux que les acteurs de la priméité, ni que les acteurs de la tiercéité, s'il y en a. [34 :00] Mais vous vous rappelez donc : la priméité, selon Pierce, c'était l'affection pure, l'affect, qui ne se rapportait qu'à soi ou un espace quelconque ; la secondéité, c'était les qualités-puissances, c'est-à-dire les affects en tant qu'actualisés dans les milieux ; la tiercéité [sécondéité], c'est-à-dire c'était les duels, finalement -- d'où l'expression secondéité -- et la tiercéité, c'était nous disait Pierce, c'était là où il y avait du mental. Alors bien sûr, il y avait déjà du mental dans l'affectif ; bon, c'est qu'il prenait le mental en un sens très spécial.

Alors moi, ça me plaît là comme ça, parce que ça me sert. Ce n'est pas que ça me plaise ; je dis : essayons de voir si ça marche. Il y aurait des acteurs de la priméité, des acteurs de la secondéité, des acteurs de la tiercéité, et puis sûrement, l'avenir nous est ouvert. Peut-être qu'on découvrira encore toutes sortes d'autres types d'acteur. [35 :00] Mais au moins, je dis et je crois là tenir à la fois un tout petit quelque chose et que ce n'est pas très fort, disons : mais l'acteur expressionniste, ce fut typiquement un acteur de la priméité. Pourquoi ? Et dans son domaine, il est strictement indépassable, car il se définit comment ? Il ne joue pas de rôle. Qu'est-ce qu'il fait, lui ? Il exprime des affects, les affects n'étant pas des états d'âme, les affects étant quoi ? Les affects -- je vous le rappelle ; ça, c'est dans nos analyses précédentes -- étant des entités, des entités intensives qui prennent, qui s'emparent de quelqu'un ou ne s'en emparent pas. Ce sont des puissances ou qualités extrinsèques [36 :00] que l'acteur va exprimer. Donc il ne joue pas un rôle ; il exprime des affects en ce sens, et c'est le fameux jeu intensif de l'acteur expressionniste. En ce sens, c'est un acteur de la priméité, dans le sens que je dis « acteur de la priméité » puisqu'il conçoit essentiellement sa fonction comme expression des affects en tant qu'entités. [Pause]

Et on comprend du coup que le trait fondamental de l'acteur expressionniste dans toutes ses méthodes, que ce soit ce que les grands expressionnistes ont appelé constamment, le processus d'intensification puisque c'est seulement en jouant des intensités, intensité du geste, intensité [37 :00] du sonore, intensité du corps qu'ils vont capter les entités, les affects qu'ils doivent exprimer. Exemple : cette utilisation de la diagonale qui est typiquement l'acte d'un acteur expressionniste. Or là, je veux aller très vite. Je vous rappelle que, dès lors, ce jeu de la priméité, en fait, a deux pôles -- on avait vu pour l'expressionnisme -- à savoir, l'acteur doit participer par son expression des affects, doit participer à ces deux pôles, ce que j'appelais la vie non organique des choses et la vie non psychologique de l'esprit. [Pause] [38 :00]

Et la vie non organique des choses, il va l'exprimer fondamentalement par toute une géométrie de la ligne brisée, dans ses gestes et par sa participation active au décor, aux lignes brisées du décor, le décor lui-même comportant des diagonales, des contre diagonales, etc. Vous voyez un peu comme dans un tableau de Soutine. Je dirais, en effet, Soutine me semble un très grand peintre expressionniste, précisément par sa construction perpétuelle diagonale contre diagonale et les visages qui sont précisément des expressions d'affects à l'état pur. Bon, et puis l'autre pôle, alors la participation là du geste brisé aux lignes brisées du décor, c'est [39 :00] très, très

important. Alors vous trouvez ça, par exemple, vous trouvez ça posé par Fritz Lang dans sa période allemande. Très bien, très bien.

L'autre pôle, c'est le pôle de lumière, le halo lumineux qui va exprimer la vie non psychologique de l'esprit, soit sous la forme du grand visage mélancolique qui réfléchit la vie non organique des choses, c'est le masque du démon, soit sous la forme du salut, de la remontée expressionniste lorsqu'un être est sauvé. Par exemple : l'admirable montée de lumière de la femme lorsque Nosferatu meurt qui s'oppose [40 :00] à la diagonale de Nosferatu mourant qui nous donne là les deux pôles du jeu expressionniste. Mais en tout cas, je dirais en ce sens, oui, ce n'est jamais la vie non psychologique de l'esprit, vie non organique des choses, ça dit très bien leurs rapports avec le décor, leurs rapports, la cassure de leurs gestes, l'espèce de désarticulation.

Il y a un thème perpétuel : que l'acteur devient une marionnette, vous le trouverez partout, ce thème, que l'acteur devient une espèce de marionnette, d'accord, d'accord ! Mais il ne veut rien dire encore par lui-même. Tous les grands acteurs ont fait ça ; seulement il y a une manière expressionniste de le comprendre, etc. Il y a mille manières de comprendre le thème de "l'acteur marionnette". Il faut se méfier ; il ne faut pas croire que telle ou telle formule qualifie déjà un mode d'acteur. Il y a une marionnette expressionniste d'un type très, très différent, à gestes saccadés qui indique toujours la ligne brisée, [41 :00] qui saute les transitions. Car ce qu'il s'agit, c'est d'exprimer l'affect dans son intensité, et avec les deux pôles, participation à la vie non organique des choses et l'acteur comme être de lumière qui s'élève à la vie non psychologique de l'esprit.

Bon, ce qui est très... l'acteur naturaliste -- je saute parce qu'il faudrait dire, il faudrait reprendre -- je signale juste pour ceux que ça intéresserait, le grand, celui qui a imposé un jeu naturaliste au théâtre, c'est quelqu'un de célèbre qui s'appelait [André] Antoine. Or Antoine -- voyez l'histoire du cinéma de [Georges] Sadoul [Histoire générale du cinéma, en 6 volumes, chez Denoël, 1946-1975] -- a eu beaucoup d'importance au cinéma. Il a fait des tentatives de cinéma, mais je crois que ce n'est pas du côté d'Antoine qu'il faut chercher le jeu naturaliste de l'acteur ; c'est beaucoup plus du côté, il y a de grands mystères dans la manière dont Stroheim jouait, c'est beaucoup plus dans le jeu de Stroheim. Cette fois-ci, il faudrait considérer Stroheim comme acteur, [42 :00] comme acteur et comme acteur naturaliste.

A ce moment-là, moi, je dirais très vite, un acteur naturaliste, vous le reconnaissez précisément à cette histoire des pulsions. C'est un acteur qui point, c'est un acteur qui dans... très intéressant aussi la manière dont Stroheim a joué dans un film qu'il a influencé sans l'avoir fait, à savoir il a joué dans "La danse de mort", de Strindberg [1948], une adaptation de Strindberg, et le film est très, très marqué, c'est un film de [Marcel] Cravenne, qui très, très marqué par Stroheim qui pourtant n'était qu'acteur là-dedans. Or c'est très curieux, cette manière de jouer : il s'agit de jouer dans un milieu déterminé, mais en même temps -- là, je n'arrive même pas à bien le dire -- en même temps, d'habiter, d'occuper ce milieu déterminé comme si en même temps, j'allais dire, à la manière d'une bête. Mais ce n'est pas ça ; c'est un peu ça, à la manière d'une bête. Ça peut être une [43 :00] bête noble, ce n'est pas une bête vile ; pensez par exemple au jeu, dans "La Grande Illusion" [de Jean Renoir] de Stroheim. Ça peut être une bête de noblesse, ça peut être tout ce que vous voulez. Mais il s'agit toujours d'évoquer dans le milieu déterminé, dans un jeu réaliste, de faire mettre le monde originaire dont ce milieu est censé dépendre, c'est-à-dire arriver

à ce type de violence où c'est vraiment la violence des origines qui se joue dans un salon bourgeois ou dans une principauté, ou etc. Là il y a une formule du jeu naturaliste qui est très, très curieuse : la violence des pulsions. C'est ce que je disais sur cette pente enfin.

Ce qui m'intéresse, c'est donc l'autre type de jeu qu'on peut bien appeler, "jeu réaliste," car il a tellement marqué le cinéma, et j'ai dit pourquoi, [44 :00] il me semble, il a tellement marqué le cinéma américain. Il a marqué d'autant plus le cinéma américain qu'il a fait précisément l'école par laquelle la plupart des acteurs américains sont passés, la fameuse école dite du système ou l'Actors Studio. [*A ce propos, voir L'Image-mouvement, pp. 214-219*] Or en quoi ça c'est un jeu ? Je dirais, l'Actors Studio, c'est tout simple : c'est la formule magique du cinéma américain. Alors, encore une fois, ça ne vaut pas mieux ; il faut se dire actuellement et heureusement, il faut bien que ça change les choses. Actuellement j'ai l'impression que ça arrive au bout, parce que pour des raisons qui sont celles aussi d'une évolution du cinéma américain, mais ça a fait et ça continue de faire ce qu'il faut bien appeler chaque année le film américain par excellence ; chaque année sort un film à grand succès, de grande qualité, qui est le film américain de l'année [45 :00] et qui consiste toujours à confronter, dans le schéma S-A-S', à confronter un ou des personnages à l'exigence américaine, S-A-S', c'est-à-dire, seras-tu capable, oh personnage à vocation -- je parle au personnage -- seras-tu capable, oh personnage, en fonction des variations de la situation que l'image va montrer, de monter les habitus par lesquels tu répondras à la situation et sauras la transformer ?

Or si c'est ça la tâche de l'acteur, il ne joue pas de rôle non plus. Mais il y avait quelqu'un qui dans le temps -- c'est bien connu ce que je dis ; pour ceux qui ne le savent pas là, je fais un très rapide résumé -- un très grand inventeur qui se réclamait précisément [46 :00] d'un naturalisme, réalisme mais enfin c'était du réalisme, ce n'était pas du naturalisme : c'était [Konstantin] Stanislavski, et Stanislavski avait beaucoup d'importance. Et puis il fut introduit ou ses méthodes, ce qu'on appelait "le système", fut introduit en Amérique, dans cette institution particulière qui était l'Actors Studio, avec [Lee] Strasberg qui vient de mourir [*en novembre 1982*] et [Elia] Kazan. Kazan, beau cas d'émigré de fraîche date comme Forman aussi. C'est eux qui font le film américain par excellence, forcément ! À la fois, c'est dans l'inspiration américaine qu'ils trouvent la grande formule S-A-S', et c'est leur propre invention de la formule S-A-S' ou leurs propres [47 :00] découvertes de la formule qui les poussent en Amérique.

Alors bon, dans tout le cinéma de Kazan, c'est ça, à quelque prix que ce soit, je, c'est-à-dire mon héros, va être capable de monter l'habitus qu'il faut pour la situation. Et S', ça sera quoi ? S', ça sera tantôt l'Amérique telle qu'on la rêve : "Amérique, Amérique" [1963] de Kazan. A la fin, le petit grec arrive et peut embrasser le quai, il peut embrasser le quai de New York, et c'est bien indiqué que c'est comme un rêve, une espèce d'image onirique, "enfin New York", "enfin la Statue de la Liberté". S' : il parlait de l'empire turc, le pauvre petit grec, S, une série d'actions, A, où à chaque fois, [48 :00] il monte l'habitus pour surmonter les difficultés ; donc il se montre digne d'arriver en Amérique. Digne, digne, à quel prix ? Parfois ça frôle la lâcheté, parfois ça frôle le gigolo -- je ne trouve pas le mot, enfin, le fait de vivre d'une femme -- tantôt ça frôle l'assassinat, tantôt ça frôle la délation. Tiens, Kazan, il a eu des affaires avec ça ! Il s'y connaît, mais il garde quelque chose de pur dans son cœur, car malgré tout, c'était l'habitus nécessité par la situation. Et c'est ça qui nous fait le film américain par excellence, "Amérique, Amérique". Bon d'accord, il n'a pas cessé de parler de son cas, Kazan, dans tous ses films, [49 :00] bon. C'est la

grande formule S-A-S'. Ou bien alors si ce n'est pas S' ; si S' n'est pas l'Amérique de nos rêves, ça sera l'Amérique telle qu'elle a déçue les migrants, mais là aussi, il faut s'y faire, il faut faire avec, il faut monter l'habitus qui va faire comprendre au héros que l'Amérique, c'est ça aussi et que ça reste quand même le plus beau des pays. Bon alors, alors "América, América", ça se refait, je dis bien, tous les ans, chaque fois par un type de très grand talent. C'est le film américain. Le dernier, c'est "Georgia" [1981, "Four Friends"], c'est [Arthur] Penn, il a fait son "América, América". Très bien une fois de plus, c'est la douzième fois. Chaque fois, on nous dit que c'est nouveau, que c'est formidable. C'est le film américain de l'année et qui répond typiquement toujours à la formule S-A-S et qui est signé Actors Studio.

Alors qu'est-ce que c'est l'acteur de l'Actors Studio ? [50 :00] Moi je l'imagine comme ceci -- vous comprenez, je n'y connais rien dans le film, c'est parfait -- mais... je l'imagine comme ceci : que c'est un acteur, c'est donc l'acteur de la secondarité : milieu/action, milieu/réponse, milieu/comportement, et le comportement est censé apporter une modification. Ça implique quoi ? Ça implique deux moments : ça implique que -- alors l'acteur, il ne joue pas un rôle -- premier moment, il faut qu'il intériorise les données de la situation ; il faut qu'il intériorise la situation, les données de la situation, sous quelle forme ? Sous forme de micro-mouvements, [51 :00] au besoin à peine perceptibles, toute une méthode de micro-mouvements. Stanislavski ne s'intéressait pas tellement à la gymnastique du corps ; en revanche, des micro-mouvements des mains, des micromouvements de figure. Ceux qui n'aiment pas les acteurs de l'Actors Studio les reconnaissent à quoi ? Le reproche qu'on leur fait, c'est : « mais enfin qu'ils se tiennent tranquilles ! Ils n'arrêtent pas, ils n'arrêtent pas ». Ce n'est pas qu'ils bougent tout le temps, mais même quand ils sont immobiles, ils n'arrêtent pas. Hitchcock détestait [Paul] Newman pour ça ; il dit Newman : "il n'y a pas moyen de le faire tenir tranquille". Enfin, "on n'obtient pas de lui un regard neutre". Il ne sait pas, il est tout le temps en train d'intérioriser les données de la situation, des tics micros, des micro-tics, des... bon. Quand ils sont admirablement dirigés, c'est génial, [52 :00] que ce soit Brando ou Newman. Quand ils sont très fort dirigés, quand ils ont... quand ils ont un metteur en scène médiocre, à ce moment-là, évidemment, c'est terriblement tic ; le tic, c'est cette espèce d'intériorisation des données de la situation.

Vous voyez, il n'est pas question pour l'acteur, Stanislavski ou Strasberg, il n'est pas du tout question de s'identifier au personnage ; il s'agit d'une opération tout à fait différente. C'est pour ça que l'acteur de l'Actors Studio, il ne joue pas plus qu'un autre acteur. Jamais les acteurs ne jouent un rôle. Ce qu'il fait, c'est autre chose ; c'est : il identifie les données de la situation à certains éléments qui existent en lui. Ça doit être ça, l'intériorisation des données : il s'agit d'identifier les éléments de la situation à des éléments préexistants qui existent [53 :00] en lui, et c'est par cette méthode, intériorisation par micro-mouvements, qu'il va procéder, jusqu'à que plus que quoi ? Ces micro-mouvements ont un but : c'est susciter ce que Stanislavski appelait déjà une « expérience émotionnelle » et ce que Strasberg, influencé par la psychanalyse, ce que Strasberg va pousser beaucoup plus loin que Stanislavski, et ça va même être son point le plus original, je crois, à savoir une expérience émotionnelle réelle qui a été vécue par l'acteur dans son propre passé, [Pause] et qui doit être en liaison [54 :00] directe ou indirecte avec la situation, avec la situation donnée, avec la situation théâtrale ou cinématographique.

Au point que, par exemple, bon, il s'agit de jouer une scène d'ivresse ; il s'agit... alors, l'acteur va intérioriser par toutes sortes de micro-mouvements les éléments de cette situation jusqu'à ce

qu'il atteigne en lui un noyau, d'une expérience passée analogue. Alors ça peut être l'acteur lui-même en tant que non plus qu'acteur, mais en tant que personne humaine où il a été réellement ivre. Mais il se peut très bien qu'il n'ait jamais été ivre si c'est un bon américain. [*Rires*] [55 :00] Alors bon, ça ne fait rien ; il procédera à une expérience émotionnelle analogue, par exemple, une fièvre où il a eu la bouche sèche et les jambes flageolantes, et il s'agit de réactualiser cette émotion personnellement vécue. Il faut, insistait beaucoup Strasberg, il faut surtout que ce ne soit pas une expérience récente. Car à ce moment-là, il se met à mimer ; il ne s'agit pas d'un mime. Il s'agit d'atteindre à ce noyau émotionnel, c'est par là que c'est une opération qui est relativement proche de certaines conceptions de la psychanalyse.

Et s'il n'y arrive pas, à ce moment-là, Strasberg dit, c'est qu'il y a des raisons. Pourquoi il n'y arrive pas ? Pourquoi il n'arrive pas à intérioriser une telle situation ? Et c'est pour ça [56 :00] qu'il concevait sa tâche comme moins formation d'acteurs que répondre aux difficultés d'un acteur, répondre aux problèmes que se pose un acteur. Et c'est pour cela tous les acteurs continuent à aller voir Strasberg en lui disant, bon : "je n'y arrive pas, il y a quelque chose qui ne va pas". Donc ils n'arrivaient pas, en d'autres termes, à susciter l'expérience émotionnelle, la mémoire -- c'est le mot exact de Stanislavski et de Strasberg -- c'est la mémoire émotionnelle. Donc tout ça c'est le premier mouvement de l'Actors Studio. C'est cette intériorisation de la situation.

Et puis deuxième mouvement : alors une fois que la situation est intériorisée, a rejoint le noyau émotionnel propre à l'acteur -- voyez qu'il ne joue pas, il fait bien autre chose, c'est des choses très positives ; [57 :00] on peut définir ce qu'il fait indépendamment de toute référence à un jeu, un jeu de rôle -- une fois qu'il a fait cette intériorisation, il est en mesure de faire l'acte. L'acte quoi ? L'acte cinématographique ou théâtral, à savoir, acte qui doit avoir toute la fraîcheur d'un acte effectivement fait, bien qu'on sache que c'est un acte fictif. En effet, l'acteur ne tue pas réellement sa victime. S'il se lave les dents, il ne se lave pas réellement les dents. Même s'il se lave réellement les dents, c'est fictivement, c'est-à-dire ce n'est pas au moment où il en a besoin. Il s'agit que l'acte reproduit par l'acteur suivant les exigences du scénario et la fraîcheur d'un acte réel, réponse de Strasberg ou déjà de Stanislavski, [58 :00] il aura ... [*Interruption de l'enregistrement*] [58 :02]

Partie 2

... d'invention de spontanéité. Si bien que vous avez deux..., pour faire comprendre tout ça, je pense à un texte de Bergson qui évidemment n'a rien à voir, mais justement servons-nous de tout. Bergson explique : dans la vie, il y a deux processus qui ou bien se divisent ou bien s'enchaînent l'un l'autre. Il dit : la vie, c'est une double opération successive. Première opération : vous emmagasinez de l'énergie. Qu'est-ce qui fait ça ? C'est notamment le rôle de la plante. La plante, elle emmagasine de l'énergie pour marquer qu'elle n'est pas mobile, elle est immobile. Elle a sacrifié la mobilité précisément pour emmagasiner de l'énergie. Bon, [59 :00] mais on peut dire qu'elle est parcourue de tous les micro-mouvements qui accompagnent l'emmagasinement de l'énergie, micro-mouvements sur place. Et puis second processus, dit Bergson, qui s'enchaîne avec le premier : ayant emmagasiné de l'énergie, la vie est processus continu d'emmagasinement de l'énergie, et en second lieu : décharge discontinue d'actes explosifs. [*Pause*] Ça, c'est le côté animal. Dans les grands embranchements de la vie, la plante

s'est chargée d'emmagasiner l'énergie, l'animal se charge de faire exploser en actions discontinues.

Mais du point de vue de la vie, c'est un enchaînement. La vie est un processus indissociable par lequel un vivant emmagasine de l'énergie [60 :00] et s'en sert pour faire éclater des actions discontinues, pour faire détonner l'explosif. On emmagasine l'explosif, on fait détonner en actions discontinues, d'où l'espèce de jeu qui frôle l'hystérie, parfois, de l'Actors Studio. Ces lentes périodes, là vous reconnaissez les acteurs de l'Actors Studio tout le temps. C'est ce que j'appelais le jeu réaliste, et c'est, comprenez, la formule S-A-S' ; c'est la formule S-A-S', c'est la formule du cinéma américain par excellence. Premier temps, de S à avant A, [Pause] de S à moins A, si vous voulez, non, à presque A : [61 :00] emmagasinement de l'énergie pour arriver jusqu'au noyau émotionnel vécu, du moins... non, jusqu'au noyau mémoriel, pour arriver jusqu'au noyau affectif mémoriel.

Deuxième chose, décharge violente de l'explosif. Or c'est la formule -- c'est pour ça que je n'en parlerai pas plus -- c'est la formule des grands films de Kazan, et c'est la formule des acteurs formés par Kazan et Strasberg. Si vous pensez au jeu de James Dean qui a eu tellement d'importance, au jeu Brando, au jeu Newman, et un certain nombre de très grandes actrices américaines qui jouent sur un certain mode hystérique, et en même temps, ce qui nous annonce que évidemment l'acteur n'est pas réduit à ça, [62 :00] c'est que la nouvelle génération des acteurs américains, ce n'est plus ça du tout, donc on a de l'avenir devant nous. Ce n'est plus ça du tout. Tout comme à ma connaissance, vous ne trouverez guère -- je ne sais même pas s'il y a des acteurs français qui... ou sinon, de très, très mauvais alors -- qui joue si... Il y a une actrice française qui est assez Actors Studio, et elle justement, comme j'ai de l'admiration pour elle, je peux la citer : c'est Delphine Seyrig. Delphine Seyrig, elle a un certain jeu Actors Studio très, très curieux, ce perpétuel emmagasinement, emmagasinement d'énergie avec des actes explosifs. Par exemple, "Muriel [ou le Temps d'un retour]" [1963, Alain Resnais] est un beau [film]. Elle joue ça. Mais enfin ce n'est pas tellement évident pour elle, mais il me semble ! il me semble !

Alors je reviens au film de Arthur Penn, "Georgia" ["Four Friends"], parce que je suppose que certains d'entre vous, l'ont vu. Voilà, typiquement, qu'est-ce qu'il y a... en quoi c'est [63 :00] un film Actors Studio, c'est-à-dire un film descendance Kazan ? Pas difficile, oui. Prenez les grandes scènes : comment ils font ? Le jeune homme, le jeune pauvre fils d'émigré récent arrive dans la famille du milliardaire, il veut épouser la fille. Bon, qu'est-ce qui se passe ? Déjeuner de famille glacé, atmosphère glacée, la tension monte. À ce moment-là, vous voyez que chacun des convives à sa manière intériorise. La tension monte, ça veut dire, et il y a tout un système de micro-mouvements d'attente, le père qui regarde son prétendu, son gendre à venir, tout ça, la fille qui a le nez dans son assiette, tout ça. On a l'impression qu'ils ont beau être immobiles, ça n'arrête pas ! [64 :00] Là, ça donne raison à Hitchcock, impossible d'obtenir d'eux une pause neutre. Tout, ils feront tout sauf ils ne pourront jamais jouer la neutralité, alors des espèces de ruminants. C'est vraiment la rumination, c'est la grande rumination, c'est l'emmagasinement d'énergie. Et puis, ça, ça répond à la situation avec l'intériorisation correspondante.

Et puis le père lâche une phrase-action. La phrase-action, c'est : « Je n'ai pas l'habitude de me laisser prendre un bien, quelque chose qui m'appartient ». La fille, elle baisse le nez un peu plus dans son potage. [Rires] Bon, elle n'a pas l'habitude. Et après, ce n'est pas seulement l'acteur qui

l'apprend, on peut concevoir qu'il l'apprenne, il est censé l'apprendre, mais le spectateur, il apprend quoi ? -- Vous ne pouvez [65 :00] pas, ceux qui n'ont pas vu "Georgia" -- mais au point où ça vient de l'histoire, il apprend quelque chose de fondamental qui est déjà S'. La phrase a été une action explosive du père. Une phrase peut être une action au cinéma ; une phrase, c'est une action. C'est un comportement, une phrase. C'est quoi ? Que n'est pas normal, tout ça. S, c'était : le père a de la répugnance à marier sa fille parce que le garçon n'est pas de son niveau social. Après la phrase, il y a S', à savoir : le père, en fait, a une relation d'inceste avec sa fille. Vous avez la structure S-A-S', en plein.

Alors intériorisation, alors qu'est-ce que ça veut dire ça ? Comment il joue, le père qui joue son rôle merveilleusement, Actors Studio pur, merveilleux ? Il est là, [66 :00] absolument glacé ; il emmagasine, il emmagasine la tension – et un grand acteur, ah oui, il la fait passer, cela agit sur le spectateur, ça marche -- il emmagasine la tension. Bon, et puis il lâche sa phrase, il lâche sa phrase comme un coup de poing sur le gendre. Le gendre va répondre, ça va être le duel. La situation en sort modifiée, tout le monde a compris : ce n'est pas un père qui veut bien marier sa fille. C'est un père qui veut la garder parce qu'il est amoureux de sa fille et qu'il y a une relation incestueuse effective.

Le mariage arrive. La typique image qui pourrait signée Kazan : il y a la fête. Il y a la "garden party", il y a la fête. Le père est à nouveau en situation d'intériorisation de la situation : énorme vitre, énorme glace [67 :00] transparente mais sombre à l'extérieur derrière laquelle le père est tout droit et regarde d'en haut la fête. Son visage exprime tout ce que vous voulez par micromouvements, espèce de haine, de dégoût, de réflexion, en même temps sur : « qu'est-ce que je vais faire ? », tout ça. Tout y passe. En effet, il ne se tient pas, pas tranquille. On a beau le flanquer là comme un piquet, il se tient comme un piquet. Impossible d'obtenir qu'il se tienne tranquille. Impossible, vous n'obtiendrez jamais ça d'un acteur de l'Actors Studio.

Et puis, bon , puis il y a une petite note, bien, qui fait d'ailleurs jolie dans l'image. Personne ne voit le père. Il y a juste un petit gosse qui passe et qui se dit : « C'est bizarre cette silhouette ». Alors, on voit ce petit gosse qui regarde la silhouette du père comme un piquet, et puis un lent, long emmagasinement. [68 :00] Puis se passe : le père sort, il tue sa fille à coup de revolver. On ne peut pas mieux parler d'acte explosif, et il tire sur son gendre. Tout ça, il est passé à l'assassinat. Et là, vous avez typiquement la formule aussi S-A-S'. Or ça c'est vraiment le jeu, je dirais, l'Actors Studio, c'est le jeu aussi bien au théâtre qu'au cinéma, ça a été le jeu américain par excellence, c'est-à-dire : c'était le jeu de la secondéité. Vous voyez perpétuellement les duels, les situations, l'intériorisation des situations, le duel, la situation modifiée. Et on recommence : la situation modifiée, re-duel, etc., et ça fait les films de Kazan, c'est-à-dire les films encore une fois américains par excellence. Et c'est aussi la structure des films de Forman.

Et je dis, ce n'est pas par hasard que finalement c'est l'épreuve de tout, [69 :00] c'est la pierre de touche du type qui arrive en Amérique. Il me semble que dans l'histoire des grands auteurs qui ont habité en Amérique, eh bien, "ça tourne bien si tu te plies à cette forme-là". Ça a été ruineux, en un sens ; ça a donné des choses géniales, mais cela a été ruineux. C'était : "si tu te plies à cette forme, on t'accepte, on te prend". Un immigré qui veut émigrer doit rivaliser dans cette forme. Forman, il y passe. Voilà c'est beau, mais c'est triste. Mais enfin, l'avenir est à nous parce que encore une fois, le cinéma américain est en train d'évoluer comme tous les cinémas, et j'ai

l'impression, une fois de plus, que la génération actuelle, des acteurs américains sont très, très différents.

Alors il y aura encore un dernier problème, vous comprenez, dans mon histoire, dans mon épreuve. C'est bon. On n'a pas beaucoup défini, autant on se sent sûrs maintenant des catégories cinématographiques de priméité et de [70 :00] secondéité. La tiercéité, on a vu un peu ce que c'était pour Pierce. Mais là, je ne peux pas m'en servir, moi, parce que ce qu'il nous dit, il me semble, que c'est une analyse -- pardon de dire, ça vous le mettez entre les guillemets -- analyse trop faible de tiercéité. Tout ce qu'il nous dit sur la loi, etc., je retiens juste de Pierce que la tiercéité, c'est : on ne l'obtient pas en multipliant les duels. C'est-à-dire ce n'est pas en faisant plusieurs duels qu'on obtient un troisième. Et il nous dit juste -- et je ne retiens que ça de lui -- la tiercéité, c'est le mental. Mais qu'est-ce que c'est le mental ? Ça, ça sera notre tâche. Il n'y pas à attendre de Pierce une analyse à cet égard.

Je dis juste, pour que notre problème reste ouvert, il y aura évidemment des acteurs de la tiercéité. Et peut-être les acteurs de la tiercéité, il y en a eu peut-être avant, [71 :00] mais que c'est notamment, notamment, notamment un des problèmes que l'acteur d'aujourd'hui affronte, et que non seulement le cinéma américain en a peut être assez, il a peut-être épuisé, etc., non pas que ça vaille mieux. Encore une fois, ce n'est pas une question de mieux ; c'est une question de changement et de mutation, et qu'actuellement vraiment, le problème du cinéma, on verra de mille façons, c'est comment introduire la tiercéité ou le mental pur dans l'image cinématographique et que de très grands acteurs, y compris les acteurs de tous les pays mais aussi des acteurs français, depuis très longtemps, ont déjà fait un jeu que l'on pourrait qualifier que jeu de la tiercéité.

Et que là, on abordera peut-être un domaine qui pour moi me passionne beaucoup et où le thème de l'acteur qui -- pas plus que [72 :00] les autres ne jouent de rôle -- et que là, le thème de l'acteur marionnette ou, comme dit un grand théoricien du théâtre, l'acteur sur-marionnette, hyper-marionnette, la "sur-marionnette". Et tout le thème de "mort à l'acteur"... mais "mort à l'acteur", ça ne veut rien dire, ça ne veut rien dire pour une raison simple parce qu'il n'y en a pas d'acteur. Dès qu'un acteur est bon, ce n'est plus un acteur. On l'a vu. Si on définit "mort à l'acteur", ça veut dire, mort à celui qui joue un rôle, qui prétend représenter un personnage fictif. Encore une fois, à ma connaissance, il n'y a jamais eu un acteur "grand" où ayant conscience de son métier qui se soit assigné cette tâche. Bon, "mort à l'acteur", ça ne veut rien dire puisque les acteurs qu'il faut mettre à mort, ils n'ont jamais existé, encore une fois, sauf les acteurs tout faits, oui. Sinon tout acteur conscient [73 :00] de ces problèmes a fait autre chose.

Bon, mais je me dis, voyez le jeu de la tiercéité. Alors pour essayer de fixer les choses qui vont de soi, là c'est uniquement au niveau des questions, et ça va réagir sur l'ensemble du cinéma correspondant. Bon, les fameuses choses dont qu'on nous parle tout le temps, on a peut-être des tas, la distanciation de Brecht. On n'est pas encore à nous demander si cela a eu de l'influence dans le cinéma. Peut-être, peut-être pas, je ne sais pas. Mais bon, voilà, est-ce que ce n'est pas une manière d'introduire la tiercéité dans l'image ? Est-ce que ce n'est pas l'introduction du mental dans l'image ? Une des manières, une des manières, parce que bon, ça en serait une, mettons ; gardons ça pour l'avenir.

Mais quelqu'un qui nous touche de très près dans le cinéma français pour sa conception très bizarre de l'acteur, [74 :00] à savoir [Robert] Bresson, qu'est-ce que c'est que Bresson et un acteur Bresson ? Lui, il ne veut pas dire marionnette parce que c'est un homme qui ne veut blesser personne, et ce n'est pas pourtant blessant. Et il dit, ce n'est pas un acteur, c'est un modèle, u, mais après tout un modèle, c'est exactement ce que les sculpteurs identifient à une marionnette. Bon, c'est un modèle. Le modèle de Bresson, qu'est-ce que c'est ça ? Qu'est-ce que c'est que cette manière de jouer qu'on reconnaît ?

Bon, je pense à beaucoup, à d'autres acteurs qui sont vraiment des acteurs du mental, des acteurs de la tiercéité. Est-ce que ça veut dire qu'ils font semblant de penser ? Évidemment non. Ce n'est pas comme ça qu'on est un acteur de tiercéité. Ce n'est pas en prenant des airs de penseur. [Rires] [75 :00] C'est bien autre chose. Qu'est-ce que sera comme technique ? Qu'est-ce que veut dire comme problème de l'acteur ? C'est un tout autre... ça va de soi que... Alors si vous mettez ensemble, et puis il y en a toutes sortes, je me dis, la génération des acteurs modernes, la génération des acteurs qui ont une trentaine d'années, j'ai l'impression que parmi eux, il y a beaucoup des acteurs qui sont vraiment qui -- on verra pourquoi -- après le cinéma Nouvelle Vague, il y en a une très curieuse conception de l'acteur. On verra ça, l'acteur Nouvelle Vague, l'acteur Bresson, l'acteur Nouvelle Vague, on cherchera d'autres choses encore.

Je dis, je ne dis pas tout pour le moment. Je dis, vous voyez là aussi tout, comme tout à l'heure pour la dégradation, il nous restait un vaste pan : l'image-temps. Et si à l'issue de ce court exposé sur [76 :00] le problème de l'acteur, il nous reste un très vaste temps, un très vaste programme à faire sur, cette fois-ci, l'image-pensée, et qu'est-ce que c'est la tiercéité dans [ça] ? Or voilà, bon c'est ce que je voulais ajouter sur cette ... mais dans le désir d'aller de plus en plus vite, car vous en pouvez encore un petit peu ?

Je dis : eh bien, vous comprenez, ce n'est pas difficile. On vient de finir un pôle de l'image-action. La seule chose à laquelle on s'accroche, c'est que pour chacun de nos types d'images, on dégage deux pôles à condition que ce ne soit pas un décalque. Alors, on a eu deux pôles de l'image-affection ; c'est pour des besoins de clarté, en fait cela pourrait être quatre pôles, cinq pôles ; on a eu deux pôles de l'image-affection, deux pôles de l'image-perception. Il me faut un autre pôle de l'image-action, et heureusement, heureusement, il s'impose, s'il me le fallait à tout prix, [77 :00] mais il impose tellement. C'est quoi ? Je n'ai qu'à prendre le contraire de ce que je viens de dire et puis voir si de l'image-action, ça existe même ; comme ça, vous pouvez même me devancer. Je dis le second pôle image action, ça serait ce qu'il faudrait appeler : "la petite forme". C'est la petite forme.

Bon alors, il y aurait une petite forme de l'image-action. Et elle aurait une formule ? Eh ben, oui, elle aurait une formule. Ça serait -- on l'a vu la dernière fois, on était juste, je crois, on avait juste commencé ça -- ça serait A-S-A', A-S-A'. En effet, c'est très différent quand même. Déjà, je peux me dire et garder pour l'avenir : est-ce que les deux se mélangent ? Est-ce que les deux peuvent se mélanger : la petite et la grande forme ? Sûrement. [78 :00] Mais peut-être que c'est des auteurs très, très spéciaux qui ont su faire le mélange de la grande et la petite forme. Sinon il y a des auteurs qui sont spécialistes de la grande forme et d'autres spécialistes de la petite, une fois dit que la petite n'est moins grande comme la grande. Ou bien il a des auteurs qui tantôt -- de grands auteurs -- qui tantôt font un film grande forme et tantôt un film petite forme, parce que

ils aiment bien varier les combinaisons. Et puis peut-être parce que la petite forme comme son nom l'indique comme elle était souvent moins chère que la grande forme, elle revient moins chère. Mais ce n'est pas une loi. Il y a des petites formes très, très chères, très coûteuses. Il y a des petites formes super production. Mais enfin c'est plus facile de faire la petite forme quand on n'a pas d'argent.

Mais qu'est-ce que c'est ça, A-S-A'? Voyez, ça renverse puisque, [79 :00] au lieu de partir de la situation et par un processus assez complexe qui implique, si vous vous rappelez ce qu'on a vu la dernière fois, des montages d'action parallèles, toute une série de duels et une réaction sur la situation, toutes choses, ce qui sont très coûteuses du point de vue des décors, du montage et de l'ensemble de la mise en scène. Là vous avez : vous partez d'une action, et vous ne posez la situation que dans la mesure de ce que cette action en montre, [Pause] et ce qui vous est ainsi montré de la situation induit une nouvelle action.

En d'autres termes, la petite forme a quelle caractéristique fondamentale ? [80 :00] L'ellipse. [Pause] Tout à l'heure, pour reprendre mes termes techniques empruntés à Pierce dans la grande forme, on allait, si vous vous rappelez, du synsigne à l'indice, c'est-à-dire du milieu au duel. Là, on fait juste le contraire. On va de l'indice à la situation en ellipse, laquelle situation en ellipse va nous précipiter dans un A', c'est-à-dire une nouvelle action ou, comme pour tout à l'heure, la répétition de la même : vous aurez A-S-A. Dans beaucoup [81 :00] de procédés comiques, dans le burlesque, par exemple, vous avez très souvent une formule A-S-A. Mais A-S-A, c'est aussi bien A-S-A' car la répétition élève la chose à une nouvelle puissance, voire procédé constant, la tarte à la crème, ou un procédé repris et magnifié génialement par Laurel et Hardy, mais peu importe. Voilà donc mon point de départ.

Je dirais que la figure de cette formule-là, ce n'est plus, ce n'est plus la spirale. C'est l'ellipse. En même temps, j'ai l'air de jouer sur les mots. Mais ce n'est qu'une apparence car je viens d'employer successivement ellipse en deux sens tout à fait différents. J'ai commencé par dire : il y a ellipse [82 :00] parce que vous ne connaissez de la situation que ce que l'action préalable vous en a montré. Et là, j'employais ellipse au sens rhétorique, de quelque chose qui manque. L'ellipse, c'est un manque, étymologiquement. Et maintenant quand je dis, la figure de cette formule-là, c'est l'ellipse, je glisse, l'air de rien, donc ce serait inadmissible si je ne m'expliquais pas là-dessus, à un autre sens de mot ellipse, ellipse-figure géométrique. Pourquoi le même mot ? Ce n'est pas par hasard puisque ellipse-figure géométrique dérive bien du même mot que l'ellipse-manque, à savoir l'ellipse-figure géométrique est un manque. Manque par rapport à quoi ? Ça renvoie à la théorie des coniques : [83 :00] l'ellipse étant un manque, l'hyperbole étant un excès par rapport au cercle. Ce à quoi je m'engage -- ce n'est pas à ça parce que ça n'a pas d'intérêt pour nous -- ce à quoi je m'engage, c'est-à-dire qu'on laisse de côté pour le moment, c'est montrer comment au niveau de cette image cinématographique A-S-A', les deux sont nécessairement liés, c'est-à-dire une forme elliptique de la succession d'images au sens géométrique et des ellipses dans cette même succession au sens rhétorique, et comment l'un entraîne l'autre. Vous voyez.

Alors, bon, j'étais parti pour S-A-S', j'étais parti d'un exemple que je voulais comme typique, exemplaire, [84 :00] et j'avais pris "Le Vent" de Sjöström qui semblait représenter la structure S-A-S' à l'état tout à fait pur, mais on a vu qu'il y a confirmation -- je vous rappelle que "Le Vent",

c'est le premier film que Sjöström fait en arrivant en Amérique -- confirmation de cette attirance du cinéma américain à l'égard de S-A-S'. Mais, mais, mais, mais je veux un exemple semblable, et les exemples semblables pour A-S-A', Dieu merci, il est donné par toutes les histoires du cinéma.

Et c'est un film célèbre, à savoir "L'Opinion publique" [1923, "A Woman of Paris"], "L'Opinion publique" de Charlie Chaplin, le film muet où Charlot ne jouait pas et qu'il a mis en scène, qu'il a mis en scène sans doute irrité par les gens [85 :00] qui disaient qu'il n'avait rien à faire avec le cinéma, qu'il se servait du cinéma mais que, et là il fait ses espèces d'épreuves de metteur en scène, et je crois, ce n'est pas qu'il invente, on peut toujours trouver des précédents, mais il impose une formule qui pour l'époque, à l'époque de "L'Opinion publique" est fondamentalement nouvelle quand même. Il y avait eu des comédies avant, des comédies de Cecil B. de Mille de ce type, mais qui va avoir une importance extraordinaire et sur les grands metteur en scènes, une très grande importance, ce film de Chaplin, "L'Opinion publique".

Et qui est célèbre, et pourquoi ? C'est pour vous faire sentir ce que c'est A-S-A'. Exemple, exemple, ces exemples [86 :00] sont très célèbres et trainent encore une fois dans toutes les histoires du cinéma. Donc je les récapitule pour que vous suiviez bien. Un train arrive, mais on ne voit pas le train. -- Quand je disais que la petite forme est moins chère, évidemment, c'est moins cher. En plus, Chaplin ne pouvait pas se procurer le type de train qu'il lui fallait. -- On ne voit pas le train. Qu'est-ce qu'on voit ? Le train arrive sur le quai d'une gare, on ne voit que l'ombre, c'est-à-dire l'action du train, l'action du train, l'effet du train, l'ombre du train qui glisse sur le quai et -- image admirable -- qui glisse sur -- c'est-à-dire la répartition des ombres et lumières qui représentent le train -- qui glisse sur le visage de l'héroïne qui attend sur le quai. Bon, vous voyez, là, c'est déjà une structure A-S. Cette fois-ci, c'est de l'action du train sur le quai, sur [87 :00] le visage de l'héroïne que j'infère une situation A, le train arrive, et elle attend quelqu'un.

Deuxième exemple -- voyez, c'est une très forte ellipse -- deuxième exemple : un homme vient chez l'héroïne, Marie -- elle s'appelle Marie, l'héroïne -- un homme vient chez Marie, et il va chercher un mouchoir dans la commode. C'est des exemples cités par Chaplin lui-même, par Chaplin lui-même, qui avait fait le tableau de ce qu'il voulait vraiment faire de nouveau à l'époque. Il va chercher un mouchoir dans la commode. Tout le monde comprend, c'est lui l'amant. Forte ellipse : c'est d'une action très simple que la situation est inférée. [88 :00] Vous avez la structure A-S.

Autre cas plus complexe, mais du même type : Marie cherche devant son ancien amoureux une robe, et en cherchant la robe dans l'armoire, dans la commode, dans une commode, elle laisse tomber de la commode un faux col. L'amoureux comprend tout. L'amoureux étant au premier plan, Marie, il regarde Marie avec amour. Et elle cherche sa robe, elle dans l'arrière-plan. Et le faux col d'homme tombe, et il comprend tout. Il comprend qu'elle a un amant. Là aussi, A-S typique. Bon, le film est... Un critique à l'époque emploie l'expression qui me semble très, très bonne : "Le film procède comme une mosaïque [89 :00] de détails", mosaïque de détails, c'est-à-dire, c'est vraiment A-S-A'.

Elle est bonne, et en même temps elle n'est pas bonne. Elle est bonne, elle n'est pas bonne pourquoi ? Je dirais que j'emploierai des termes de mathématiques, quitte à me justifier seulement la semaine prochaine. Termes de mathématiques, je dirais que la formule S-A-S' -- la grande forme -- est une formule "globale" et définit une image globale ou un traitement global de l'image-action. Et je dirais que la formule A-S-A' est une formule "locale" et consiste en un traitement local de l'image-action, globale-locale [90 :00] étant des termes que les mathématiciens emploient volontiers dans la théorie dite des fonctions. Qu'est-ce que ça veut dire, ça ? Pourquoi je préfère ces mots ? Il ne faut s'y tromper, "mosaïque de détails", ce n'est pas tout à fait bon parce qu'on aurait l'air de croire que la formule A-S-A', elle va d'une partie à une autre partie tandis que la formule S-A-S', elle va du Tout aux parties. Ça serait une compréhension très, très insuffisante. Ça ne serait pas faux pourtant. Mais ce serait une compréhension pas suffisante car je crois que dans les deux formules, il y a une formation d'une totalité, mais par deux procédés tout à fait différents. Donc dans la seconde formule aussi, la formule locale, il y aura bien constitution d'un Tout mais par des procédés tout à fait différents de la totalité S-A-S'.

Pour essayer d'être encore [91 :00] plus clair, et je voudrais terminer là-dessus, je prends un autre cas. Cherchons ensuite alors qui sont les grands auteurs, les grands auteurs dans le cinéma ancien, dans le cinéma muet ? Après, il y a... Je prends un exemple : [Ernst] Lubitsch ; Lubitsch, il n'a jamais caché sa dette fondamentale à l'égard de "L'Opinion publique". Et ce qu'on appelle la touche Lubitsch, cette célèbre "touche Lubitsch", elle consiste en quoi ? Précisément dans un maniement particulièrement malin, particulièrement tendu, particulièrement poussé de la formule A-S-A' : ne laissez voir d'une situation que ce qu'en exprime une action en train de se faire, et les grands effets de Lubitsch viennent de là, son art de ce qu'on appelle son art du [92 :00] sous-entendu, c'est-à-dire son art de l'ellipse.

Autre exemple, alors : est-ce que ça veut dire que c'est des auteurs, ça, de la petite forme ? Peut-être, on verra, ça sera un problème. Autre exemple que je veux donner pour que vous y réfléchissiez d'ici la semaine dernière, ... prochaine -- j'allais dire ... tiens, c'est curieux -- [Vsevolod] Poudovkine, "Tempête sur l'Asie". Il y a une déclaration de Poudovkine qui me frappe, de ce grand cinéaste soviétique. Il dit : « Ce qui a été déterminant pour moi, j'ai su que j'allais faire ce film lorsque s'est imposé à moi l'image suivante ». Ecoutez bien : on voit un officier anglais -- c'est intéressant puisqu'il [93 :00] avait bien l'idée du scénario, de tout ce qu'il voulait dire, mais ça ne prenait pas -- ce qui lui fait prendre et ce qui lui fait se dire : "je le tiens mon film", c'est la petite chose suivante : il imagine un officier anglais ; on imagine même que ça puisse être un gros plan uniquement même de bottes dont les bottes sont très bien cirées et qui marchent sur un trottoir très sale, et qui marchent comme un officier anglais soucieux de ses bottes doit faire, c'est-à-dire en évitant bien les flaques et faisant très attention pour que ses bottes restent immaculées. Bon. [Pause] Plan d'après : le même, supposant le même gros plan de bottes, mais il traîne les pieds, et il marche dans les flaques, tout ça, et ses bottes sont immondes. [94 :00] Et Poudovkine dit, qu'est-ce qui s'est passé entre les deux ? Qu'est-ce que s'est passé ? J'ai typiquement la situation A-S (point d'interrogation) -A'. La réponse de Poudovkine, c'est que l'officier anglais entre temps a commis une action si contraire à l'honneur, à l'honneur d'un officier conscient que ses bottes et la propreté de ses bottes ne l'intéressent pas puisque son âme est salie. Structure pure : A-S-A'. [Sur cette scène, voir L'Image-mouvement, pp. 244-245]

Est-ce qu'à partir d'exemples aussi minuscules je pourrais arriver à l'idée qu'il y a des genres qui répondent particulièrement à la "petite forme" ? Je dirai oui pour en être là, et j'en resterai.

[95 :00] Oui, je pourrais. Il y avait un documentaire Flaherty de la "grande forme", c'est le pôle Flaherty, on a vu, milieu/situation, action/situation -- je les développais, c'est la dernière fois ; je ne reviens pas là-dessus -- Contre Flaherty s'est très vite dessiné ce qu'on a appelé "l'école anglaise" d'avant-guerre. L'école anglaise d'avant la guerre avec comme grand théoricien [John] Grierson qui, elle, élaborait un documentaire de type A-S-A'. J'expliquerai un tout petit peu. Je fais mes oppositions point par point.

Deuxième cas, on avait vu le film "psycho-social". S'y oppose une petite forme : alors, grande forme, le film psycho-social ; petite forme s'y opposerait le film de mœurs : type "L'Opinion publique". [96 :00] C'est très différent. On avait vu "grande forme", le film historique ; petite forme : les Allemands ont un mot pour designer ça, "le film à costume" ; il me paraît très différent du film historique. Et est-ce un hasard si le grand homme du "film à costumes" du cinéma allemand, ce fut dans le cinéma muet allemand, ce fut avant d'arriver en Amérique, ce fut Lubitsch ? [*Sur « le film à costume », voir L'Image-mouvement, p. 224*].

Grande forme : on avait vu le film noir du type "Scarface" [de Howard Hawks] ; petite forme forcément : le film policier, le film policier, même super production, c'est forcément un film "petite forme". Comment vous voulez autrement par opposition au film noir ? Le film de gangsters, c'est forcément un film de grande forme ; le film policier, c'est forcément un film petite forme puisque vous allez de l'indice, [97 :00] vous allez de l'indice à la situation.

Et enfin, western "grande forme", est-ce que ce serait le cas de [John] Ford ? Et néo-western, "petite forme" -- mais faisons attention, ça nous fait tout un programme -- parce qu'est-ce qu'on peut identifier ça à la distinction classique entre western épique, d'une part, et d'autre part, western tragique ou romanesque ? Peut-être, peut-être pas du tout ; peut-être que les deux ne coïncident pas. Peut-être pas, il va falloir reprendre la question du western du point de vue de l'image-action pour voir ce que c'est la "grande forme" et la "petite forme".

Si bien que au point où j'en suis, voyez les possibilités qu'un auteur, par exemple, je prends un cas comme Hawks : il fait tout le temps alterner comme pour se reposer, il fait alterner les films de "grande forme" à des films de "petite forme". Les plus grands des auteurs, [98 :00] à mon avis, ils arrivent à réunir alors en un ensemble original la "grande" et la "petite forme". Mais de grands auteurs aussi se retrouvent, sont avant tout spécialistes de la "grande forme", et d'autres spécialistes de la "petite forme" ; ça va nous compliquer là nos affaires.

Mais le problème où nous en sommes et que j'aborderai directement la prochaine fois, c'est comment opposer, et quelles distinctions faire, entre des lois de la "petite forme" que nous n'avons pas vues du tout encore, et les lois de la "grande forme" telles que nous les avons vues. [*Fin de l'enregistrement*] [1 :38 :39]