

Gilles Deleuze

Sur Cinéma et Pensée, 1984-1985

11ème séance, 29 janvier 1985 (cours 77)

Transcription : [La voix de Deleuze](#), Sara Fababini; correction : Mélanie Pétrémont (1ère partie), Catherine Gien Duthey (2ème partie) et Morgane Marty (3ème partie) ; révisions supplémentaires à la transcription et l'horodatage, Charles J. Stivale

Partie 1

[Dans la discussion qui occupe les 90 seconds du début, il s'agit de questions à propos de dates des prochaines séances et aussi la nécessité pour les étudiants de remplir les « petits papiers verts » d'inscription et de les rendre à Deleuze]

... je ne sais pas, c'est quand, le semestre. Vous ne savez pas quand c'est ?

Hidenobu Suzuki : *[Propos inaudibles]*

Deleuze : Quoi ?

Suzuki : *[Propos inaudibles]*

Une étudiante : *[Propos inaudibles]*

Deleuze : Oui... non ?

L'étudiante : *[Propos inaudibles]*

Deleuze : Quoi ?

L'étudiante : Je crois qu'il reste deux cours...

Deleuze : Celui-ci et un autre oui, je pense.

Suzuki : Moi, je ne crois pas...

L'étudiante : *[Propos inaudibles]*

Deleuze : En tout cas, moi je suis désolé, mais il me faut 15 jours, parce que il y a... je ne serai pas à Paris, moi, le..., mais je crois que c'est 15 jours.

Suzuki : Ce serait à partir du 15 [février].

Deleuze : Ce serait à partir du 15, ça veut dire qu'on aurait deux séances, une aujourd'hui, et une autre.

Suzuki : Non, trois... trois.

Deleuze : Trois cours ?

Suzuki et autres : [*Propos inaudibles, rires*] [1 :00]

Deleuze : Mais c'est autour du 10. Oui on m'avait dit aussi. Enfin, on va se renseigner. Ben non, tu as peut-être raison. Il faut se renseigner, ça, il faut se renseigner. Alors en tout cas, les petits papiers verts, il me les faut. J'en ai besoin beaucoup. [*Pause*]

Alors, écoutez, bon. [*Pause*] On en était à ceci, cette espèce de méthode de construction des séries, en prenant l'exemple de [Jean-Luc] Godard. [2 :00] Et ce qu'on avait développé, c'était donc l'idée qu'une série, c'était une suite d'images qui se réfléchissaient dans un genre ou une catégorie. Et on avait vu que « genre » ou « catégorie » prenaient des sens très variés. Finalement n'importe quoi pouvait servir de catégorie. Ça ne voulait pas dire que c'était complètement indéterminé ; ça voulait dire que ces catégories se définissaient par leur fonction, et leur fonction, c'était quoi ? Eh bien, c'était que la suite d'images qui se réfléchissaient en elles, n'appartenaient pas à elles, n'appartenaient pas au genre ou à la catégorie. C'est-à-dire que la fonction du genre ou de la catégorie, c'était d'être une limite de la suite des images et une limite [3 :00] d'un type très spécial puisque c'était une coupure irrationnelle. Et c'était par-là qu'il y avait bien une fonction que je peux appeler « catégoriale », une fonction-catégorie, puisque ce qui servait de catégorie ne faisait partie ni de la première suite, ni de la seconde suite, entre lesquelles s'établissait la coupure.

On avait donc là, à ce niveau, je dirais, on avait une construction que j'appellerais une « construction horizontale », une construction de séries horizontales avec ré-enchaînement -- et j'insiste toujours sur cette notion de ré-enchaînement parce que pour moi, cette année, elle est essentielle -- avec ré-enchaînement d'une série à l'autre d'un côté à l'autre de la coupure. [4 :00] Tout ça devrait être lumineux, enfin, très, très clair.

Alors si je cherchais un schéma, je dirais, ben oui, [*Deleuze se déplace vers le tableau, plus loin du micro, d'où quelques moments de mots indistincts ; voir ici les images du cahier de Deleuze où se reproduit son schéma*] la construction horizontale des séries, vous voyez, c'est une suite d'images, première suite d'images vectorisées. On avait vu la dernière fois, en effet, qu'il y avait un vecteur, la catégorie comme coupure irrationnelle qui va donner une seconde suite d'images, qui va elle-même tendre vers une autre catégorie et avec chaque fois [*Deleuze tape des pointillés au tableau*] ré-enchaînement par-dessus la coupure irrationnelle, ce ré-enchaînement n'étant donc pas, et n'ayant jamais [5 :00] été, un enchaînement et ne présupposant aucun enchaînement premier.

Bon, si je prends la construction horizontale des séries dans "Sauve qui peut (la vie)" [1979], [*Pause ; Deleuze écrit au tableau*] j'ai, première catégorie : l'imaginaire qui correspond à toute une série d'images liées à un personnage : la femme au vélo. [*Pause*] La seconde catégorie sera

« la peur » liée à un autre personnage qui sera l'homme. [Pause] [6 :00] Troisième catégorie : le commerce, lié à la seconde femme. Quatrième catégorie : la musique, vous voyez ? À l'issue de cette construction horizontale, débouché sur un problème qui n'a pas cessé de parcourir les séries et qui éclate sur le mode : « mais la passion, ce n'est pas ça ». Ce qui nous laisse penser qu'il y a encore une catégorie que ces séries-là ne pouvaient pas atteindre : la passion.

Bon, alors ça je voudrais... je prends un exemple plus simple, on l'a vu : une suite d'images vectorisées [7 :00] qui va aboutir à la catégorie « théâtre ». Mais sous quelle forme ? C'est là qu'on voit très bien en quoi c'est une catégorie dans laquelle se réfléchit la suite des images : ce théâtre, c'est pas du tout comme un théâtre à la [Jean] Renoir. C'est un théâtre très particulier puisque c'est une théâtralisation comme limite de la suite des images précédentes, comme limite de la série d'images précédentes. Et la suite d'images précédentes constitue une série dans la mesure où elle se réfléchit dans la catégorie qui en est la limite, à savoir la théâtralisation.

Ça, alors, dans cet exemple plus simple, vous avez, par exemple, "Pierrot le fou" [1965] où la scène de théâtre improvisée joue le rôle de catégorie dans laquelle [8 :00] se réfléchit la série d'images précédentes et qui n'appartient pas à cette série, puisqu'en effet, elle apparaît pour elle-même, mais elle apparaît pour elle-même comme coupure irrationnelle. Ou bien dans "Vivre sa vie" [1962], de même que je parlais tout à l'heure de théâtralisation, dans "Vivre sa vie", la catégorie intervient sous la forme de Brice Parain parlant à l'héroïne, et cette fois-ci, ce n'est pas une théâtralisation des images précédentes ; c'est une « philosophication », c'est un surgissement de la catégorie de langage comme la limite vers laquelle tendait Nana qui voulait savoir ce que parler veut dire. Bon, comme toujours, vous avez votre suite d'images vectorisées qui tend vers une catégorie. La catégorie, c'est la limite de la [9 :00] suite des images en tant que coupure irrationnelle, en tant qu'elle est, elle, une coupure irrationnelle, c'est-à-dire n'appartenant ni à la première limite, ni à la seconde.

Je veux dire, c'est ça qui doit être très, très clair. Si ce n'est pas clair, moi je peux bien recommencer. Ça devrait l'être. Car ma question elle devient – c'est très clair, hein ? Personne ne dit « oui » pour me faire plaisir ? Il faut que ce soit très, très clair. -- Bon, je dis, avant de conclure ce point, et on touche à une première conclusion, je dis, bon, est-ce qu'on pourrait parler d'une évolution de Godard ? [10 :00] Thème intéressant, à cet égard. Si vous m'accordez, bon, d'accord, c'est une méthode sérielle, c'est une méthode sérielle, donc là vous voyez qu'on n'en est pas du tout au statut de métaphore : de dire eh ben, oui, il y a un cinéma sériel comme il y a une musique sérielle. En fait, ce n'est pas une métaphore puisqu'on a indiqué les critères cinématographiques d'une mise en série.

À partir de là je demande : est-ce qu'il y a une évolution de Godard ? Je crois que oui. [Pause] -- Il y a quelqu'un qui me parle, ce n'est pas du tout que je sois contre, c'est que ça me gêne. J'entends comme s'il y avait, je ne sais pas... [11 :00] à moins que ce soit moi, j'ai une hallucination, mais il y a quelqu'un qui raconte des histoires. -- Alors, cherchons-la, l'évolution des séries.

Moi je crois que de plus en plus, quand il est revenu au cinéma de grand public, après sa longue période expérimentale-politique, quand il est revenu au cinéma de grand public, il a fait, il s'est orienté vers un autre mode de construction des séries, et que, à la construction horizontale des

séries, telle que je viens de la résumer, il a substitué -- ou est-ce qu'on peut dire substitué ? -- il a joint [12 :00] une construction verticale. [Pause] Et que dans la construction verticale, qu'est-ce qui est la différence ? Comparons avec le schéma précédent qui est typiquement un schéma horizontal. Je dirais, vous avez une suite d'images -- je donne la formule abstraite -- vous avez une suite d'images, surgissement d'une catégorie [Pause] qui redonne [13 :00] une autre suite d'images, surgissement d'une autre catégorie ou, ça revient au même, passage à une autre catégorie ou passage à un autre aspect de la même catégorie. [Pause] Voilà.

En un sens, c'est pareil, et en un sens, ce n'est pas pareil. Je veux dire que la grande différence, c'est que la catégorie qui, dans la construction horizontale, était une étroite limite ou une étroite coupure irrationnelle, là s'élargit et se met à valoir pour elle-même. Elle s'élargit et se met à valoir pour elle-même. C'est-à-dire, [14 :00] si vous vous rappelez ce sur quoi on a terminé la dernière fois, je dirais que la construction horizontale des séries était tout entière sous un usage régulateur ou réfléchissant -- pour parler à la manière kantienne -- et que la construction verticale, elle, [Deleuze continue à écrire au tableau ici] va être sous un usage ou va récupérer un usage constituant ou déterminant. [Pause]

Un exemple, un exemple. La différence en un sens, elle est très petite. Le critère pratique, ce serait, et puis qu'en effet, si vous pensez aux scènes de théâtre dans « Pierrot le Fou » : [15 :00] la scène de théâtre, vous vous rappelez que devant un public américain, là il joue au théâtre de la guerre d'Indochine. Bon, c'est typiquement un exemple, ça, de construction horizontale de la série. C'est une catégorie, la théâtralisation qui intervient. Mais son temps est très limité. [Pause] Elle joue le rôle d'une coupure irrationnelle, elle ne fait partie ni de la suite des images précédentes, ni de la suite des images suivantes ; elle permet simplement un ré-enchaînement d'une suite à l'autre. [Pause]

Dans un autre cas, supposez juste que la coupure irrationnelle ait pris une extension [16 :00] qui lui permet de valoir pour elle-même, c'est-à-dire, d'une certaine manière, de subsumer les suites d'images. C'est par-là qu'il y a passage d'un usage réfléchissant à un usage constituant-déterminant. Elle va valoir pour elle-même. Donc, elle va avoir une espèce d'auto-développement. [Pause] Exemple, exemple, je dis, quand il est revenu au cinéma, au cinéma public, son premier film, de retour, qui a marqué le retour, [17 :00] c'était "Sauve qui peut (la vie)". Or "Sauve qui peut (la vie)" me paraît comme la reprise, si vous voulez, si vous regardez les analyses formelles, la reprise est presque portée à la perfection la construction horizontale, même s'il y a déjà quelque chose d'autre qui pointe. Et justement ça se termine sur le problème de la passion, puisque "la passion, ce n'est pas ça", et le film suivant s'appellera précisément "Passion" [1982].

Et là qu'est-ce qu'il y a ? Il y a une suite d'images qui mettent en jeu trois personnages, [Pause] ou même quatre, [18 :00] mais on va voir que le quatrième a un statut très particulier, le patron, l'ouvrière, la propriétaire. Les suites d'images mettent en jeu tantôt tous les trois, tantôt deux à deux, mais sous des aspects différents qui constituent la suite ou le vecteur de la suite. Puis vous avez ce développement pour soi-même, dans une espèce d'auto-développement, la construction des tableaux et des tableaux vivants. [Pause ; Deleuze écrit au tableau] [19 :00] Ça ne joue plus du tout le même rôle que dans la conception horizontale. Dans la coupure irrationnelle, le tableau se développe pour soi et va, à la lettre, subsumer la suite d'images précédentes. À savoir : tel

tableau de Goya va subsumer la situation des ouvriers ; tel autre tableau des Croisés va subsumer la situation des patrons. Si bien que le quatrième personnage, c'est-à-dire le metteur en scène, l'organisateur de tableaux vivants, a évidemment un rôle perpétuel d'aller-retour dans la construction verticale. [Pause] [20 :00]

Voyez, en un sens, ce n'est pas, il suffirait pour penser -- j'insiste, c'est pour ça que c'est relativement, tout ça c'est, c'est, c'est très constructif ; j'ai envie de reprendre le titre de l'école, de l'école russe, de l'école du début de la Révolution russe, le constructivisme, c'est du constructivisme -- pour passer de l'une à l'autre, il suffit d'un mouvement, et vous faites pivoter votre image-coupure, votre coupure, vous la faites pivoter, vous la décalez, c'est-à-dire pour ça il suffit qu'elle se mette à valoir pour elle-même. [Pause] [21 :00] Mais le premier cas, je dirais que dans "Passion", la catégorie dans laquelle se réfléchit les suites d'images, c'est la catégorie « peinture », tout en corrigeant, « tableau vivant » et accessoirement « musique ». [Pause]

Mais cette fois, la suite d'images se réfléchit dans la catégorie qui n'a plus un usage simplement réfléchissant, [22 :00] mais qui a un usage constituant. Il y a eu ce glissement. Il y a eu ce glissement où, à la limite, en effet, le spectateur est convié de passer de quoi à quoi ? -- Ça j'en aurai très besoin, c'est pour ça que je l'introduis maintenant -- La construction horizontale des séries [Deleuze écrit au tableau] est sous le mode de la succession. [Pause] La construction verticale, même si, bien entendu, pour nous spectateurs, il y a une succession, cette succession n'est plus qu'un état de fait et renvoie en droit à une [23 :00] juxtaposition : juxtaposition de droit entre, d'une part, la suite, les suites d'images mettant en jeu les trois personnages, et la catégorie, c'est-à-dire la peinture ou le tableau. C'est une méthode de juxtaposition ; c'est ça que la construction verticale a permis de garder : dépasser la succession vers une juxtaposition idéale.

Un exemple : après "Passion", il y a "Prénom Carmen" [1963]. [Pause] À la question pourquoi [24 :00] ne s'est-il pas servi de la musique de [Georges] Bizet ? La réponse est simple ; elle nous importe beaucoup. Pourquoi a-t-il substitué à la musique de Bizet, les Quatuors de Beethoven ? Réponse toute simple : s'il avait conservé la musique de Bizet, de quelque manière qu'il procède, c'était un film *sur* Carmen. Ce n'était pas un film *sur*. [Pause] On a vu que le problème fondamental d'une méthode sérielle telle que l'entend Godard, c'est : comment éviter de faire un film *sur* quelque chose ? "Les Carabiniers" [1963] ne sont pas un film *sur* la guerre, la "Lettre à Freddy Buache" [1982] n'est pas un film *sur* Lausanne, et vous vous rappelez pourquoi. [25 :00] C'est parce que "Les Carabiniers", c'est la réflexion des suites d'images dans les catégories de la guerre ; dès lors, ce n'est pas un film *sur* la guerre. "La Lettre à Freddy Buache", c'est la réflexion de Lausanne dans les catégories de la couleur, dans ce cas précis, dans le vert et dans le bleu. Donc il évite par-là de faire un film *sur*.

C'est évident que s'il y avait la musique de Bizet, même avec toutes les astuces musicales qu'il pourrait y introduire, la musique ne pouvait plus jouer comme coupure irrationnelle et ne pouvait plus jouer comme genre de catégorie. Sans doute, ça n'explique rien. Pourquoi est-ce qu'il a, [26 :00] il a pris les Quatuors de Beethoven plutôt qu'autre chose ? Mais la réponse, ce serait peut-être, mais là alors il faudrait... ce serait peut-être aussi que la forme quatuor est une forme ordinairement extrêmement formée, si j'ose dire, et que quelque chose d'extraordinaire dans Beethoven, c'est déjà l'avènement d'une forme ouverte, dans le quatuor, et que ça va lui permettre dans l'utilisation qu'il en fait, que ça va lui permettre des espèces d'acrobaties -- mais

pas, pas dans un sens péjoratif du tout -- au niveau de ce que [27 :00] il est convenu de ne pas appeler la bande son. Je veux dire de ce qu'il est convenu de ne pas appeler -- puisque la question de savoir s'il y a une bande son ou s'il n'y en a pas, on la rencontrera ça, on la rencontrera bien plus tard, quand on en sera au niveau du parlant dans le cinéma, au niveau parlant et de la pensée -- mais, on pourrait dire, qu'est-ce qui se passe dans son utilisation des quatuors ?

Il se passe, premièrement, des phénomènes typiques de ré-enchaînement, entre quoi et quoi ? Il y a deux éléments sonores, ou deux éléments bruités fondamentaux : coup de pistolet, coup de revolver, rafale de [28 :00] mitraillette. Ceux qui se rappellent le film ont dû être sensibles à, là, une espèce de ré-enchaînement entre coup de revolver-pincement de cordes. Coup de revolver dans une suite d'images, cette fois-ci je, enfin, j'adapte sur le tableau, ce petit tableau un, c'est « quatuors ». [*Pause ; Deleuze écrit au tableau*] Donc ici j'aurai quatre ou cinq quatuors, bon, donc coup de revolver-pincement de cordes, [*Pause*] [29 :00] tantôt aussi rafale de mitraillette-course d'archets, frottement d'archets. [*Pause*]

Tout un système de correspondances va intervenir, de quel type ? Je prends deux exemples de types aussi bien visuels que sonores. Correspondance de type visuel : entre un point la catégorie et un point de la suite d'images, [*Pause*] l'arrondi du bras [*Pause*] [30 :00] de la joueuse, l'arrondi du bras de l'amant, ou de l'amante, je ne sais pas, [*Pause*] bon, quand l'un enlace l'autre. [*Pause*] Correspondance sonore : [*Pause*] il y a un moment, dans les suites d'images, il y a deux grands moments : l'attaque de la banque, [*Pause ; Deleuze écrit au tableau*] et là, il y a l'enlèvement, le rapt. [*Pause*] [31 :00] Il y a un moment où on est dans la suite d'images relative à la banque, à l'attaque de la banque, [*Pause ; Deleuze écrit au tableau*] et dans la catégorie surgit le répétiteur du quatuor qui dit « L'attaque n'est pas assez forte », attaque musicale, attaque de banque, et le plateau reprend avec une attaque, avec une attaque musicale plus forte. [*Pause*]

Mais ce qui compte encore plus, il n'y a pas seulement des correspondances du contenu de la catégorie à la [32 :00] suite d'images, mais il y a perpétuellement des décalages. [*Pause*] Par exemple, au moment de l'enlèvement, il y a un moment où les personnages, qui s'apprentent à faire l'enlèvement, ne savent pas quoi faire. Ils ne savent pas du tout quoi faire ; ça ne s'organise pas, et à ce moment-là, la musique est, comme on dit, tragique. [*Pause*] Au contraire, au moment le plus violent de l'attaque de la banque, la musique est mélancolique. [*Pause*] Bon, indépendamment de toute autre [33 :00] question -- mais ça on les réserve pour plus tard, encore une fois, la conspiration du sonore, des éléments du sonore, du rapport entre tous les éléments du sonores dans le cinéma, c'est-à-dire les grands éléments du sonore étant : les bruits du type revolver, les sons du type cri. Généralement on distingue, on distingue généralement les bruits, les paroles, et la musique. Mais il me semble qu'il faudrait distinguer les bruits, les sons, les phonations, les paroles et la musique, c'est-à-dire qu'en fait, il y aurait cinq éléments. –

Mais donc peu importe, indépendamment à tous ces problèmes, voyez en quoi là, [34 :00] dans "Prénom Carmen", il y a pleinement la construction verticale, les séries que je recherchais, puisqu'à chaque fois, ce n'est plus une coupure irrationnelle qui va permettre le passage d'une série à l'autre. C'est les coupures irrationnelles elles-mêmes qui constituent une série juxtaposée aux séries d'images. C'est exactement ça : les coupures irrationnelles forment elles-mêmes une

série juxtaposée à la série des images, et il y aura une nouvelle coupure irrationnelle, cette fois-ci entre le haut et le bas, c'est-à-dire entre la série des coupures irrationnelles ou, si vous préférez, la série des catégories et la série des images.

Dans "Je vous salue Marie" [1985] que -- je ne l'ai pas vu encore, raison de plus, il vaut mieux parler des films [35 :00] avant -- c'est évident que c'est pareil et qu'il garde sa méthode de construction verticale, c'est évident ! Cette fois-ci, ce qui sert de catégorie, c'est évidemment le texte biblique. Et les suites d'images, c'est quoi ? : c'est le « avoir un enfant » qui a toujours été une obsession de Godard : « Je veux un enfant, je veux un enfant ». Qu'est-ce que ce veut dire « vouloir un enfant »... ? [*Interruption de l'enregistrement*] [35 :31]

... dans la catégorie biblique ? [*Pause*] Ce que je voudrais que vous sentiez, c'est que, en effet, [36 :00] je dirais presque que entre la construction horizontale et la construction verticale des séries, il y a une différence analogue à celle qu'on appelle en physique entre la relativité restreinte et la relativité généralisée. La construction verticale, c'est un sérialisme généralisé où tout est mis en série.

Alors la question ce serait, je reviens en arrière : est-ce qu'il y a, si c'est vrai qu'il y a cette évolution chez Godard ? Je dirais mais inversement : est-ce que dans les films du début, est-ce qu'il y a un moment où le sérialisme vertical s'est manifesté ? Et à mon avis, oui, dans un des plus beaux films du début, à savoir dans "Le Mépris" [1963]. [37 :00] Dans "Le Mépris", vous avez déjà une construction verticale des séries : suite d'images très analogues à celles de "Passion", suite d'images de couple, le célèbre couple en scène de ménage. [*Pause*] Catégorie : « épopée d'Ulysse », où là, l'épopée d'Ulysse ne joue pas le simple rôle d'une coupure irrationnelle entre deux suites d'images, mais se développe pour elle-même, avec comme intercesseur Fritz Lang, et où est déjà affirmée pleinement une juxtaposition [*Pause*] [38 :00] de la catégorie, d'une part, de la suite d'images, d'autre part, et non pas une simple succession vectorisée. [*Pause*] Cette fois, ce qui joue le rôle de catégorie dans "Le Mépris", c'est l'épopée.

Alors, presque, si vous m'accordez tout ça, ben, j'en tire très rapidement les conclusions, à savoir qu'est-ce que les conclusions quant à cela. Première conclusion : qu'est-ce qu'on a vu ? Qu'est-ce qu'on a rempli de notre programme du premier trimestre là, dans cet examen de Godard ? [39 :00] Ben, on s'est livré donc à une espèce de confrontation [Sergei] Eisenstein-Godard, encore une fois pris très arbitrairement comme exemples privilégiés, concernant quoi ? Concernant les rapports image-pensée, image-pensée ou, si vous préférez, image-concept, imagination-pensée ou image-concept. Or c'est un vieux problème, un vieux et classique problème ; on aura l'occasion de le revoir en philosophie. C'est même une question de bachot, penser-imaginer. Et les philosophes, ils ont donné des réponses très, très différentes à cette histoire : quels sont les rapports de la pensée à l'imagination, ou quels sont les rapports du concept et de l'image. Mais ils tournent tous [40 :00] autour d'une certaine, une certaine idée. Simplement ils l'interprètent très différemment d'après la manière dont ils posent le problème.

Si j'essayais de résumer l'idée philosophique que tous les philosophes ont finalement partagé, c'est que penser-imaginer, c'est le rôle d'histoire, parce que [*Pause*] il y a deux choses sûres : c'est que la pensée ne peut pas se passer d'images, le concept ne peut pas se passer d'images, mais il dépasse l'image. La pensée dépasse l'imagination, mais en même temps, elle ne peut pas

s'en passer. Tous, tous disent ça, c'est même ça le problème finalement : comment expliquer que la pensée dépasse l'imagination et pourtant elle ne puisse pas s'en passer ? Qu'est-ce que c'est que ça ? [41 :00] Qu'est-ce que ça veut dire « dépasser sans pouvoir se passer » ?

C'est un problème intéressant. Alors Descartes ne le résout pas de la même manière, ou semble ne pas le résoudre pas de la même manière que Hume, par exemple, mais ils donnent tous des réponses à ce problème, et la diversité de leurs réponses vient uniquement de ceci : c'est qu'ils ne déterminent pas de la même manière les conditions du problème. Alors évidemment, ils donnent des réponses différentes.

Ben nous, voilà qu'on le retrouve aussi. [Pause] Et voyez que la réponse au niveau de Godard, c'est le rapport entre les suites d'images et ce qui fait fonction de catégorie. C'est ça, les rapports de l'image et [42 :00] du concept. [Pause] C'est la première remarque. Et on a vu que chez Eisenstein, c'était tout à fait différent, mais là aussi, vous voyez que je pourrais dire dans les deux cas, ben oui : la pensée dépasse, le concept dépasse l'image, et il ne peut pas s'en passer. Les catégories ne peuvent pas se passer de la suite d'images qui se réfléchissent en elles.

Deuxième remarque : c'est ce qui m'a paru pouvoir être appelé la méthode sérielle chez Godard, donc sous ces deux aspects. Mais je vous rappelle qu'il y a bien d'autres manières de construire des séries, notamment j'avais signalé -- mais je le redis pour qu'il n'y ait pas d'équivoque [43 :00] -- dans un livre intitulé, je ne sais plus, *Nouvelle sémiologie, nouveau cinéma*, [Dominique] Chateau et [François] Jost, [*Voir Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie (Paris : UGE, 1979)*] livre consacré, en effet, au cinéma de Robbe-Grillet, Chateau et Jost analysent le cinéma de Robbe-Grillet, et ils voient une méthode de construction sérielle. Alors, au choix, soit que les séries de Robbe-Grillet soient très différentes de celles de Godard, soit que l'interprétation de ce qu'est une série soit très différente chez Chateau et chez Jost, et dans ce qui je vous ai proposé... Ou bien les deux à la fois, vous verrez -- pour ceux, là je n'ai pas le temps, je ne vais pas m'occuper de ça, on retrouvera, en effet plus tard, pour ceux que ça intéresserait, [44 :00] qu'ils regardent ce livre -- et vous verrez une tout autre conception de la série. Donc je ne pense pas, en effet, que ce que j'ai dit sur Godard épuise le problème de la série. Je pense juste que les critères que j'ai proposés sont plus, à mon avis, plus consistants que ceux qu'ils proposent. Vous pouvez très bien avoir l'impression contraire.

Et enfin, dernière conclusion, qu'est-ce que je dirais, qu'est-ce que signifie « penser » ? Si je voulais résumer vraiment tout ce, tout ce long passage : que signifie « penser » ? Ce que signifie « penser » chez Eisenstein, je dirais maintenant des choses très simples. Ce que signifie « penser » chez Eisenstein et, dans une certaine mesure, pour le cinéma dit classique, [45 :00] je dirais, c'est exactement : enchaîner des images par coupures rationnelles. D'où, encore une fois, l'importance chez Eisenstein de la théorie du « nombre d'or », qui n'est pas seulement une théorie mais une pratique, puisque le « nombre d'or » ou la « section d'or », comme on dit, est typiquement une coupure rationnelle. Donc penser, c'est enchaîner des images par coupures rationnelles. [Pause]

Si nous disons : qu'est-ce que « penser » selon Godard ? Peu importe s'il ne le dit pas, ça va très bien. Qu'est-ce que « penser » [46 :00] selon Godard ou, d'une manière beaucoup plus générale, pour le cinéma dit moderne ? Non pas que Godard épuise l'un, pas plus que Eisenstein n'épuisait

l'autre. Je dirais penser, c'est ré-enchaîner des images *sur* coupures irrationnelles -- j'insiste beaucoup sur la différence des propositions « par » et « sur » -- *sur* coupures irrationnelles.

Alors on peut me dire ce qu'on veut, mais tout ce..., on peut me dire, ce n'est pas ça. En tout cas, je maintiens que ce sont deux définitions de la pensée, et que ce sont deux définitions de la pensée convenant au cinéma, ou si notre problème était réellement la pensée et « que signifie 'penser' au cinéma ? », nous avons donné au moins [47 :00] un bout de réponse.

Seulement voilà, tout rebondit. Avant d'en avoir fini avec cette partie, tout va rebondir une, une petite fois, une dernière fois. [Pause] À savoir je peux considérer qu'on voit comment construire une série, et l'on voit les rapports entre suites d'images et concepts ou catégories, suites d'images et catégories ou concepts. Mais il y a quelque chose que nous ne savons pas du tout, et c'est : en quoi consiste l'image, en quoi consiste le concept ? [48 :00] De ce point de vue, je ne dis pas, « en quoi consiste l'image en général et en quoi consiste le concept en général ? » ; je dis : on n'a pas encore vu en quoi consistait l'image mise en série, « en quoi consiste l'image en tant que mise en série ? ». Qu'est-ce qui est, qu'est-ce qui dans l'image -- voilà exactement le problème maintenant qui rebondit -- qu'est-ce qui dans l'image rend possible la mise en série ? Ça, on ne le sait pas encore.

Même chose pour le concept ou la catégorie. On a vu finalement que n'importe quoi pouvait faire fonction de catégorie. Eh ben, qu'est-ce qui, dans quelque chose, lui donne la possibilité de fonctionner comme catégorie et non [49 :00] plus comme image ? [Pause] C'est ça qui nous reste, hein ? [Pause] Qu'est-ce qui dans l'image permet la mise en série ? Qu'est-ce qui dans une pensée ou autre chose permet une fonction catégorielle ? [Longue pause] [50 :00]

Voyez, c'est exactement là où nous en sommes. Et il est évident que le rebondissement de ce problème va nous permettre -- voyez quelle méthode je prends cette année -- elle va nous permettre de remplir à nouveau une autre case de notre programme du premier trimestre. Et puis, on aura fini une partie du remplissage ; alors on pourra faire ensuite un recueil de conclusions, et on sera forcé de passer à autre chose, à un autre aspect.

Voilà, bon, alors... voilà ! Il faut que tout ça soit clair, alors voilà, je m'interromps un instant. Il faut que cela soit très, très clair. [51 :00] Enfin il faut... En tous cas, [Deleuze rit] je ne peux pas le dire plus clairement ; après tout, il n'y a pas le choix. Hein ? [Deleuze rit de nouveau] Pas de problème, pas de problème. [Pause] Alors...

Comment comprendre, alors ? On avance, avançons. Comment comprendre cette histoire, ce qui dans une image permet une mise en série, [Pause] [52 :00] ce qui dans une pensée permet une fonction catégorielle ? Alors, on peut se dire : ça, c'est un problème de philosophie. En même temps, on n'a jamais cessé d'être dans des problèmes de philosophie. Bien, parce que le reste, [à voix très basse] ça ne compte pas, hein ?

Eh bien, [Pause] pensons à, pensons avec entrain, pensons à [G.W.F.] Hegel. C'est un philosophe, hein ? [Pause] [Rires] Hegel, [Pause] [53 :00] il conçoit deux grandes disciplines : la phénoménologie et la logique. [Pause] Et la phénoménologie est comme le développement des figures de la conscience, des figures de la conscience. [Pause] Permettez-moi -- si j'essaie de

faire le cinéma de Hegel -- permettez-moi d'appeler ça des suites ou des séries d'images. [Pause] Et la logique, elle, [Pause] c'est le développement [54 :00] non pas des figures de la conscience, mais le développement des moments du concept, moments du concept appelés catégories. Question qui n'a pas d'intérêt, vous reconnaissez que quelqu'un ne comprend rien à Hegel s'il confond les figures de la conscience et les moments du concept, c'est-à-dire la phénoménologie et la logique. Vous reconnaissez qu'il en connaît déjà trop s'il sait que les figures de la conscience ne sont pas la même chose que les moments du concept. Et pourtant, et pourtant, les figures de la conscience se réfléchissent dans les moments du concept, et les moments du concept d'une certaine manière subsument les figures de la conscience. C'est dire à quel point ça a l'air d'être [55 :00] l'auteur qu'il nous faut.

Mais qu'est-ce que c'est qu'une figure de la conscience ? Alors c'est le moment ou jamais, on se dit, eh bien là, heureusement, voilà un philosophe qui nous tombe du ciel ou qui nous vient de l'enfer et qui va nous permettre de répondre à notre question. Et qu'est-ce que c'est qu'une figure de la conscience ? [Pause] Les figures de la conscience, c'est finalement les manières d'être au monde de la conscience, manière d'être au monde de la conscience ou, comme dira quelqu'un : qu'est-ce que c'est une manière d'être au monde de la conscience ? C'est une, c'est ce qu'on appelle communément une *attitude*, c'est une attitude. [56 :00] Mais comment ça, c'est une attitude ? Tu réintroduis -- vous allez me dire, tu réintroduis ça, tu en as déjà parlé au premier trimestre ; tu réintroduis ça exprès parce que ça t'est commode. Non. Hegel est pour moi. Je ne le réintroduis pas, c'est Hegel qui l'introduit. Les figures de la conscience sont des attitudes.

Le dernier des hégéliens s'appelait -- depuis je n'en connais pas, mais on me dit que ça se fabrique -- le dernier des hégéliens, enfin, le dernier des grands hégéliens, s'appelait Eric Weil. Il est mort assez récemment, Eric Weil : w-e-i-l. [Pause] [57 :00] C'est dur... Eric Weil faisait partie de cette chose -- je ne sais pas, je le dis, je le précise parce que beaucoup d'entre vous qui ne sont pas, qui n'ont pas pu connaître cet avant-guerre, par définition, ils ne savent peut-être pas ce point très important dans l'histoire de la pensée française, c'est que, on le sait pour l'Amérique, mais on le sait moins pour la France -- que la pensée française, la philosophie française universitaire a été complètement renouvelée par des immigrés. Tout comme les réfugiés, ceux qui fuyaient le nazisme ont renouvelé la pensée américaine, la même chose s'est produite vers 1930-1933 pour la pensée française. [58 :00]

Et parmi les grands immigrés qui venaient soit directement d'Allemagne, soit d'une éducation allemande, d'une éducation philosophique allemande, il y avait [Alexandre] Kojève, célèbre pour ses leçons sur Hegel, qui a marqué toute une génération et qui a renouvelé les études hégéliennes. Et le livre de Kojève est encore un grand livre toujours, qui a gardé toute son actualité. [Sans doute, Introduction à la pensée de Hegel (Paris : Gallimard, 1947)] Il y avait un très, très grand épistémologue qui a renouvelé l'épistémologie française, ça y est, j'ai encore oublié son nom... [Les étudiants l'aident] [Alexandre] Koyré, Koyré, et il y avait Eric Weil, le dernier des hégéliens... [Interruption de l'enregistrement] [59 :00]

Partie 2

... Ils étaient tous liés. Ils ont reçu en France un accueil... Leur problème avec l'université

française a été complexe, tout ça, bon, mais c'est intéressant parce que je crois qu'en effet, c'était fondamental. C'est vers 30-33, l'essor de la pensée française après la guerre, c'est-à-dire avec Sartre et avec la phénoménologie, avec [Jean-Paul] Sartre et [Maurice] Merleau-Ponty, ne peut se comprendre que compte tenu de cette arrivée d'un certain nombre de très grands philosophes, de grands philosophes, vers 30-33 en France.

Or, qu'est-ce que nous dit Eric Weil dans un livre ? Un de ces... Eric Weil, il n'a pas fait beaucoup de livres, mais gros, d'une part, et puis après, on se dit, ben il n'y a plus rien à faire, parce que l'un s'appelle *Logique de la Philosophie* [Paris : Vrin, 1950], [60 :00] l'autre s'appelle *Philosophie Morale* [Paris : Vrin, 1961] et l'autre s'appelle *Philosophie Politique* [Paris : Vrin, 1956]. Donc, après ça, après ça c'est tout, on ne voit pas de quoi parler en philosophie.

Eh ben, Eric Weil dit : il y a une complémentarité -- et là, il est très hégélien, simplement il apporte quelque chose de nouveau, c'est sa manière de comprendre Hegel. -- Sa manière de comprendre Hegel et de reprendre Hegel, c'est-à-dire de faire une nouvelle phénoménologie de l'esprit dans *Logique de la Philosophie* consiste à nous dire : [Pause] il y a une corrélation entre les attitudes et les catégories, il y a une corrélation entre attitudes et catégories. D'une certaine manière, on pourrait dire à la limite que les catégories sont des attitudes. Les concepts sont des attitudes, [61 :00] mais il dit, ce serait, non, il nuance, on ne peut pas dire exactement ça, il faut plutôt parler d'une corrélation attitudes-catégories. Et l'attitude, il la définit très bien comme étant une manière d'être au monde, une manière d'être au monde de la conscience. Bien.

Et la catégorie, c'est quoi ? Manière d'être au monde de la conscience, la catégorie, c'est un -- quel qu'il soit -- un discours cohérent, un discours cohérent. [Pause] Le problème, c'est évidemment : quels sont les critères de la cohérence ? Mais on ne va pas s'en occuper, de ce problème parce que ce serait [62 :00] un cours sur Hegel et sur l'interprétation d'Hegel par Weil. Discours cohérent. Quelle est la corrélation ? Toute attitude, toute manière d'être au monde renvoie sans doute à un discours cohérent et inversement. Mais de quelle manière ? Là ce n'est pas si simple, hein ? Il y a toujours un discours cohérent possible ; les discours cohérents, ils abondent. Toute attitude renvoie à son discours. Toute attitude a son discours, tout comme tout discours a son attitude. [Pause]

Seulement ce n'est pas toujours celui qui tient l'attitude qui tient aussi le discours de cette attitude. [63 :00] Donc ça se complique. La corrélation attitudes-discours cohérent est en train de se compliquer. Soit un fou. Un fou, il a une certaine attitude. L'attitude, mettons, l'attitude paranoïaque, ce n'est pas la même que l'attitude schizophrénique. Il y a des attitudes, ce n'est pas la même que l'attitude maniaco-dépressive, il y a même toute une psychiatrie des attitudes qui, d'ailleurs, doit quelque chose à Hegel, lointainement, c'est-à-dire, l'interprétation des troubles psychiques comme manière d'être au monde. Il y a une espèce de lignée là, Hegel-[Martin] Heidegger.

Bien, je dis : un fou a une attitude, il a aussi un discours. Est-ce que ce discours est [64 :00] cohérent ? C'est ce que demanderait Eric Weil : est-ce que ce discours est cohérent ? Pour aller très vite, hein -- il ne faut pas discuter chaque mot -- on pourrait dire : oui, il est cohérent. On pourrait dire, il a sa cohérence ; on pourrait dire, il est parfaitement cohérent. Supposons qu'il ne soit pas cohérent, ça veut dire quoi ? Ça ne veut pas dire qu'il n'y ait pas de discours cohérent

correspondant à l'attitude de la folie. Ça veut dire que ce n'est pas le fou qui peut tenir le discours cohérent correspondant à son attitude. Alors peut-être qu'il y a même des cas différents. Il y a des cas où le fou peut tenir lui-même le discours cohérent de sa propre attitude. Il y a des cas, il y a d'autres formes de folie où le fou ne peut pas tenir le discours cohérent de sa propre attitude. Il n'y en a pas moins un discours cohérent de sa propre attitude, ce sera le discours dit du psychiatre. C'est le [65 :00] psychiatre qui tiendra le discours cohérent correspondant à -- enfin il faut vraiment y croire, mais je parle au plus simple -- tout ça c'est des exemples qui n'ont aucun intérêt, c'est pour vous faire comprendre.

Je prends un autre exemple : le bourreau parce que c'est deux exemples que Weil prend. Le bourreau, l'homme de la violence absolue, [Pause] est-ce qu'il y a un discours cohérent de la violence absolue ? [Pause] Peut-être, peut-être qu'il y a même ça. S'il y a un discours cohérent de la folie, peut-être qu'il y a un discours cohérent de la violence absolue. [66 :00] Qui aurait tenu le discours cohérent de la violence ? Alors mettons, précisons : un discours cohérent de la violence sexuelle absolue ? C'est bien connu, nous dit-on, que [le Marquis de] Sade a tenu le discours cohérent de la violence sexuelle absolue. Que ce discours soit cohérent, c'est évident. Les personnages de Sade se réclament de la nature, de toute une conception extrêmement rationnelle de la nature, et ils tiennent un discours fondamentalement cohérent, et même ils sont très vexés lorsque leur victime ne se laisse pas faire convaincre. Ils n'aiment pas ça du tout, parce que leur victime, elle a un double rôle : être la victime de leurs supplices, mais être aussi l'auditrice [67 :00] de leurs discours. C'est fondamental. Alors bon, mais peu importe, tout ça. Bien.

Mais, dans un texte célèbre, Georges Bataille posait une question, posait une question intéressante -- c'est une belle page de Bataille -- où Bataille dit : le discours des héros, de Sade est précisément un discours que les bourreaux ne peuvent pas et ne savent pas tenir. Qui peut tenir un tel discours ? Et là, c'est un grand renversement dans Bataille -- remarquez que Bataille était très lié à tout ce dont je parle, à Weil, à Kojève à tout ça, bon -- Bataille dit, il est évident que seule une victime peut parler comme parlent les bourreaux de Sade. [68 :00] Sinon quand vous avez un bourreau, voyez, voyez le nazisme, vous n'avez jamais vu un nazi parler comme parle un personnage de Sade.

Qu'est-ce que c'est le discours d'un nazi ? Le discours d'un nazi, c'est un discours alors tout à fait incohérent. De quel type ? Du type toujours, de l'éternel type : « Oh, on m'a dit de le faire ! Si je ne l'avais pas fait, ça aurait été pire, etc., ah, c'étaient les ordres ! », bon. Mais le discours du mal absolu tel qu'il apparaît chez Sade, jamais un bourreau ne l'a tenu. Donc, de même que je disais tout à l'heure, le discours cohérent du fou n'est pas forcément tenu par le fou, c'est-à-dire par celui qui a [69 :00] l'attitude correspondante -- il est peut-être tenu par le psychiatre -- enfin, de même, le discours cohérent de la violence absolue n'est peut-être pas tenu par le bourreau mais, selon l'hypothèse de Bataille, ne pourrait être tenu que par la victime.

Si bien que ça permettrait de distinguer au moins deux sortes d'attitude -- et c'est là que Éric Weil veut en venir -- à la distinction de deux sortes d'attitudes. -- Je crois qu'il y avait longtemps que je n'avais pas fait un cours sur Hegel ou sur un hégélien, ça me fait tout chose, tout bizarre, [Rires] oh... je ne sais pas ce qui m'a pris -- deux attitudes : il y aurait les attitudes qui se développent elles-mêmes dans un discours cohérent, qui sont capables de se développer elles-

mêmes dans un discours cohérent, et celles-là, Weil les appellera les « attitudes pures ». [Pause] [70 :00] Et puis, il y a les « attitudes impures », non pas qu'elles n'aient pas de discours cohérent, mais elles sont plus ou moins incapables de tenir elles-mêmes le discours cohérent ou de développer elles-mêmes le discours cohérent qui leur correspond. [Pause] Elles sont capables ; ça ne veut pas dire qu'elles le fassent. Après tout quelqu'un qui a une attitude -- une attitude comme dit Weil, ça s'occupe de l'histoire -- et une attitude, une manière d'être au monde, c'est très indifférent à la philosophie.

En revanche, la philosophie, ce qui l'intéresse, elle, c'est [71 :00] le discours cohérent. La philosophie, c'est la science des discours cohérents, définition très hégélienne, que Hegel n'a pas donnée mais définition hégélienne que propose Éric Weil. Si bien que le discours philosophique, c'est celui qui, dans sa propre cohérence, enchaîne et produit tous les discours cohérents possibles. C'est l'auto-développement du discours cohérent. Voyez ? Ça devient alors, l'idée devient très claire : chaque type de discours cohérent, c'est une catégorie. [Pause] Vous avez une corrélation attitude-catégorie, corrélation complexe [72 :00] puisque certaines attitudes correspondent étroitement aux discours cohérents correspondants, enfin je ne sais pas quoi, et d'autres attitudes, au contraire, n'y correspondent qu'indirectement. Mais de toute manière, vous avez une complémentarité des attitudes et des discours cohérents. Tout comme chez Hegel, vous avez une complémentarité des figures de la conscience et des moments du concept, là vous avez une complémentarité des attitudes et des discours cohérents. C'est dire que les attitudes se réfléchissent dans les discours cohérents, c'est-à-dire dans les catégories. [Pause] [73 :00]

Or je pense à ça, et je l'ajoute, parce que un texte -- là aujourd'hui, on entre dans des textes, parce que je vais vous expliquer pourquoi on va attacher beaucoup d'importance aux textes -- il y a un article de Serge Daney, pour en revenir à Godard, dans son livre intitulé *La Rampe* [Paris : Cahiers du cinéma/Gallimard, 1983], c'est un recueil d'articles, il y a un article sur Godard qui me paraît très intéressant parce qu'il voit très bien quelque chose : l'importance du discours dans le cinéma de Godard, et où il dit, chez Godard, ça procède toujours par discours. [Pause] [74 :00] Et on dirait, d'une certaine manière, que Godard ne s'interroge pas sur, finalement, qui a tort, qui a raison, ou bien, d'où viennent ces discours : [Pause] « Godard ne pose jamais » -- je lis -- « Godard ne pose jamais aux énoncés qu'il traite la question de leur origine, de leurs conditions de possibilité. Sa démarche est la plus anti-archéologique qui soit. Elle consiste à prendre acte de ce qui est dit » -- ça je crois que c'est très juste, quant à... [75 :00] -- « elle consiste à prendre acte de ce qui est dit et à chercher aussitôt l'autre énoncé ». Il prend acte d'un discours existant, et il cherche aussitôt l'autre discours. Peu importe d'où vient le discours, peu importe d'où ça vient.

Donc il prend acte de ce qui est dit et cherche aussitôt l'autre énoncé, l'autre son, l'autre image qui pourrait venir contrebalancer, contredire cet énoncé, ce son, cette image. Une image étant donnée, il la prend pour ce qu'elle est, il la prend littéralement. Et sa question c'est : quelle autre image mettre avec celle-là ? Tout comme, un discours étant donné, [76 :00] j'y oppose un autre discours. « Plus que qui a raison, qui a tort, la question qui mène Godard est : qu'est-ce qu'on pourrait opposer à cela ? » -- c'est très, c'est la dialectique, quoi, la dialectique hégélienne, on passe d'un discours à un autre discours en même temps qu'on passe d'une attitude à une autre attitude -- « De là » -- continue Daney -- « cette confusion souvent reprochée à Godard : à ce que l'autre dit » -- à ce que l'Autre dit -- « il répond toujours par ce qu'un autre autre dit. Et même » - - continuera Daney --, « Godard ne cache pas sa sympathie pour un certain type de discours,

mais même le discours pour lequel il [77 :00] éprouve de la sympathie, il ne le présente pas comme étant plus vrai que l'autre, il le présente simplement comme étant autre que le discours précédent ». [Pause]

Et Daney donne des exemples, le discours maoïste dans les films de Godard du type "Vent d'Est" [1969], "Pravda" [1969] etc., le discours féministe dans "Numéro deux" [1975], ça consiste à opposer à ce que l'un a dit, ce que un autre dit, comme si -- là c'est très, c'est très important, comme confirmation de notre méthode sérielle -- c'est comme si, en même temps que les séries d'images, les suites d'images [78 :00] qui chez Godard sont des attitudes, [Pause] ça va être -- et on va le retrouver, mais on l'avait déjà esquissé ce thème, le premier trimestre -- c'est un cinéma des attitudes, voilà, des attitudes qui nourrissent les suites d'images, correspondaient des discours cohérents constituant les catégories corrélatives à ces attitudes. [Pause]

C'est là que je voudrais en venir, à quoi ? Ben, une chose toute simple : mes deux questions étant données, j'ai un début de réponse. [79 :00] On va voir hélas, que tout va se compliquer. Mes deux questions étant données, j'ai un début de réponse. Ma première question, c'était : qu'est-ce qui dans l'image permet la mise en série ? Je réponds, et là je me sens tout hégélien, mais on, ça ne va pas être, on n'a pas fini, hein, il faut bien en passer par là, c'est l'attitude. [Pause] C'est l'attitude. [Pause] Autre question : qu'est-ce qui donne à quelque chose une fonction catégoriale ? C'est le discours cohérent, un cinéma du discours. C'est ça la catégorie. [80 :00]

Qu'est-ce que c'est que ce discours cohérent ? Alors, donnons-lui un nom, alors pour en sortir un peu de tout ça. On a vu au premier trimestre, j'avais proposé un terme, c'est l'enchaînement des discours cohérents, ça va être quoi ? C'est ce qu'on appellera une *geste*, la chanson de geste. Une geste, c'est quelque chose de très particulier. [Pause] La table des catégories forme la geste de la philosophie. [Pause] Les moments constituent la geste du concept. [81 :00] Bien. [Pause] Ce qui donne à quelque chose la valeur de catégorie ou de discours cohérent, c'est la geste. Ce qui donne à l'image la possibilité d'être sérialisée, c'est l'attitude. Bon.

Qu'est-ce qui compte là-dedans ? Qu'est-ce qu'on est en train de faire ? Ce qui m'importe, c'est ceci : c'est que, il faut trouver, nous sommes à la recherche d'un domaine, sentez-le... [Interruption de l'enregistrement] [1 :21 :46]

... comme on dit les histoires sont finies, mais le vécu, ça ne vaut pas mieux. On a récusé les histoires, très [82 :00] bien, plus d'histoires, très bien. Si c'est pour la remplacer par la misère pitoyable d'un vécu, à savoir, comme dans la plupart des romans actuels, oh, ce n'est pas ce qu'avaient voulu les fondateurs du roman moderne ! S'il s'agit de renoncer à l'histoire, ce n'est pas pour que quelqu'un raconte son petit vécu à lui, à savoir le fait qu'il ait une mère et qu'il ait un père, chose assez générale [Rires] et dont, d'autre part, les drames vécus sont aussi la donnée de tout le monde. Ce n'est pas pour ça qu'on supprime l'histoire.

Je ne veux ni de votre vécu ni d'une histoire. Mais alors de quoi [83 :00] veux-tu ? Voilà, de quoi veux-tu ? Ni des états vécus, ni de l'histoire, c'est-à-dire, en termes de cinéma, ni le vieux cinéma d'action -- vous allez me dire ni du cinéma, quoi -- ni du cinéma direct. Non, à peine on a dit ça, on retire, c'est le cinéma direct qui est mal dit « direct ». Le cinéma direct, sauf cas très exceptionnels et expérimentaux, ne s'est jamais intéressé au vécu, bon. Alors ça, ça nous ouvre

déjà quelque chose, cette confiance, que dans le cinéma direct, il ne s'est jamais, jamais, jamais agit du vécu, et qu'il ne s'agissait pas de remplacer l'histoire par du vécu, l'intrigue par du vécu, ça n'a jamais été ça, bon. [84 :00]

Mais mettons, alors quoi ? En tout cas, si ce n'est ni du vécu, ni de l'histoire ou de l'intrigue ? En effet, l'histoire ou l'intrigue, c'est le sujet, au sens où je dis : le sujet de mon ouvrage, c'est ceci, hein ? Or on a vu que le film et l'œuvre n'avaient pas de sujet. Le film n'est pas *sur* Lausanne, le film n'est pas *sur* la guerre. Donc, renoncement au sujet en ce premier sens. Mais, ce n'est pas non plus le vécu, et ce n'est pas non plus les états vécus. Renoncement au sujet au second sens : « moi, je ». [Pause] [85 :00]

Alors, ni histoire ou intrigue, ni états vécus, qu'est-ce qui reste ? Il reste les attitudes et les catégories ou, si vous préférez, les attitudes et la geste. [Pause] La geste, c'est le discours propre aux attitudes, c'est le discours correspondant aux attitudes. Les attitudes ne sont pas des états vécus ; la geste n'est pas un sujet, une intrigue, une action. D'où l'importance dans la littérature de non seulement ce qu'on a appelé, à proprement parler, la chanson de geste, mais d'une certaine manière, dire que toute littérature est une geste. [Pause] [86 :00] Je dis bien : la geste, c'est le discours des attitudes tout comme les attitudes, c'est le corrélat de la geste.

Bon eh ben, on est dans une drôle d'affaire parce que là-dessus, ce qu'il faut montrer, c'est en quoi il y a une espèce de notion complexe attitudes-geste où vous m'accorderez maintenant images-catégories, on est en plein dans le problème de la pensée. Mais vous voyez que déjà, et ça vous étonnera peut-être moins alors que on soit déjà comme acculé à bientôt parler du parlant puisque on ne peut avancer là que dans cette analyse actuelle, que déjà en invoquant perpétuellement le discours. [87 :00] Bien, eh ben, on se trouve devant un complexe de notions très, oui... Images-catégories, attitudes-geste, les attitudes et la geste ou bien les images et le concept. [Pause]

Bon, ça va ? Repos, hein ? Non ? Mais ne vous éloignez pas trop ! J'en connais qui vont jusqu'à aller chercher des cafés en face là-bas, [Rires] si bien que je dois vous attendre. Vous n'avez qu'à acheter une bouteille thermos [Rires]... [Interruption de l'enregistrement] [1 :27 :58]

[88 :00] ... Je recommence parce que vous allez voir pourquoi. Nous tenons là, notre... comme deux doublets : images-catégories, attitudes-la geste ou le *gestus*. Encore une fois, la geste ou le *gestus*, nous le considérons uniquement pour le moment comme le discours cohérent qui correspond aux attitudes, voyez. Et nous sentons tous, de la manière la plus vive, la plus aiguë, que ça ne suffit pas, qu'il faut se débrouiller là-dedans. Et voilà ce que je vous propose, puisque on est amené : c'est ça qu'il y a de très gai pour moi, si ce n'était pas si -- pour moi, rien que pour moi -- on varie beaucoup nos méthodes.

Je vous propose là [89 :00] de prendre pour ce dernier point de cette partie, une nouvelle, le contraire d'une méthode. C'est-à-dire, on va vraiment feuilleter un certain nombre de textes auxquels je vous dis -- d'habitude je ne vous le dis pas, parce qu'il n'y a pas lieu -- que je ne m'y retrouve pas et que je ne les comprends pas. Alors je ne suis pas contre ; je ne les comprends pas. Alors on va voir avec vous, peut-être que vous, vous comprendrez et, et ce ne serait pas la première fois, moi qui ne les comprends pas, ils pourront vous paraître, à vous, limpides. Ils ne

me convainquent pas ; je ne les comprends pas. Et puis, alors on va procéder comme ça, l'examen de ces textes que je comprends très mal, [Pause] et puis mise au point, [90 :00] je vais vous dire comment on fera la mise au point et puis ce que, ce que je comprends, moi, dans les rapports attitudes-*gestus*. Mais on va commencer par ces examens de textes parce que c'est des textes de base fondamentaux.

Et il s'agit de deux, de trois textes. [Pause] Si on me disait attitudes-la geste ou le *gestus*, je répondrais immédiatement, eh ben, il y en a deux qui s'imposent, je l'ai cité au premier trimestre, [Voir la session 7, le 18 décembre 1984] un texte de [Bertolt] Brecht, [Pause] un texte de Roland Barthes qui est lui-même un commentaire [91 :00] sur Brecht. Et puis on y joindra un troisième texte dont je ne sais pas trop s'il a à faire avec le second. Ce troisième texte est un texte également de Roland Barthes qui s'appelle *L'obvie -- o-b-v-i-e -- et l'obtus* [Paris : Le Seuil, 1982]. Ce texte, je l'avoue et je le dis d'autant plus aisément que j'ai pour l'œuvre de Barthes une très grande admiration, ce texte, je n'y comprends rien, rien, rien. Je n'y comprends rien.

Si bien que nous y joindrons un quatrième texte. [92 :00] Quelqu'un ici qui travaille avec nous ici depuis longtemps et qui fait aussi du cinéma, qui est Raymonde Carasco, a écrit elle-même un texte commentant le texte de Barthes sur *L'obvie et l'obtus* et non seulement le commentant mais le faisant sien. Je suppose donc que elle a compris. J'avoue que je ne comprends pas plus le texte de Barthes que le sien. [Rires] Non, mais ceci ce n'est pas, ce n'est pas un reproche du tout, ce n'est pas une objection ; je ne comprends même pas ce dont ils parlent. Alors ça se gâte, et puis on verra quand même, même à travers l'incompréhension si bien que je serai en mesure la prochaine fois, quand on aura un peu avancé, de faire une seconde interview. Ce sera la moindre des choses que j'interviewe Raymonde Carasco. [Voir la séance suivante, le 5 février 1985] La première, [93 :00] notre première interview pour moi, a très très bien marché, donc je suis très content de cette méthode, si Raymonde Carasco veut bien la prochaine fois, eh ben, on fait une petite interview hein.

Raymonde Carasco : [*Propos inaudibles*]

Deleuze : Quoi ?

Raymonde Carasco : Je dis, j'ai peur, j'espère que ça marchera aussi bien.

Deleuze : Ah ! [Rires]

Alors on y va. On y va, je pars du texte de Brecht qui est donc le texte de base sur le *gestus*. Et, je me dis ça a l'air simple, première chose, je fais des petites remarques. Ce texte, vous le trouvez dans *Les écrits sur le théâtre* [Paris : L'Arche, 1966] c'est un texte de peu de pages, mais qui renvoie aux notions fondamentales de Brecht et qui s'appelle « Musique et *gestus* ». Et ce texte, on s'aperçoit très vite qu'il doit être très important parce que il a trois pages, [94 :00] mais on en sort en se disant, après tout, c'est à partir de la notion de *gestus* qu'il faut comprendre Brecht et pas à partir de celle de distanciation. Bien plus, la distanciation, la célèbre distanciation de Brecht, on ne peut la comprendre correctement que si l'on passe par son idée sur le *gestus*. Surtout que, dans le courant de ce texte de trois pages, je commence par une première remarque.

Il s'agit pour Brecht de montrer explicitement que les sujets n'ont pas d'importance, dans le théâtre pas plus qu'ailleurs. [Pause] Et il va jusqu'à dire bon, aucun sujet n'a d'importance [95 :00] si vous n'en avez pas dégagé un *gestus*. Qu'est-ce que ça veut dire ? Comme dira Barthes dans son commentaire, au sujet de *Mère Courage*, supposons que ce soit la Guerre de Trente ans. D'autres pièces de Brecht ont pour sujet le Nazisme. Mais là, dans ce court texte, il nous explique, si vous n'avez pas dégagé le *gestus*, le sujet, ça n'est rien. Cette remarque, elle nous fait plaisir puisque, par d'autres moyens, nous étions arrivés à cette constatation : il s'agit de supprimer le sujet, au sens où une œuvre ne porte pas *sur*, et c'est exactement dans ce sens que *Mère Courage* ne porte pas *sur* la Guerre de Trente ans. [96 :00] Donc le *gestus* n'a rien à voir avec l'intrigue ou le sujet. Première remarque. Jusque-là, ça nous va, jusque-là je comprends.

Deuxième remarque, ça a à voir avec quoi, le *gestus* ? Ben, il nous dit, *gestus*, ça peut être mille choses. Mais ce qui m'intéresse, et c'est ça le vrai *gestus*, nous dit-il, c'est le *gestus* social. Le *gestus* social, bon, qu'est-ce qu'un *gestus* social ? Brecht nous dit tous les *gestus* ne sont pas sociaux. L'attitude d'un homme qui se bat contre une mouche n'est pas au premier abord un *gestus* social. [97 :00] -- Voilà, vous vous battez contre un moustique, hein ? C'est plus vraisemblable ; je corrige, hein ? -- vous vous battez contre un moustique, c'est un *gestus* en quel sens ? Je ne vois pas en quel autre sens ça peut être, sinon une coordination d'attitudes, et Roland Barthes dans une phrase, une seule phrase de son texte sur Brecht, dira : « coordination d'attitudes ». [*Il s'agit d'un texte dans L'obvie et l'obtus (Paris : Le Seuil, 1982), « Diderot, Brecht, Eisenstein », pp. 86-93 ; pourtant, plutôt que la phrase « coordination d'attitudes », le texte de Barthes contient la phrase : « L'œuvre ne commence qu'au tableau, lorsque le sens est mis dans le geste et dans la coordination des gestes » (p. 92)*]

Donc nous disons un *gestus*, bon, c'est une coordination d'attitudes. Encore faut-il que le *gestus* soit social. Se battre contre un moustique, c'est enchaîner des attitudes, bon, hein, [*Rires, et on entend le bruit de la main de Deleuze qui frappe un moustique imaginaire*] enchaîner des attitudes, [98 :00] ce n'est pas un *gestus* social en apparence, au premier abord. Remarquez que ça risque de l'être si, certaines conditions, mais enfin bon. L'attitude, hein -- il s'agit bien d'attitude ; l'attitude d'un homme donc le *gestus*, ce sera la coordination des attitudes -- l'attitude qu'un homme prend pour se défendre contre un chien -- ça se gâte -- peut être un *gestus* -- peut, je dis bien, ce n'est pas nécessaire -- peut être un *gestus* si, par exemple, elle met en relief la lutte qu'un individu mal vêtu doit mener contre des chiens de garde. Ah bon, se battre contre un chien, pas plus que se battre contre un [99 :00] moustique n'est pas un *gestus* social. Mais, mais, mais, s'il s'agit d'un homme mal vêtu qui se bat contre des chiens de garde -- ou je ne force pas la pensée de Brecht -- s'il s'agit d'un Noir, dans une cité américaine en émeute se battant contre des chiens policiers comme il y en a eu des images classiques naguère, on dira que c'est un *gestus* social. Bon, jusque-là tout le monde comprend. Seulement dès lors, d'accord, on voit les exemples. Qu'est-ce que c'est, qu'est-ce qui va définir un *gestus* social ? [100 :00]

Là-dessus, j'ai deux sujets de trouble. Ce ne sera pas plus défini dans le texte de Brecht, pas davantage... j'en resterai à cet exemple, plus un autre exemple qui me paraît encore plus louche, à savoir montrer une, montrer une cérémonie nazie, c'est un sujet, ce n'est pas un *gestus* social. C'est seulement lorsque ces hommes, les Nazis, marchent au pas sur des cadavres qu'apparaît le *gestus* social du fascisme. Alors le *gestus*, ce serait un acte symbolique, un geste symbolique ?

[101 :00] On va voir que, bizarrement Barthes lui-même s'oriente, ne va pas dans cette voie, mais s'engage un peu dans cette voie... Qu'est-ce qu'ils sont en train de nous dire ?

Du coup on est renvoyé à chercher dans d'autres textes de Brecht. Dans d'autres textes de Brecht, je vois un thème très important. Ce qui compte, ce n'est pas le sujet, c'est le rapport entre les hommes qui dérive du sujet. [Pause] Exemple, donné par Brecht lui-même : je veux faire une œuvre sur les champs de pétrole ; [102 :00] je peux dire que les champs de pétrole, c'est le sujet, mais ce n'est pas ça qui compte. Ce qui compte, c'est : est-ce qu'il y a, oui ou non, un nouveau type de rapport entre les hommes, mais un type spécial de rapport entre les hommes qui se développe dans le champ pétrolier ? Et quel type de rapport entre les hommes ?

Bon, c'est un rapport entre les hommes, [Pause] voilà une première petite indication. Je dirais que un rapport entre les hommes -- je progresse un tout petit peu -- c'est une attitude. Toute attitude est inter-humaine, [103 :00] et même si c'est une attitude intérieure, elle est, elle est inter-, inter deux éléments, intérieure à un même homme. Il y a toujours un rapport entre les hommes dans une attitude, soit. [Pause]

Avançons. Dans d'autres textes, [Pause] Brecht nous dit, introduit une autre notion. Heureusement, il nous dit que les rapports entre les hommes -- là c'est une notion très originale par rapport au Marxisme -- que les rapports entre les hommes mobilisent d'une façon ou d'une autre des *décisions*, soit qu'elles découlent de décisions, [104 :00] soit qu'elles amènent à une décision. La notion de décision est fondamentale chez Brecht. Alors, tiens, qu'est-ce que c'est que cette troisième notion, vous savez ? Le sujet -- bon, on l'a supprimé -- l'attitude rapport entre les hommes, et la décision. Il est bien évident que si je considère comme un *gestus* social un homme pauvre qui se bat contre des chiens ou un manifestant qui se bat contre des chiens de police, si c'est un *gestus* social, il est évident que cela implique une certaine décision, [105 :00] décision de ceux qui ont doté la police de chiens dressés. Ah ! L'attaque proprement des hommes, ça implique une décision, tout comme implique une décision le mode de gourdin de la police. Les rapports entre les hommes présupposent des décisions et entraînent eux-mêmes des décisions, à savoir, si j'en suis là dans mes rapports avec les hommes, à partir de là, je *décide que*. Bon. La décision joue donc un rôle extrêmement important. [Pause] [106 :00]

J'enchaîne : la distanciation de Brecht, la fameuse distanciation ne se comprend que par là. C'est-à-dire ce que nous sommes en train de commenter, c'est la distanciation comme résultat de tout un ensemble de notions brechtiennes. Car la distanciation, elle consiste en quoi ? Non seulement rompre avec le sujet, au sens de thème, mais rompre avec le sujet au sens d'états vécus. [Pause] Haine de l'état d'âme. C'est la voix blanche de Brecht -- là encore ne mélangeons pas tout ; la voix blanche de Brecht, ce n'est pas la voix blanche de [Robert] Bresson, qui n'était pas lui-même la voix blanche de, de d'autres. On verra quand on parlera du parlant au cinéma, on tombera [107 :00] en plein dans ce problème-là, « qu'est-ce qu'une voix blanche ? ». Et sans doute on aura toutes sortes de réponses, mais pour le moment, on laisse ça, hein ? -- Quand il parle de la distanciation, il nous dit quoi ? Il nous dit Jocaste s'est pendue, non, qu'est-ce qu'elle a fait, elle s'est tuée, c'est tout. Qu'est-ce qu'elle fait Jocaste ? Enfin je ne sais plus, je ne sais plus, peu importe, elle s'est tuée. Jocaste s'est tuée. Vous savez, c'est l'histoire d'Œdipe hein ? Jocaste s'est tuée, bon, ben il ne s'agit pas de traiter ça à la manière d'un état d'âme ; il ne s'agit pas de s'apitoyer, pauvre Jocaste ! Il s'agit de faire prendre conscience de la décision qui a

entraîné cette mort. La voix blanche de l'acteur annonçant : « Jocaste s'est tuée » et ne manifestant pas d'émotions, [108 :00] a pour fonction de nous faire prendre conscience qu'il ne s'agit pas d'un état d'âme, mais d'une décision par laquelle Jocaste s'est tuée.

Ah mais ça, ça nous va tout à fait, tout à fait, tout à fait. Vous allez voir ce qui nous va tout à fait. Ça nous fait passer un petit pas en avant, avant de retomber plus bas. Alors profitons-en, ça nous va rudement. Car ce qu'il appelle décision et il a parfaitement le droit d'appeler ça décision, c'est exactement ce qu'on appelait d'une autre manière « le discours cohérent ». La décision, c'est le discours cohérent que quelqu'un peut tenir ou pas comme correspondant à son attitude. La décision de doter la police [109 :00] de chiens spéciaux, c'est aussi bien le discours cohérent ; sera-t-il cohérent ou est-ce qu'il y a un discours cohérent à cet égard par lequel le préfet de police motive sa décision ? Bien.

Le spectateur chez Brecht est dans quelle situation ? Situation de participer à la décision soit pour la réprouver, soit pour l'approuver intellectuellement, c'est-à-dire *catégoriellement*. C'est vous dire à quel point on avance alors, [Pause] [110 :00] la décision catég..., la réaction catégorielle à la décision, parce que la décision elle-même était une véritable catégorie. Les décisions nazies formaient-elles un discours cohérent ? Quel est le discours du Nazisme correspondant aux attitudes nazies ? C'est ça que le théâtre de Brecht prétend faire et non pas un théâtre *sur* le Nazisme.

Donc, je résume : je dirais, ben oui, chez Brecht la distanciation, la notion de distanciation va découler [111 :00] d'un complexe de notions pratiques et théoriques -- pratiques parce qu'elles valent éminemment pour la mise en scène et l'organisation théâtrale -- pratiques et théoriques qui sont les suivantes : les attitudes comme les attitudes sociales, définies par les rapports entre les hommes. Par exemple, Jocaste est prise dans un certain ensemble de rapports, rapports avec son fils devenu son mari, etc., c'est un rapport entre les hommes. Donc les attitudes sociales, ce sont les rapports entre les hommes. [Pause] [112 :00] Le *gestus* ou la catégorie, c'est la décision qui renvoie au discours cohérent ou non cohérent correspondant à telle ou telle attitude. [Pause] La catégorie, [Pause] c'est le rapport de la pensée du spectateur au *gestus*. [Pause] [113 :00]

Si vous reprenez à partir de là, en très gros, l'opposition que Brecht propose entre le théâtre avec lequel il rompt et qu'il appelle « dramatique », l'opposition entre le théâtre dramatique et le théâtre dont il se réclame et qu'il appelle « épique », l'opposition dramatique-épique est telle que vous avez, d'un côté, du côté du théâtre dramatique, le vilain, le mauvais, le mauvais théâtre, enfin l'ancien théâtre, selon Brecht. Vous avez : le théâtre dramatique, c'est avant tout l'action, c'est-à-dire l'histoire, l'intrigue, le sujet. [Pause] Deuxième caractère : [114 :00] il se fonde sur des traits de caractère. [Pause] Troisième caractère : il mobilise des états vécus, des émotions. Quatrième et dernier caractère : il a un déroulement linéaire, action-réaction. [Pause]

Le théâtre épique ne se définit pas par l'action mais par le *gestus*, opposition de l'action et du *gestus*. [Pause] Deuxième caractère : il ne concerne pas les traits de caractère, il concerne [115 :00] les rapports entre les hommes, c'est-à-dire les attitudes. [Pause] Troisième caractère : il n'a rien à voir avec les états vécus ou émotifs, mais il implique, du côté du spectateur, des concepts de l'entendement, c'est-à-dire des catégories. Quatrième et dernier caractère : il n'a pas un déroulement linéaire, action-réaction ; il a un déroulement sinueux. Pour introduire une

cohérence un peu artificielle, moi, je dirais que ce que, au lieu de déroulement linéaire, [116 :00] je parlerais d'enchaînements par coupures irrationnelles. Un déroulement sinueux, c'est un ré-enchaînement sur coupure irrationnelle... [Interruption de l'enregistrement] [1 :56 :14]

Partie 3

... Bon, ça va à la rigueur, ça va à la rigueur pour moi, je ne sais pas si ça va pour vous ? Le texte de Barthes, j'y ajoute, les deux textes de Barthes se trouvent dans le recueil d'articles qui a paru sous le titre *L'obvie et l'obtus, Essais critiques*, tome III, aux éditions du Seuil. Et le premier article concernant Brecht, s'intitule « Diderot, Brecht, [117 :00] Eisenstein », est un article court mais plus long que celui de Brecht, pages 86-95 [93], [Pause] et à mon avis, Barthes ajoute deux choses à Brecht. [Pause]

Première chose, il ajoute un exemple lumineux -- qui est peut-être dans Brecht mais ça m'étonnerait parce que Barthes l'aurait cité -- exemple lumineux -- en tous cas, je ne l'ai pas revu à rapide lecture -- il nous dit, oui, pour nous faire comprendre, il nous dit, ben oui, [118 :00] revenons à *Mère Courage*. Le sujet, c'est bien la guerre de Trente Ans, l'action, c'est la guerre de Trente Ans. Mais voilà, ça ce n'est pas le *gestus*. Le *gestus*, c'est quoi ? C'est Mère Courage prenant la pièce de monnaie qu'on lui donne --- elle est cantinière -- prenant la pièce de monnaie qu'on lui donne et mordant dans la pièce de monnaie. Ça c'est un *gestus* social, mordant pour vérifier qu'elle est vraie, et ayant une minute d'inattention. Cette minute d'inattention fera que son gosse s'en va, se perd, et elle y perdra tous ses enfants. Voilà.

Barthes nous propose de considérer [119 :00] cette attitude de la cantinière, ce geste au sens d'un geste, ce geste de la cantinière mordant la pièce de monnaie, comme l'exemple typique d'un *gestus* social. Du moins ce n'est pas un *gestus* social lui-même -- là, il n'y a pas lieu de discuter chaque terme de Barthes -- ce n'est pas exactement lui qui est un *gestus* social, c'est une attitude sociale. Le *gestus* social, Barthes nous le fait comprendre admirablement, c'est autre chose, c'est la décision de la cantinière. Qu'est-ce que c'est que sa décision ? Sa décision, ce n'est pas du tout de mettre la pièce dans la bouche. Ça, ce n'est qu'une conséquence de la décision. La décision, c'est : vivre de la guerre. Le sujet de *Mère Courage* n'est pas la guerre de Trente Ans, mais le *gestus* de Mère Courage : [120 :00] c'est une femme qui a décidé de vivre de la guerre et qui y perdra tous ses enfants. C'est ça le *gestus*. Bon l'exemple, bien.

Et voyez pourquoi il peut passer, rapprocher d'Eisenstein, de Brecht, là, Barthes parce qu'en effet, il nous dit : mais c'est exactement ce qu'on reprochait à Eisenstein. On reprochait à Eisenstein de mal choisir ses sujets. Les Soviétiques lui reprochaient déjà : pourquoi est-ce qu'il prend comme sujet le cuirassé Potemkine ? Pourquoi est-ce qu'il prend comme sujet octobre ? On veut qu'il nous fasse des films *sur* maintenant. [121 :00] À quoi Eisenstein, comme Brecht, remarquerait que le maintenant n'est pas où ils croient, que le maintenant, ce n'est pas plus octobre, que le cuirassé Potemkine, que ce qui se passait au moment même d'Eisenstein. Que de toute manière, le vrai maintenant, c'est tout à fait autre chose. Le vrai maintenant, c'est le *gestus*. Une femme décide de vivre de la guerre. Et l'attitude qui correspond -- et sans doute, est-ce qu'il y a un discours cohérent à ça ? -- Il y a sûrement un discours, le discours de Mère Courage. Le discours de Mère Courage est le discours de quelqu'un qui a décidé de vivre de la guerre. Et on peut concevoir tous les arguments d'un pareil discours. Il peut être très, très cohérent. [Pause]

[122 :00] [Pause]

Seconde chose que Barthes ajoute, c'est que dans le *gestus* ainsi compris, il y a surgissement de ce qu'il appelle « l'instant prégnant », ou si vous préférez, le moment privilégié. On pourrait dire aussi bien « le vrai présent », [Pause] et que cet instant prégnant, ce moment privilégié, ou ce vrai présent, c'est l'émergence du sens, [Pause] le sens commence au *gestus* social. Je lis, entre parenthèses, à l'instant prégnant. [123 :00] D'où le trio, dans l'article de Barthes : [Denis] Diderot, Brecht, Eisenstein, puisque comme le montre très bien Barthes, Diderot avait fait en peinture une théorie de l'instant prégnant. Et, dans sa conception -- d'ailleurs il faudrait aller voir -- dans sa conception de la comédie bourgeoise, c'est bien évident que chez Diderot -- il y a une conception en somme très curieuse de la comédie bourgeoise chez Diderot -- c'est bien évident qu'il y a quelque chose qui anticipe lointainement sur un *gestus* social. Bon. [Pause]

Ben, jusqu'à maintenant, bon, d'accord. D'accord. Alors qu'est-ce qui me gêne ? [124 :00] Il a fallu que je force déjà beaucoup, il a fallu que je force les textes. Il a fallu que je force ces deux très beaux textes pour dégager l'idée que le *gestus*, c'était : le discours cohérent ou la décision correspondant à l'attitude. Je ne dis pas que ça n'y est pas ; j'espère que ça y est. À vous de vérifier, ou de pas vérifier, hein ? Je dis que ce n'est pas si simple. Même si vous n'allez pas aller y vérifier, je vous préviens : ce n'est pas si simple. C'est vrai, est-ce que ça y est vraiment ? Ou est-ce que c'est moi qui tire à moi, parce que ça m'arrange, un bout de phrase ? Est-ce que c'est bien l'esprit du texte ?

Car il y a dans le texte, aussi bien de Brecht que de Barthes, une tout autre direction, et celle-là, elle me gêne abominablement. C'est l'idée que le *gestus* [125 :00] serait lié particulièrement au sens parce que ce serait un geste signifiant, à la limite même, symbolique. Pourquoi ? Je reprends l'exemple, mordre la pièce, c'est un geste symbolique -- c'est ce que tout le monde a toujours appelé un geste symbolique -- [Pause] et voilà que Barthes insiste énormément que c'est l'endroit où surgit le sens. L'endroit où surgit le sens, bon, c'est très bien, mais l'endroit où surgit le sens, alors : l'instant prégnant, l'endroit où surgit le sens, tout ça me gêne. [126 :00] C'est-à-dire j'ai l'impression que j'avais cru comprendre quelque chose, et puis que tout d'un coup : non, ce n'est pas ça, qu'il parle d'autre chose, qu'il parle d'instant prégnant, de geste symbolique, toutes choses que je comprends mal, qui ne me disent rien, mais ça pourrait être à d'autres... Ça je n'y vois aucun inconvénient, vous remarquerez je ne fais aucune objection, je dis juste, ben non, là je ne peux pas suivre, je ne vois pas, je ne vois même pas de quoi il parle.

Du coup, je me dis, est-ce qu'il faudrait quand même, malgré la différence absolue des deux thèses, j'insiste, mettre ça en liaison avec un texte, beaucoup plus insolite encore, un texte de Barthes, ce texte que je vous annonçais et qui donne son titre au livre, texte intitulé « L'obvie et l'obtus », qui va peut-être nous faire avancer et qui, d'une certaine manière, va peut-être aussi concerner le *gestus*. Moi, je n'en sais trop rien, puisque je suis gêné par quelque chose [127 :00] dans ce texte de Barthes, ben, autant aller voir ailleurs si ça s'arrange. Alors voilà j'ai perdu, pour vous donner la... [Pause ; Deleuze cherche le texte] Ah non, ça ne s'appelle pas « L'obvie et l'obtus », c'est dans *L'obvie et l'obtus*, c'est publié sous le titre : « Le troisième sens », « Le troisième sens - notes de recherche sur quelques photogrammes, sur quelques photogrammes d'Eisenstein ». Et ce texte est célèbre chez beaucoup de... [Interruption de l'enregistrement] [2 :07 :51]

... gêné, avec le texte précédent qui commentait le *gestus* chez Brecht, etc. [128 :00] Qu'est-ce que nous dit ce texte ? Alors, où là je vais être très, très, ben, très incertain puisque c'est celui auquel je ne comprends rien.

Barthes nous dit : il y a un premier niveau de l'image. Il y a un premier niveau de l'image qui ne fait pas problème. Il dit, en tout cas, ce n'est pas de ça dont je m'occupe : c'est le niveau de la communication, un niveau informatif : la communication. Et si je comprends bien, la communication, c'est ce que représente l'image. C'est la dénotation, c'est le niveau informatif. Exemple : le couronnement d'"Ivan le Terrible" [1944]. En d'autres termes, en très gros, on peut dire ce premier niveau, on voit ce que c'est. C'est pour emprunter, pour reprendre nos mots [129 :00] précédents : c'est le sujet ou c'est l'action. En effet, le sujet d'une œuvre ou le sujet d'une séquence, le couronnement d'"Ivan le Terrible", admettons que ce soit de la dénotation de l'information. Déjà il y a énormément de choses qui me gênent là-dedans, mais, je comprends, d'accord, je comprends.

Il nous dit : deuxième, il y a un deuxième niveau. Deuxième niveau, c'est, dit-il, un niveau symbolique. Donc voilà déjà que ça va compliquer puisque le niveau symbolique, ce n'est pas celui que je croyais. Un niveau symbolique : comment est-ce qu'il définit le niveau symbolique ? Ben, il le définit d'une drôle de manière. Il dit : c'est le niveau de la signification, non plus de l'information, [130 :00] c'est le niveau de la signification. [*Pause*] Et qu'est-ce que c'est ? Eh bien, dans la scène du couronnement d'"Ivan le Terrible", il y a le couronnement, et puis il y a, faisant partie du couronnement, la pluie de pièces d'or sur la tête du tsar. Deux personnages, d'un côté et de l'autre du tsar, font ruisseler sur sa tête ; on voit, enfin pour ceux qui se rappellent "Ivan le Terrible", c'est une très, très belle image, « la pluie des pièces d'or ».

Et là, je ne comprends plus rien. Il en fait un niveau spécial. Je demande [131 :00] en quoi -- pour vous dire je n'ai pas honte de ne pas comprendre alors -- je demande en quoi -- ce n'est pas, ce n'est pas une objection, là, ça me gêne -- je demande en quoi la couronne n'est pas symbolique -- elle est informative -- et la pluie des pièces d'or, elle est symbolique ? Je ne vois absolument pas. Ce que je vois, c'est tout autre chose, que dans l'organisation de l'image, elle serait quelque chose qu'on a vu, donc je vais très vite. On peut dire que la pluie des pièces d'or et leur tintement, et la chute des pièces d'or sur, sur le tsar, est une harmonique de l'image, c'est-à-dire que par rapport à une tonique [132 :00] ou par rapport à ce que Eisenstein appelle en termes simples, par rapport à la dominante de l'image, je peux dire que la pluie des pièces d'or, c'est une harmonique. Mais je ne vois pas en quoi elle est elle-même plus symbolique que la couronne, le sceptre, etc... Je ne vois pas. Bon ça c'est... Mais, donc je ne vois pas lieu comme... En plus, je n'ai pas le sentiment que dans l'image cinématographique, il y ait la moindre dimension de communication ou d'information. Ça m'arrangerait plutôt que l'on m'accorde que les deux-là n'en font qu'un, que les deux... que ces deux premières dimensions n'en font qu'un.

Bon. Mais, dit Barthes, il y a un troisième [133 :00] sens. Il y a un troisième sens. Et là alors, on retrouve tout Barthes. C'est, je veux dire, c'est un texte extraordinairement émouvant parce que c'est tellement, tellement, c'est tellement lui avec son génie à lui. C'est vraiment à un niveau, enfin je ne sais pas quoi, c'est une espèce d'impression, mais ce n'est pas de l'impressionnisme. C'est quelque chose qu'il *sent*. Il sent, et son écriture, c'est dire ce qu'il sent, c'est... il a senti

quelque chose. Voyez, il ne prétend pas que tout le monde le sente. Il dit, c'est très bizarre, je sens qu'il y a un troisième niveau. Alors on l'attend aux exemples, puisqu'en effet ça va partir d'exemples.

Et je donne le plus frappant parce que si je commençais par l'exemple qu'il donne, au début, on serait, il me semble, encore plus [134 :00] perdus. Je donne le plus frappant. Il dit, dans "Le Cuirassé Potemkine", il y a des attitudes. Bon ça, ça nous convient, on retombe dans un domaine-là, que... il y a des attitudes, les fameuses attitudes eisensteiniennes avec lesquelles se confondent les images signées Eisenstein. C'est un grand cinéaste d'attitudes. Par exemple, dans la grande scène du deuil, toutes les attitudes de chagrin, ce sont des attitudes. [Pause] Mais disons que -- oui, j'ai oublié l'essentiel, les deux premiers niveaux, que distingue... [135 :00] acceptons de les grouper sous le terme : « sens obvie », o-b-v-i-e, dérivé du latin *obvius*. *Obvius*, c'est ce qui vient au-devant, ce qui vient au-devant, « sens obvie ». Eh ben, les attitudes de chagrin ont un sens obvie. Par exemple, toute une série, toute une série de plans où vous voyez des femmes dans des attitudes de chagrin. Et à cet égard, Eisenstein est l'équivalent d'un très grand sculpteur ou d'un très grand peintre. Voilà.

Et puis voilà que Barthes [136 :00] commence à dire des choses si étranges, si étranges. Il dit : j'ai eu une impression que j'aurais beau dire « attitude de chagrin », ça ne rend pas compte de certaines choses dans certaines images. Et il prend l'exemple d'une pauvre vieille qui crie son désespoir -- image de la vieille femme clamant son désespoir, criant le désespoir -- et il dit : vous pouvez considérer, Barthes dit, vous pouvez considérer -- elle est coiffée d'une espèce de toque - - et vous pouvez considérer la suite des images, c'est une attitude de désespoir parmi les autres. Attitude de désespoir, c'est le sens obvie. [Pause] [137 :00]

Et puis, survient ou peut survenir, dit Barthes, une image qui vous fait une drôle d'impression. Dans quelles conditions la voyez-vous ? Ça, je reporte ce problème à plus tard. Comme si il y avait un plus, un trop. C'en est trop. Qu'est-ce que c'est ce « c'en est trop » ? Un supplément, dit... un supplément à l'attitude. [Pause] Il donne la production des images, et en effet, il y en a une où cette vieille qui clame son désespoir, a sa toque qui semble, vu l'angle où elle est prise, la toque semble presque rejoindre les sourcils. Il suffit, en effet, que la tête, que l'objectif la [138 :00] prenne d'un certain plan, la toque semble descendre presque au niveau des sourcils, ou bien elle-même va hausser les sourcils. Vous avez donc la raie de la toque, les sourcils qui touchent presque la toque, et enfin la bouche complètement en arc de cercle, alors que ensuite, elle ne le sera plus, qui reprend la ligne de la toque. Alors, il donne un exemple, il donne le photogramme cinq, ce qu'il appelle le photogramme cinq -- vous le verrez dans l'article si vous allez le voir -- et puis le photogramme six, il dit : dans le photogramme six, ça a disparu. Quelque chose s'est posé un instant -- voyez l'instant prégnant, on retrouve déjà un thème, l'instant prégnant -- un instant quelque chose s'est posé : [139 :00] un plus du sens obvie.

Mais qu'est-ce que c'est ? Alors, nos réponses abondent. On pourrait dire, ben, c'est un détail décoratif. On pourrait dire, c'est une rime visuelle -- il y a des rimes visuelles -- il y a une rime entre la bouche et la toque. Et dans les autres photogrammes, dans les autres images, il n'y a pas de rimes, ou il n'y a pas cette rime-là. Il ne dit rien de tout ça. Il veut qu'il y ait là une dimension, une dimension radicalement nouvelle, par rapport aux deux précédentes qui étaient du sens obvie. Et ce quelque chose de tout à fait nouveau, il va l'appeler l'opposé de obvie : *sens*

[140 :00] *obtus*, sens obtus.

Il essaie alors – et les phrases, et les phrases sont admirables, les phrases sont très, très belles dans ce texte, ce n'est pas les phrases qui font problème -- il dit : c'est très curieux, on a l'impression que tout d'un coup, un court instant, elle s'est déguisée. La vieille s'est déguisée, et pourtant -- c'est très compliqué ce qu'il veut dire, cette page est très compliquée -- et pourtant, ce n'est surtout pas une parodie. Ce n'est pas une parodie de chagrin, elle est dans son chagrin. Mais si je comprends bien ce que veut dire Barthes, c'est comme si son chagrin l'avait déguisée, au sens où, par exemple, [Marcel] Proust peut dire, dans des pages très célèbres, que la vieillesse avait déguisé le visage des personnes qu'il retrouve au bout [141 :00] de dix ans, vingt ans. C'est comme si la vieillesse les avait déguisés. Là c'est comme si le chagrin l'avait déguisée. Ce n'est donc pas une parodie mais, nous dit-il, un déguisement.

Je lis : « La 'basseur' de la ligne coiffante, la 'basseur' de la ligne coiffante, anormalement tirée jusqu'aux sourcils, comme dans ces déguisements où l'on veut se donner un air loustic et niais » [p.49] -- je veux dire, c'est très, c'est très admirable, en même temps c'est très amusant, c'est très rigolo, on se dit en même temps, ah bon, pour Barthes, se donner un air loustic et niais, ça, ça doit être comme ça. Pour moi, ce ne serait pas ça, enfin c'est très curieux -- « La montée circonflexe des sourcils passés, éteints, [142 :00] vieux, la courbe excessive des paupières baissées mais rapprochées comme si elle louchait, et la barre de la bouche entrouverte, répondant à la barre de la coiffe et à celle des sourcils, dans le style métaphorique 'comme un poisson à sec' » -- un poisson à sec -- Tout cela nous donne l'impression « d'un déguisement assez pitoyable », le chagrin l'a déguisée. Je n'arrive pas à dire mieux : le chagrin l'a déguisée, et puis il continue, il dit, surtout ce n'est pas du tout, ne croyez pas que, il ne s'agit pas de dire qu'elle singe la douleur ; c'est le contraire, c'est comme au sommet du chagrin que le chagrin la déguise. Et, à ce sommet, qui nous serait ouvert, ce serait comme un angle obtus, [143 :00] c'est-à-dire apparaîtrait dans cette ouverture, un sens obtus. [Pause]

Je termine sur deux points. Il donne d'autres exemples tirés de Eisenstein. Ces exemples m'apparaissent alors du coup, si peu, si peu convaincants que je crois que -- d'ailleurs on le sent dans la manière -- c'est au niveau de la vieille femme qu'il a eu, qu'il a eu l'émotion. Mais, je dois signaler par honnêteté qu'il donne d'autres exemples toujours empruntés à Eisenstein, au point qu'il nous dit : peut-être qu'Eisenstein a été le seul à atteindre à cette dimension -- que dit-il -- j'appelle le « sens obtus » et dont [144 :00] lui-même ne cache pas, quand il cherche à la définir, il avait défini les deux autres dimensions par information et signification ; il définit cette troisième dimension par la « signifiance » -- empruntant le mot à Julia Kristeva -- à la signifiance, et il le définit de la manière suivante : c'est un signifiant sans signifié. Donc, toute cette image de la vieille dame que le chagrin déguise, c'est un signifiant sans signifié. Voilà ma première remarque.

Deuxième remarque, et vous le reconnaissez -- je crois que c'est le seul critère concret qu'il donne -- vous le reconnaissez à cette impression de déguisement. Vous pourriez dire aussi, là je vois, je vois un petit peu ce qu'il veut dire : la tension le déguise, la réflexion le déguise. Par exemple, vous voyez quelqu'un qui est tout seul et qui pense très [145 :00] profondément à quelque chose. Vous pouvez avoir l'impression, vous direz : il est complètement absorbé, et cette manière d'être absorbé en lui-même le déguise, on ne le reconnaîtrait pas. Peut-être que c'est

quelque chose comme ça ? Il est à ne pas le reconnaître. Il faudrait forger un mot : il est déguisé de soi-même.

Il y avait, je me rappelle, une splendide interview qui était en vidéo de [Jack] Kerouac, le plus grand, l'un des plus grands auteurs américains. À la fin de sa vie, Kerouac qui n'en pouvait plus, d'alcoolisme, de maladie, etc., Kerouac parlait là très librement. Il avait à la canadienne, une formule du Canada français, « je suis tanné de moi-même » ; [146 :00] ça veut dire j'en ai marre quoi, « je suis tanné de soi-même », c'est une belle formule ça, « je suis tanné de soi-même », de moi-même. Eh ben, de la même manière qu'il était tanné de lui-même, on est souvent déguisé de soi-même. Bon, ce serait ça. Bon.

Vous voyez tout de suite où je veux en venir. Ma première question, c'est : est-ce que ce n'est pas une manière de dire, c'est le *gestus* ? Est-ce qu'il n'y a pas un lien entre le *gestus* et ce sens obtus que découvre Barthes dans un tout autre texte, ou bien est-ce que je rapproche les deux textes ? Mes raisons de les rapprocher, c'est quoi ? C'est les deux arguments qui me gênaient déjà dans le premier texte, l'instant prégnant, qui est repris dans ce second texte, et le sens, qui est repris dans ce second texte puisque le sens obtus, [147 :00] ce sera le vrai sens. Je ne dis pas le sens vrai, mais ce sera le vrai sens.

Deuxième remarque, [*Pause*] le sens obtus, d'après ce que nous dit Roland Barthes, ne se laisse pas voir au cinéma. Il ne se laisse pas voir au cinéma. Ma perplexité devient de plus en plus grande, c'est-à-dire alors, quoi ? On ne voit pas l'image de la... il faut croire que non. Pourtant, les autres exemples qu'il donne, on les voit. Ça ne semble pas le gêner. Il dit : on ne le voit pas. Bien plus il dit : on ne peut pas le voir. Pourquoi ? Là alors, ça commence à m'importer parce que on aura quelque chose à en tirer. Il faut passer par là, il faudra passer par [148 :00] une théorie du photogramme. Il dit : c'est une dimension du photogramme. Ce n'est pas une dimension de l'image.

Là alors, on le retrouve pleinement. Je veux dire, c'est très marrant ce texte parce que il y a des moments où vraiment, on ne peut pas le lire sans penser qu'il est là... il y a des moments où il dit : forcément, ben moi, vous savez, je n'aime pas le cinéma -- effectivement, le cinéma, il s'en fout -- je n'aime pas le cinéma, mais d'une part, la photo, ça l'intéresse, alors ce n'est pas du tout qu'il confonde une photo et un photogramme, mais ce qui l'intéresse dans le cinéma, c'est le photogramme. Il parle avec, il parle avec beaucoup d'émotion de ceux qui coupent un petit bout, comme ça, les cinéphiles, qui coupent un petit bout là, pour le garder chez eux. [*Deleuze rigole*] Si bien qu'on a des films où l'image saute parce qu'il manque deux, trois photogrammes qu'un pirate a [149 :00] emportés. [*Rires*] Bon alors, bien, c'est, il dit, c'est une donnée, c'est une dimension du photogramme.

Et comme le photogramme, ce n'est pas la même chose que la photo, mais là, c'est très curieux. Pourquoi ce n'est pas la même chose que la photo ? À mon avis, l'argument qu'il donne est très peu convaincant. Moi je pense que ce n'est pas la même chose que la photo, mais je ne trouve pas que son argument soit... enfin supposons, hein ? Le photogramme évidemment, ce n'est pas la même chose que la photo, bon. Qu'est-ce que c'est ? C'est le filmique pur. C'est-à-dire c'est ce qu'on ne voit jamais au cinéma, d'après son... Ce n'est pas du cinéma, c'est du filmique. « Le filmique est différent du film. Le filmique est aussi loin du film que le romanesque du roman. ...

Le filmique, très [150 :00] paradoxalement, ne peut être saisi dans le film ‘en situation’, ‘en mouvement’ » [L’obvie et l’obtus, pp. 58-59] Le filmique ne peut pas être saisi dans le film en mouvement. En d’autres termes, le filmique s’incarne dans le photogramme à l’état pur. [Pause]

« Si le propre filmique » -- le propre filmique – « si le propre filmique » -- entre parenthèses -- « (le filmique d’avenir) » -- c’est-à-dire il explique que tout le cinéma, c’est moche parce qu’il n’a jamais atteint le filmique, donc... – « Si le propre filmique » -- c’est-à-dire -- « (le filmique d’avenir) n’est pas dans le mouvement, mais dans un troisième sens, inarticulable » [L’obvie et l’obtus, p. 59] [151 :00] -- à savoir : le sens obtus, bon, il est au-delà du mouvement, le filmique est au-delà de l’image-mouvement. Bien. Le filmique est au-delà de l’image-mouvement, il réside dans le photogramme.

Ça implique toute une série de thèses : que le photogramme soit en dehors ou au-delà de l’image-mouvement, ce qui ne me paraît pas du tout évident ; que d’autre part, ce dont il parle ne soit pas vu dans le film en mouvement. Je ne vois vraiment pas pourquoi l’image de la femme avec sa toque n’est pas vue. Je ne vois vraiment pas pourquoi il dit ça. Et lui alors, comment il l’a vue ? Je veux dire, est-ce que vraiment il aurait été jusqu’à couper un petit bout ? Et pourquoi il aurait choisi ce petit bout ? Ou alors il a vu tout le "Cuirassé" -- ça, il en serait peut-être même capable -- il a vu [152 :00] le « Cuirassé » photogramme par photogramme. C’est possible, c’est possible même si tout ça, ça ne paraît pas évident.

Et enfin j’enchaîne pour que on reparte là-dessus la prochaine fois. Donc, Raymonde Carasco publie dans « Le cinéma en l’an 2000 » -- un numéro spécial, c’est ça ? -- « Cinéma en l’an 2000 », un numéro spécial de la *Revue d’esthétique*, un article, le titre c’est quoi ? Je ne l’ai pas en mémoire. Tu te rappelles le titre ?

Carasco : [Inaudible, mais elle fournit le titre de son article ; la référence complète : « *L’Image-cinéma qu’aimait Roland Barthes (le goût du filmique)* », *Revue d’esthétique*, Le Cinéma en l’an 2000, 6 (1984) pp. 71-78]]

Deleuze : C’est ça, "L’image-cinéma qu’aimait Roland Barthes", hein ? Donc elle publie un commentaire où elle fait sienne la thèse... bien plus, non seulement elle fait sienne la thèse de Barthes, l’affirmation qu’il y a un filmique irréductible au cinéma et saisissable uniquement, si je comprends bien, dans le photogramme, et elle en rajoute. Elle en rajoute car [153 :00] elle dit : attention, non seulement cet élément filmique pur est au-delà de l’image-mouvement, mais il est, aussi, au-delà de l’image-temps. Et elle précise : attention, Barthes avait déjà dit que c’était au-delà de l’image-temps, mais au sens simple du temps chronologique, de la succession. En effet, si c’est un photogramme, c’est extrait de la succession des images. Donc c’est au-delà de l’image-mouvement, ou ça paraît être au-delà de l’image-mouvement et au-delà de l’image du temps chronologique, ou ce que Barthes appelait « le temps logique ».

Mais Raymonde Carasco veut plus. Elle veut que ce soit non seulement au-delà de l’image-mouvement et au-delà du temps chronologique, mais au-delà de ce qu’elle appelle « la durée », ou si vous préférez, au-delà [154 :00] de tout temps intérieur [Pause] et au-delà de tout temps non chronologique. C’est-à-dire j’appelle temps non chronologique un temps qui ne se résout pas à la succession. [Pause] À part cette addition, elle me semble pleinement d’accord avec Barthes,

à savoir : il y aurait un filmique irréductible au cinéma. Alors la prochaine fois, c'est, je vous avoue, c'est : l'ensemble de cette seconde thèse de Barthes et de cette reprise par Raymonde Carasco que je ne comprends absolument pas.

Donc au début de la prochaine séance, on fait notre interview, si elle veut bien, et puis on passera aux conclusions par d'après ce qu'elle... et notamment il nous faudra un statut [155 :00] du photogramme. [*Fin de la séance*] [2 :35 :02]