

Gilles Deleuze

Sur le cinéma : l'image-pensée

Séance 24, le 28 mai 1985

Transcriptions: **Partie 1, Camille Duquesne; Partie 2, Pauline Grenier; Partie 3, Magali Manzano** ; révisions supplémentaires à la transcription et l'horodatage, Charles J. Stivale

Partie 1

Et, nous terminons... [Pause] Alors je rappelle que la séance prochaine, elle est pour ceux qui ont des questions à poser sur l'ensemble, hein ? Voilà. Mais il se peut très bien que personne n'ait de questions à poser sur l'ensemble... Voilà.

Alors, écoutez. [Pause] La dernière fois, on a vu une espèce de circuit que, une sorte de circuit que l'on proposait pour, de nouveau, qu'on proposait pour... [Pause ; *il y a quelqu'un qui sort ou entre dans la salle faisant du bruit*] [1 :00] -- allons, allons, allons... allons [Pause] -- oui, que nous proposons comme pure présentation des films de Straub, des Straub. Est-ce qu'il y a des remarques à faire sur ce point ? [Pause] Aucune remarque ? Très bien, très bien. Finalement il s'agit de quoi ? Il s'agit de quoi ? Ben, j'essaie de reprendre au point où nous en sommes, il s'agit bien... [Pause ; *encore du bruit de quelqu'un*] -- Je vous préviens, je voudrais aujourd'hui très minuter. J'en ai pour jusqu'à, [2 :00] mettons, onze heures, onze heures moins le quart, non midi moins le quart à finir, jusqu'à un certain point ; à midi moins le quart, j'arrête. Nous prenons une récréation bien méritée, et de midi à une heure, j'ai un texte de Blanchot, et mes conclusions. Bon. Même au milieu d'une phrase, à midi moins le quart, j'arrête les analyses de détails, puisqu'il nous faudra une heure pour Blanchot et les conclusions. C'est pour que vous ne soyez pas étonnés que je dis ça. --

Alors dans nos analyses de détails, on en était à quoi ? Eh ben, ce phénomène qui nous a semblé fondamental, mais qui semble fondamental à beaucoup de critiques [3 :00] -- [*Encore du bruit*] oh, mon Dieu que c'est douloureux ça -- à beaucoup de critiques, à savoir la disjonction du visuel et du sonore. Et cette disjonction, elle nous avait paru prendre une forme très précise que nous avons essayé d'appeler, que nous avons appelée « héautonomie ». Mettons autonomie, pour pas prendre un mot plus compliqué, mais on faisait une différence -- je n'ai plus besoin de la faire ; vous la faites de vous-mêmes -- héautonomie ou autonomie des deux images, de l'image sonore et de l'image visuelle. Et on avait consacré de longs moments à savoir à quelles conditions peut-on parler d'une image sonore, hein ? Tu te rappelles ? [*Rires*] Tu te rappelles ? Bien. Et je prends trois exemples de base posant cette héautonomie.

Les Straub, "Fortini/Cani" [1976]. [4 :00] L'image sonore, c'est Fortini lisant le texte -- on a vu dans quelles conditions -- l'image visuelle, c'est l'espace vide, l'espace désert [Pause] dont on a vu qu'il avait un caractère très, très particulier : espace tellurique, géologique, stratigraphique. Est-ce que les deux se rejoignent ? Vous sentez tout de suite le problème ; c'est là-dessus que je veux insister. La réponse, elle est : oui et non. Évidemment, il faut bien que les deux se rejoignent, sinon ce serait encore une fois n'importe quoi sur n'importe quoi, n'importe quelle

image sonore pour n'importe quelle image visuelle. Il faut donc bien que les deux aient un lien. [5 :00] Est-ce qu'ils se rejoignent en une image ? Non. Pourquoi ? Vous devez déjà comprendre, s'ils se rejoignaient en une image, ce serait du flash-back. Or c'est un cinéma sans flash-back. De même qu'il a rompu avec tout hors-champ, il a rompu avec tout flash-back. Donc s'ils se rejoignent, si les deux images, l'image sonore et l'image visuelle, se rejoignent, ce n'est pas dans la résurrection d'un quelque chose de passé où les deux auraient été en commune mesure. Surtout pas. Il y a incommensurabilité des deux sortes d'images. [*Pause*]

Deuxième exemple, je prends [6 :00] un cas évident, chez Marguerite Duras, dans "Son nom de Venise dans Calcutta désert" [1976] où là, en effet, il y a l'acte de parole, fournissant l'image sonore et, l'image visuelle, l'image de pierre [*Pause*] mouillée -- on verra l'importance -- mais peu importe pour le moment, peu importe, hein... de maisons désertes, etc., etc.

Troisième exemple : [Hans-Jürgen] Syberberg, "Le Cuisinier du roi" [1973, "Le Cuisinier de Ludwig"]. Où l'on voit quoi ? L'acte de [7 :00] parole est celui du cuisinier et fournit l'image sonore évoquant Louis II, Louis II de Bavière. L'image visuelle, c'est : les palais déserts [*Pause*] et les huttes, huttes qui au besoin ont cessé d'exister et sont remplacées par des projections de diapositives. [*Pause*] L'image sonore, nous avons vu ce que c'était. C'est un acte de parole spécial, c'est cette espèce d'acte de parole que nous appelions « acte de fabulation ». [8 :00] L'acte de fabulation, c'est quoi ? C'est l'acte qui fait légende, l'acte de parole en tant qu'il fait légende. Remarquez qu'il peut être multiple, il peut être multiple... [*Interruption de l'enregistrement*] [8 :21]

... fait de véritables couches, et des couches dont l'ordre varie. C'est comme en géologie, c'est une image géologique. Ici, vous aurez tel ordre de couches, là vous aurez un autre ordre de couches. Chez Straub, chez les Straub, ce n'est pas le seul exemple, puisque c'est... c'est les couches, par exemple, de l'histoire allemande dans "Non-réconciliés" [1965], [*Pause*] [9 :00] quatre ou cinq périodes que vous ne prendrez pas dans l'ordre historique, mais que vous prenez dans des ordres variables. Chez Syberberg, c'est la grande trilogie, trois couches qui constituent aussi l'histoire allemande, l'histoire de l'Allemagne : [*Pause*] la couche Louis II, la couche Karl May -- personnage étrange, romancier populaire -- et la couche Hitler. [10 :00] Hitler est déjà présent dans la couche Louis II. Louis II est encore présent dans la couche Hitler. Tout ça, ça constitue vraiment une « archéologie » de l'Allemagne moderne.

Chez Duras, vous avez également sa trilogie, où non seulement l'ensemble des trois films constitue des couches, mais où chaque film a ses propres couches. Sa trilogie c'est : "La femme du Gange" [1974], "India Song" [1975], "Son nom de Venise dans Calcutta désert" [1976]. Or qu'est-ce que c'est, ça ? [*Pause*] [11 :00] Eh bien, ce sont des couches qui recouvrent l'événement brûlant, exactement comme chez les Straub, on l'a vu. Il y a un feu central que, d'une certaine manière, on ne verra jamais, mais qui transparaît à travers les couches. De la même manière, il y a un feu central, qu'aucun des films de Marguerite Duras, aucun des trois films de Marguerite Duras, ne nous montrera et qui pourtant anime toutes les couches et l'organisation de ces couches ; c'est quoi ? C'est l'ancien bal où un amant fut ravi à la femme par une autre femme. [12 :00] Cet événement comme indicible, c'est ça l'événement brûlant, et il est recouvert comme par des couches, couches telluriques d'une certaine manière. Il est recouvert par, dans "La femme du Gange", il est recouvert par la plage où le voyageur revient.

Évidemment, il n'y aura pas de flash-back. J'insiste sur cette élimination du flash-back parce qu'elle est fondamentale : on ne nous donnera jamais l'événement brûlant. Et vous devez comprendre pourquoi. Je le dis tout de suite, quitte à le répéter tout à l'heure : si on ne nous donne jamais visuellement l'événement brûlant, c'est-à-dire si il y a rupture absolue avec le flash-back -- c'est que ce qui est chargé [13 :00] de nous redonner l'événement brûlant -- c'est l'acte de parole, c'est l'acte présent de parole. C'est pour ça que le cercle sera perpétuellement un cercle, comme on dit, un cercle coupé là, un cercle, un anneau brisé. Ce sera toujours un cercle brisé, par opposition au beau cercle de la totalité organique dans le cinéma classique. Bon.

Alors dans "La femme du Gange", ce qui recouvre l'événement brûlant, le feu central, à savoir l'enlèvement, le ravissement ; ce qui recouvre ce feu central, c'est la plage. Dans "India Song", ce qui recouvre le même événement [14 :00] brûlant, et qu'on ne voit pas plus, c'est le bal de l'ambassade, qui est comme une couche, à la lettre. Il faut le prendre comme une couche géologique qui a recouvert l'ancienne couche, l'autre bal, où s'est produit le ravissement. Et [Pause] Et enfin, dans "Son nom de Venise dans Calcutta désert", il y a une couche supplémentaire qui est ajoutée, à savoir : la ravisseuse est rapportée à son nom de jeune fille, comme s'il y avait une couche supplémentaire, le nom de jeune fille que réclamait le vice-consul. [15 :00] Bon. Là, vous voyez qu'à chaque fois, l'image est organisée sous forme d'une coexistence de couches qui peuvent être mises en ordre variable et qui vont constituer l'image visuelle, en même temps que l'acte de parole multiple constitue l'image sonore.

Je dis donc, ça, c'est l'héautonomie des deux images. Et encore une fois, la suppression, l'inconcevabilité d'un flash-back, là, qui vraiment détruirait, détruirait tout de ce cinéma... Ça ne se pose même pas, c'est-à-dire, [Pause] ça a toujours été un moyen sommaire, un moyen facile, mais il était fondé en nécessité dans le cinéma classique. La suppression du flash-back est non moins fondée en nécessité dans le cinéma moderne, de l'après-guerre. Je dis, s'il [16 :00] y a bien héautonomie des deux images [Pause] -- l'acte de parole multiple, d'une part, l'image sonore comme acte de parole multiple d'une part, d'autre part, l'image visuelle comme coexistence de couches géologiques, telluriques, stratigraphiques – ben, les deux ne bouclent pas. Les deux ne bouclent pas, est-ce que ça veut dire qu'ils sont sans rapport ?

Sans rapport, c'est la provocation de Marguerite Duras, quand elle présente "La femme du Gange" en disant : mais le film des voix et le film de la vue n'ont strictement rien à voir. Ils n'ont qu'une coexistence matérielle de [17 :00] fait. Énorme provocation dont Marguerite Duras n'est pas incapable. En d'autres termes, elle plaisante. Je ne relis pas le texte ; si, à moins que vous le vouliez. Vous voulez que je vous le relise ? Ou que vous le lisiez. Je ne sais plus... non, oh ben je l'ai perdu. Voilà, oui : « On ne devrait pas les raccrocher au film de l'image » -- elle est merveilleuse – « La femme du Gange, c'est deux films, le film de l'image et le film des voix » -- sous-entendez de l'image visuelle – « Le film de l'image a été prévu » -- etc., etc. – « maintenant les deux films sont là d'une totale autonomie, liés seulement par une concomitance matérielle, ils sont tous les deux écrits sur la même pellicule et se voient en même temps » [18 :00] [Texte dans Nathalie Granger, *suiivi de La femme du Gange (Paris : Gallimard, 1973), pp. 103-104 ; voir L'Image-Temps, pp. 327-328*].

Bon. On sait bien que ce n'est pas vrai. Voyons, c'est évident que ce n'est pas vrai. Elle veut dire

: il n'y a pas de rapport direct. Et en effet, la seule chose qui pourrait donner un rapport direct, ce serait le flash-back. Il ne peut pas y avoir de rapport direct. Ça, on en est convaincu d'avance. Est-ce que ça veut dire qu'il n'y a pas de rapport du tout ? Évidemment si. Il y a donc ce que l'on proposait d'appeler la dernière fois un « rapport indirect libre ». Qu'est-ce que ça veut dire ? On dirait aussi bien : un rapport non-totalisable, par opposition à l'image classique, où entre le sonore et le visuel, il y a un rapport totalisable. Voir Eisenstein et les plus belles déclarations de Eisenstein sur la commensurabilité -- vous vous rappelez ça, on l'a vu en détail -- sur la commensurabilité du visuel et du sonore. [19 :00] [*Voir la séance 5 de ce séminaire, le 27 novembre 1984*] Donc là, nous dirons, il y a certainement un rapport, mais un rapport indirect libre, c'est-à-dire un rapport non totalisable.

En d'autres termes, nous n'oublions jamais notre principe puisque là, il est acquis depuis déjà très longtemps -- donc il ne peut revenir qu'au moment de nos conclusions -- à savoir : entre l'image sonore et l'image visuelle, il y a une coupure irrationnelle et non pas une coupure rationnelle, une coupure irrationnelle, au sens, au sens rigoureux que les mathématiques donnent au terme coupure irrationnelle, c'est-à-dire une coupure qui ne fait partie d'aucun des deux ensembles qu'elle répartit ou qu'elle détermine. Vous vous rappelez que, dans l'année, on a consacré une longue séance à la distinction des coupures rationnelles et des coupures irrationnelles. [20 :00] Bien plus... [*Pause*] Donc, oui : il y a bien un circuit sous forme d'un cercle brisé, d'un anneau brisé, [*Pause*] et il n'y a pas de cercle totalisable. [*Deleuze considère les coupures irrationnelles dans de nombreuses séances de ce séminaire en commençant avec les séances 5 et 7, puis comme point de référence importante dans les séances 9, 10, 11, 13 et 21*]

Et encore une fois alors, c'est là où j'en étais, où la dernière fois, on avait risqué une présentation donc très générale des Straub, en disant : eh ben, qu'est-ce qui se passe ? Comment définir ce circuit, ce circuit qui ne ferme pas, qui laisse subsister la coupure irrationnelle, tout ça ? Ben, nous disions, le circuit consiste en ceci : [*Pause*] [21 :00] que l'image sonore va arracher -- dans le cas des Straub, à la lettre -- l'image sonore va arracher l'acte de parole -- ou les actes de parole, peu m'importe ; de toute manière il est multiple -- l'image sonore va arracher l'acte de parole -- au sens de acte de fabulation qui crée l'événement, qui fait légende, qui crée l'événement -- va arracher l'acte de parole à tout ce qui résiste, en d'autres termes, faire monter l'acte de parole dans l'air et la lumière. [*Pause*] Et en même temps, [22 :00] donc : faire monter l'acte de parole en tant qu'il crée l'événement dans l'air et la lumière, et en même temps, l'image visuelle ne cesse d'enfoncer l'événement sous les couches de l'image tellurique, dans les strates de l'image stratigraphique, cette fois à titre d'événement muet et silencieux.

Je ne crois pas aux grands événements brûlants, disait Zarathoustra, et Zarathoustra croyait en la terre, et pourtant il croyait en son acte de parole. Après tout, c'est peut-être déjà -- enfin non peut-être pas [23 :00] déjà ; les Straub, ils ne sont pas tellement nietzschéens, mais peut-être qu'ils le sont plus qu'ils ne le pensent, hein? -- Qu'est-ce qu'il fait, Zarathoustra ? Zarathoustra, il lance, il lui faut du temps, il lui faut des maladies, il lui faut des épreuves, avant même, et puis même il ne lancera pas, il ne pourra pas. « Tes enfants sont mûrs mais tu n'es pas mûr pour tes enfants », c'est-à-dire l'acte de parole t'attend, mais tu n'es pas encore mûr pour l'acte de parole. [*La citation : « "O Zarathoustra, tes fruits sont mûrs, mais toi tu n'es pas mûr encore pour tes fruits!" » dans « L'heure la plus silencieuse » d'Ainsi parla Zarathoustra*] Tout Zarathoustra,

c'est : l'acte de parole de Zarathoustra, y arrivera-t-il ? Arrivera-t-il à faire monter dans l'air et la lumière l'acte de parole qui va faire événement ?

Et en même temps, cet événement est dans les strates de la terre, événement [24 :00] silencieux. Et il faudrait que la terre devienne ce qu'elle n'est pas encore, devienne la légère, pour que l'acte de parole soit possible, pour que l'acte de parole et l'image stratigraphique s'unissent, se rejoignent, pas dans un flash-back mais dans une création, qui serait la création de leur union. En tout cas, ça ne constitue pas un Tout ; si vous voulez, il y a un rapport perpétuellement brisé entre l'acte de parole qui crée l'événement et les couches géologiques qui enfouissent l'événement. Et, d'après le peu que j'ai dit, ça vaut pour non seulement les Straub, mais pour Marguerite Duras et pour Syberberg. Là j'en ai encore moins dit [25 :00] sur Syberberg ; peut-être qu'on aura le temps, peut-être qu'on n'aura pas le temps. En tout cas, ça ne reconstitue pas un Tout. Ce circuit perpétuellement brisé entre l'acte de parole qui crée l'événement et les couches géologiques qui enfouissent l'événement, c'est-à-dire entre l'image sonore et l'image visuelle, ne reconstitue pas un Tout. Il sera toujours sur le mode de l'irrationnel, de la coupure irrationnelle, simplement la coupure irrationnelle est un facteur positif.

Qu'est-ce que dit Syberberg ? Syberberg, c'est le plus philosophe parce que il est Allemand, alors ce n'est pas le plus clair. [Pause] Il explique [26 :00] à un moment la dualité qu'il estime nécessaire -- et dont beaucoup de critiques ont parlé à propos de Syberberg -- d'une disjonction célèbre, disjonction entre, tantôt le corps et la voix, tantôt entre l'image visuelle et l'image sonore. Ce n'est pas la même, notamment dans "Parsifal" [1983], la disjonction [Pause] de l'actrice et de la chanteuse. Ce ne serait rien, disjonction de l'actrice et de la chanteuse, ce ne serait rien si elle ne valait et si elle n'incarnait une disjonction plus chère [27 :00] à Syberberg, la disjonction entre la marionnette et le récitant, la disjonction entre la marionnette et le récitant. Et pourquoi est-ce qu'il faut une disjonction ? Ou bien, dans le procédé auquel j'ai fait allusion, dans le procédé ressuscité par Syberberg, la projection frontale, la disjonction entre l'image sonore et l'image visuelle telle qu'elle est obtenue par l'intermédiaire de la projection frontale.

Eh ben, eh ben, eh ben, eh ben, pourquoi cette disjonction ? [Pause] Pourquoi diviser -- pour ceux qui se rappellent "Parsifal" et notamment le livret de « Parsifal », chez Wagner -- pourquoi diviser Kundry... [28 :00] -- c'est une femme, personnage de Parsifal qui a un rôle essentiel -- pourquoi diviser Kundry en corps et en voix, c'est-à-dire en visuel et en sonore ? Pourquoi diviser Kundry ? « Diviser » -- page 46 du livre de Syberberg sur "Parsifal" [Parsifal : Notes sur un film (*Paris : Cahiers du cinéma/Gallimard, 1982*)] -- « diviser Kundry en corps et en voix doit être en relation avec ma tentative de répartir la complexité non-représentable par un seul individu » -- la complexité n'est pas représentable par un seul individu -- « de telle manière que l'apparition de la personne » -- c'est un beau texte -- « de telle manière que [29 :00] l'apparition de la personne soit divisée en elle-même et sur un mode non-psychologique » [Pause] -- et il enchaîne, je ne coupe rien parce que, il faut faire attention, ce n'est pas... -- « Ce que Richard Wagner a rassemblé, ce que Richard Wagner a rassemblé, l'union du bien et du mal, de la tentation et de la rédemption, de la malédiction et du service du Graal, exprime une fusion de la déchirure, exprime une fusion de la déchirure du monde qu'il est à peine possible à une seule personne de représenter quand [30 :00] elle est conçue comme quelqu'un qui chante ».

C'est bien ça parce que tout est bien. Ce que Richard Wagner a rassemblé, l'union du bien et du

mal, de la tentation et de la rédemption, en apparence, c'est le Tout, c'est ce qu'on appellera le Tout. L'union du bien et du mal, de la tentation et de la rédemption, ou l'union des deux sexes, c'est le Tout. Et voilà que Syberberg nous dit : cela exprime la fusion de la déchirure. Pourquoi ? Vous comprenez ce qu'il veut dire ? Là, je vais vite mais le texte est compliqué. [31 :00] Il veut dire : ne croyez pas que ce soit le Tout et ne croyez pas que ça supprime la déchirure. Cela porte la déchirure à l'état de fusion, cela ne reconstitue pas un Tout, cela opère une fusion de la déchirure, porter la déchirure du visuel et du sonore à son point de fusion.

Marguerite Duras aura des termes très différents, mais du même genre. Quand le visuel et le sonore se touchent, le film est fini. Quand les voix et l'image se touchent, le film est fini. Pourquoi il est fini, le film ? Il est fini en [32 :00] droit puisqu'en fait, il n'est pas fini, il continue encore. Pourquoi il est fini ? Est-ce que ça veut dire qu'on voit enfin ce que l'image visuelle nous cachait ? Encore une fois, non, ce serait du flash-back. Quand est-ce que, selon elle, le sonore et le visuel se touchent dans "La femme du Gange" ? Il y a deux voix de femmes dans "La femme du Gange", la voix brûlée et la voix, et comment elle l'appelle la seconde voix, je ne sais plus, mais c'est la voix brûlée qui est plus importante, vous allez voir, même à quel point ces textes nous concernent, c'est des textes de conclusion. -- On n'a plus le temps alors... ah où est-ce que j'avais ? Aïe, aïe, aïe... [Pause] je n'espère pas l'avoir perdu parce que... [Pause] Ah oui ! [Pause] [33 :00] Quand est-ce que, quoi, qu'est-ce que je disais... --

Oui, les deux voix dans "La femme du Gange", « voix de femmes très jeunes et jumelles, l'une brûlée l'autre encore vivante », l'une brûlée, l'autre encore vivante. Eh ben, le film, le sonore et le visuel, ce qu'elle appelait tout à l'heure les deux films, dans "La femme du Gange", se touchent, entrent en contact. Vous voyez qu'elle emploie, j'insiste là-dessus, un terme qui vient d'un troisième sens, le tact, pour désigner le point de jonction du visuel et du sonore. Elle fait, elle convoque le troisième sens, [34 :00] le tact, le contact, c'est dire qu'on ne verra rien de plus, qu'on n'entendra rien de plus. Mais alors qu'est-ce que c'est le contact ? Ce n'est pas lorsque l'image cachée sous les couches telluriques, c'est-à-dire le feu central apparaît : il excède le pouvoir de la vue. Ce feu central, il ne peut pas être vu, donc... bien.

Eh bien, il s'est passé ceci : la voix 2, la voix jeune-là, la voix – non, elles sont toutes les deux jeunes -- la voix vivante, la voix vivante a dit : « Vous êtes si jeunes et je vous aime tant », à la voix brûlée. On ne les voit pas hein ? Ces voix, on ne les voit pas. [35 :00] Vous vous rappelez c'est le grand principe de Marguerite Duras, oui j'ai oublié de le rappeler, on ne les voit pas. Vous me direz, non vous ne me direz pas, elles sont hors-champs, non elles ne sont pas hors-champs, il n'y a plus de hors-champs, il n'y a pas de hors-champs, pas plus que de, de flash-back. Il n'y a pas de hors-champs. Elles constituent l'image sonore, elles constituent, je dirais, les côtés de l'image sonore ou, comme dit Marguerite Duras, les niveaux de l'image sonore. Et, sous cette forme, l'image sonore est cadrée. Hein ? Hein ?

Donc la voix 2 dit : « Vous êtes si jeune et je vous aime tant », et elle se fait suppliante : « je vous aime plus que tout au monde ». La voix 1, la voix brûlée, se fait très lente, très basse, [36 :00] elle est exténuée, et elle dit : « Si je vous le demandais, accepteriez-vous de me tuer » ? La réponse de la voix 2 est lente à venir, elle vient, elle est affirmative. Donc la voix 2 répond, en effet, « oui ». Selon Marguerite Duras, c'est à ce moment-là que, comme elle dit, les deux films se touchent, l'image sonore et l'image visuelle. Qu'est-ce qui s'est passé ? Ce n'est pas que ce

qui était caché dans l'image visuelle devient visible, il s'est passé tout à fait autre chose. C'est que l'acte de parole pour son compte a atteint -- chaque mot pour moi compte -- a atteint dans [37 :00] l'air et dans la lumière le point d'intensité de ce qui reste enfoui dans l'image visuelle, c'est-à-dire de ce qui reste enfoui sous la terre dans l'image visuelle. [Pause]

Donc vous voyez qu'il ne s'agit pas du tout de reconstituer -- et là Marguerite Duras pourrait employer le même terme que Syberberg tout à l'heure -- il ne s'agit pas de recoudre la déchirure ; il s'agit de la porter à l'état de fusion. [Pause] Il ne s'agit pas de reconstituer un Tout [Pause] [38 :00]; il s'agit de déterminer le rapport indirect libre entre ce que l'acte de parole fait surgir à l'air et à la lumière, et ce que l'image visuelle enfouit sous ses strates et sous ses couches, à savoir qu'une même intensité soit celle de la lumière et du feu souterrain. [Pause] Bon. [Pause] [39 :00] C'est évident pour Marguerite Duras.

Donc on pourrait presque dire : ben oui, le schéma des Straub lui convient aussi, et pourtant c'est deux types de cinéma tellement différents. Et encore une fois, la différence, si profonde qu'elle soit, la différence entre des auteurs, je vous rappelle en tout cas pour moi, n'a jamais exclu la consistance d'un concept qui leur serait commun. Ça n'empêche pas que, il faut pour nous marquer les différences. [Pause] Ce qu'il y a de commun, encore une fois, on vient de le voir, c'est cette héautonomie du visuel et du sonore. Si vous reprenez "India Song", qui est sans doute un de ses plus beaux films, vous voyez très bien, la formule célèbre qu'elle atteint [40 :00] dans "India Song", elle aura raison de s'y tenir une fois et ensuite de chercher une chose -- ce n'est pas, ce n'est pas une recette pour tous les films, c'est cet état de l'image sonore, de l'image visuelle muette -- l'image du bal qui recouvre un autre bal, le bal froid qui recouvre le bal flamboyant, qu'on ne verra jamais pour l'image visuelle. Et d'un autre côté, l'image sonore, le film des voix avec une pluralité pratiquement infinie de voix puisqu'il y aura, je crois bien, quatre voix dites « intemporelles » et toutes sortes de voix dites « voix de réception », à savoir la voix des mêmes personnes [41 :00] dont on voit le corps sur l'image visuelle mais qui n'ouvrent jamais la bouche.

Or, là aussi, dire : c'est du hors-champs, c'est évidemment une stupidité. C'est la constitution des côtés d'une image sonore qui se confond avec le cadrage sonore. Il n'y a pas de hors-champs, il y a deux cadrages et un interstice entre les deux cadrages, une coupure entre les deux cadrages. Le prolongement, le prolongement de l'image visuelle en hors champs a été remplacé par l'héautonomie des deux images : l'image sonore et l'image visuelle et l'interstice entre les deux. Si bien que vous voyez les personnages au moment même où ils prononcent les, où ils parlent, [42 :00] mais l'image visuelle les présente bouche fermée tandis que l'image sonore vous [mots indistincts], ceci pour les voix de réception. D'autant plus les voix intemporelles qui n'ont pas de correspondants dans l'image. La question, ce n'est pas de savoir s'il y a un correspondant ou pas, de toute manière, il n'y aura pas de totalisation. Il y aura peut-être fusion de la disjonction, comme dit Syberberg, et la même formule s'applique. Je dirais l'acte de parole, c'est-à-dire l'acte de fabulation qui crée l'événement, doit faire monter dans l'air et dans la lumière ce que l'image visuelle cache sous ses propres strates, c'est-à-dire le feu souterrain, [Pause] ce feu souterrain que fût [43 :00] l'événement, le ravissement de l'amant au bal par l'héroïne Anne-Marie. Anne-Marie ? Oui, c'est Anne-Marie, oui, je crois. Vous me suivez ? Bien.

Donc à première vue, c'est la même formule alors vous devez immédiatement vous dire : ah ben

non, non quand même. D'accord, on peut dire il y a un concept, il y a un certain concept qui reçoit sa consistance là, et supposons qu'on ait le temps -- on verra plus tard, si on a le temps -- on y ajoutera Syberberg, mais à plus fortes raisons, ça vaudra pour Syberberg. Les différences entre ces trois auteurs sont énormes, au point que [44 :00] je ne pense pas qu'il y ait d'influence. Il faudrait reprendre bien les dates peut-être ; je ne sais pas si... est-ce que Marguerite Duras a subi quand même un choc du cinéma des Straub ? Ça c'est, c'est peut-être possible, je ne sais pas. Mais en tout cas, elle a fait sa propre affaire.

Raymonde Carasco : Elle a quand même écrit sur "Othon" [1970, des Straub] ...

Deleuze : Elle a écrit sur "Othon", en disant son admiration, ouais, mais enfin elle n'a pas fait de...

Carasco : [*Propos inaudibles*]

Deleuze : Ouais, ouais, en plus, c'est complètement différent. Alors moi, j'aimerais dire, essayer de dire les différences telles que je les vois, pour que... Et que vous sentiez à quel point l'énoncé de ces différences ne, ne compromet absolument pas ce que nous avons dégagé comme point commun de ce cinéma-là, c'est-à-dire du rapport de... [45 :00] du rapport circulant, de la circulation respective de l'acte de parole et de l'image stratigraphique.

Ben, je dirais la première différence, c'est quoi ? On se serait tout simple, c'est des petites choses vraiment toutes simples, c'est comme ça, je me dis : qu'est-ce que c'est l'acte de parole fondamental ? Si multiple que soit l'acte de parole chez les Straub, qu'est-ce que c'est que l'acte de parole fondamental pour eux ? Comment ils le conçoivent ? Là, je veux dire, c'est, c'est, tout le monde est philosophe ; les Straub, ils sont très philosophes, très bien. L'acte de parole, on l'a défini formellement par le discours indirect libre. On l'a défini matériellement comme l'acte de fabulation, c'est-à-dire l'acte qui fait légende et crée l'événement. [46 :00] Mais on peut ajouter : quelle est sa modalité ? Chez les Straub, ça me paraît évident, c'est sommaire mais évident. L'acte de parole fondamental, si multiple soit-il, sera acte de résistance.

Quand ils font un gros effort -- je me rappelle une interview d'eux, mais là, je ne sais plus là -- faisons un gros effort, et répondre à je ne sais pas quelle question, ils disent, oh ben oui, vous savez, il n'y a pas de résistance sans amour. Mais enfin, je ne sais pas si c'est tellement leur affaire ; leur affaire, c'est l'acte de parole comme acte de résistance. Et si vous voulez encore une fois comprendre leur affrontement [47 :00] à [Franz] Kafka, dans leur film le plus récent, ["Amerika-Rapports de classe", 1984] eh ben, c'est la continuation de la même perception. Si vous voulez comprendre à la fois et leur marxisme apparent et leur Kafkisme et leur Schoenbergisme, tout ça, c'est... Qu'est-ce qu'il y a de commun ? Qu'est-ce qu'il y a de commun entre l'acte de parole de Moïse, d'après Schoenberg ["Moïse et Aaron", 1974], l'acte de parole du héros de "Amerika", d'après Kafka, et l'acte de parole de la vieille dame qui traverse toutes les couches, toutes les couches telluriques de l'histoire de l'Allemagne moderne, [48 :00] qu'est-ce qui est commun ? Il s'agit toujours d'un acte de résistance.

Dans les "Chroniques d'Anna Magdalena [Bach]" [1967], les actes de paroles sont multiples, je disais ; qu'est-ce qui fait leur unité ? Actes de résistance. L'acte de parole s'arrache à l'écrit

comme la musique s'arrache à la... à la... truc là, partition ! -- c'est curieux, c'est un mot que je ne veux plus me rappeler -- à la partition. Et pourquoi ? En quoi ? Bach, qu'est-ce que c'est avant tout ? -- Avant tout, j'exagère. -- C'est celui qui a remis en question complètement la répartition de la musique [49 :00] en profane et sacré. Bon. C'est un aspect fondamental de la musique de Bach. Ça, c'est un acte politique, c'est un acte de résistance. [Pause] Et il ne cessera pas de nous présenter la musique, les Straub ne cesseront pas de nous présenter la musique de Schoen... de Bach comme étant politique, en quel sens ? Pas au sens où elle évoquerait des scènes politiques, mais comme étant en elle-même un acte politique. [Pause]

Donc, je dirais en résumant tout, en résumant facilement, l'acte de parole fondamental, l'acte de parole qui s'élève en l'air et dans la lumière, [50 :00] c'est l'acte de résistance. Et on pourrait dire inversement : quel est le feu central sous les couches de la terre ? Le feu central sous les couches de la terre, ce sont les armes cachées, ou les cadavres enfouis, c'est-à-dire les témoins et les acteurs de la résistance. [Pause]

Marguerite Duras, si je dis, qu'est-ce que c'est l'acte de parole fondamental chez elle ? -- là, j'ai encore moins d'embarras parce que, elle l'a toujours dit [Pause] -- l'acte de parole fondamental, si multiple [51 :00] soit-il -- et sans doute est-ce pour ça qu'il est tellement multiple -- si multiple soit-il, l'acte de parole chez Marguerite Duras, c'est la même chose que l'acte de fabulation, l'acte qui fait légende, l'acte qui crée l'événement. Simplement pour elle, ce n'est pas l'acte de résistance ; c'est l'acte de parole, vous comprenez, car quel contresens, car quel contresens nous ferions -- je précise, j'emploie maintenant « acte » uniquement au sens d'acte de parole -- c'est l'acte d'amour. Je n'entends pas l'amour comme action, j'entends l'amour comme acte de parole, ce qu'elle appelle le désir entier mortel. [Pause] [52 :00] Le désir entier mortel ne fait qu'un avec l'acte de parole, comme l'a si bien compris le vice-consul dans "India Song" lorsqu'il dit à Anne-Marie quelque chose comme : entre toi et moi, entre vous et moi, il n'y a qu'un acte de parole, et l'acte de parole, c'est l'amour entier, nous n'avons rien à faire avec l'amour comme action.

À croire que l'acte de parole comme amour entier ou comme désir, comme l'absolu du désir, ça ne doit pas être simplement « je vous aime ». Ça devrait être plutôt du type chez Marguerite Duras, voix 1 : si je vous le demandais, accepteriez-vous [53 :00] de me tuer ? Ça doit être ça. Ou bien quoi ? Ou bien, c'est un cri. On a vu les richesses de l'acte de parole comme acte de fabulation, c'est un cri. Le cri du vice-consul. Je vais crier, je vais crier, et c'est le grand cri du vice-consul, dans « India Song ». Ou bien c'est un petit air, c'est de la musique, c'est la petite ritournelle, c'est le petit air de "India Song". Parfois des musiques plus sérieuses, chez Marguerite Duras, c'est l'acte musical. On a vu que l'acte de parole au sens où on l'employait, acte de fabulation créateur, ça peut être [54 :00] un acte de musique, ça peut être un acte de crier, aussi bien qu'un acte de dire. En tout cas, ce n'est pas l'acte de résistance qui va nourrir la parole ; c'est l'acte de désir, l'acte d'amour. C'est un monde très, très différent... [Interruption de l'enregistrement] [54 :24]

Partie 2

... En quoi consiste le désir ? Selon Marguerite Duras, qu'est-ce qu'elle appelle au juste le désir, etc. ? Bon ben... En quoi le désir est-il comme le feu sous la terre, en même temps qu'il est ce

que l'acte de parole porte dans la lumière ? Tout ça, bon, il faudrait, il faudrait, il faudrait... ! Mais voilà, c'est pour une autre année, alors, comme on ne le fera pas. [55 :00]

Deuxième point ; il y a un deuxième point qui me paraît la, qui me touche beaucoup. C'est, c'est, c'est finalement que l'image visuelle chez Marguerite Duras -- là on vient de voir, vous voyez, c'est très harmonieux, je n'y pensais pas -- on vient de voir la différence du point de vue de l'acte de parole. Du point de vue de l'image visuelle, je trouve que, l'image visuelle chez les Straub a une très grande valeur et -- j'emploie ce mot au sens le plus laudatif et admiratif qui soit -- a une grande valeur de sécheresse. C'est vraiment les roches sèches. L'image visuelle, encore une fois, c'est le roc, c'est la roche. [56 :00] C'est quand même un truc, c'est quand même un monde où ils manquent d'eau. Au contraire, chez Marguerite Duras, tout est mouillé.

Claire Parnet : [*Propos inaudibles*]

Deleuze : Quoi ?

Parnet : Il y a le Gange...

Deleuze : Oui, il y a... entre autres, mais le Gange fait des inondations parce que l'image est mouillée et pas l'inverse, c'est d'abord une image mouillée. Je veux dire que c'est une image liquide. Si on réfléchit là-dessus, vous allez voir que on va trouver, je ne sais pas, on va trouver un trésor. C'est son mérite, c'est le mérite de Marguerite Duras. C'est curieux, hein, c'est une image mouillée, ça veut dire quoi ? Prenez, ne prenez rien que "Son nom de Venise dans Calcutta désert" : [57 :00] la roche est mouillée. Elle ne cesse pas d'être mouillée. Mais, pourquoi ? Pourquoi ça ? Ce n'est pas gratuit quand même ; ce n'est pas parce que Marguerite Duras aime la mer, et que les Straub, je suppose, il faudrait le savoir, détestent la mer. [*Rires*] Surtout, que tu serais capable de faire une objection si, par hasard, les Straub adoraient la mer. [*Rires*] C'est bien, c'est leur vie privée.

Mais je pense que dans le fond, même s'ils font semblant d'aimer la mer ; dans le fond, ils détestent la mer. Tandis que Marguerite Duras, comme chacun le sait, elle adore la mer. Bon, pourquoi, pourquoi ? Eh ben, c'est que, j'ai l'impression que chez elle, il y a un tournant. L'image tellurique tend de plus en plus [58 :00] -- et stratigraphique -- tend de plus en plus à devenir océanographique, et ça fait une très grande différence. Qu'est-ce que ça veut dire, ça ? Ce n'est plus exactement l'image stratigraphique. [*Pause*] Parce qu'une image stratigraphique, c'est une image qui enfouit quelque chose qu'on ne verra pas. Pour Marguerite Duras, ce n'est pas la question « enfouir » qui est là, qui l'intéresse. C'est beaucoup plus ce que la mer efface. Ce n'est pas la même chose. Il y a les enfouisseurs de terre et il y a les effaceurs de mer. Marguerite Duras est une grande effaceuse de mer.

J'imagine [59 :00] Straub, ce serait bien, voyez : Straub et Marguerite Duras, petits enfants, sur la plage. [*Rires*] Ils font tous les deux un beau château. Marguerite Duras, elle attend la montée de la marée et elle va filmer ça. Mais les Straub, alors, ils vont, ils vont se ruer sur le château avant que la marée arrive, ils vont le faire rentrer sous terre. Acte de résistance ! Mais c'est curieux parce que, je dirais, ça reste une image stratigraphique, mais c'est une image stratigraphique travaillée par quoi ? Eh ben, par le fleuve et la mer, le fleuve et la mer. [*Pause*]

[60 :00] "La femme du Gange", vous savez tout ça, a été tourné à Trouville. Mais ce n'est pas par hasard. Non. Trouville a servi à tout ce que vous voulez ; Trouville, c'est Calcutta, bon, c'est Venise, c'est tout ce que vous voulez. Bon. Mais qu'est-ce que c'est, ce Trouville et cette mer à forte marée ? À quoi ça lui sert ? Eh bien, ce qui la fascine, c'est vraiment la jonction fleuve-mer. C'est par-là que je dis, ce n'est plus exactement une image tellurique, stratigraphique. C'est une image océanographique, la répartition des fleuves et de la mer. [61 :00]

Et même, les grands travellings de Marguerite Duras, les travellings autos. Il y a deux grands travellings : "Le Camion" [1977] et "Aurélia Steiner" [1979]. La seconde partie d' "Aurélia Steiner", ça commence comme, ça pourrait commencer comme pourrait commencer un Straub : sur des roches et des statues, des inscriptions lapidaires, et ça enchaîne sur tout autre chose, un grand travelling avant en voiture. Le camion, bon, d'accord. Mais, premièrement, le camion, où est-ce qu'il va dans l'image visuelle ? Le camion qui vaut, la cabine avant qui ne vaut que comme image visuelle puisque c'est un espace vide dans le camion [62 :00] tandis que l'image sonore est derrière. Eh bien, un camion, il va de la Beauce à la mer. "Aurélia" : le troisième épisode, juste après le travelling auto, c'est le trafic, le trafic fluvial. L'épisode de la péniche. Et enfin, le dernier épisode d' "Aurélia", c'est la mer, les vagues.

"Agatha et les lectures illimitées" [1981], c'est quoi ? L'image sonore, comme d'habitude, [Pause] [63 :00] pas de problème, on l'a vu, c'est l'acte d'amour, l'acte d'amour. L'inceste pas du tout comme inceste, mais l'inceste comme acte de parole. Et il y a un espace désaffecté que la caméra, dans lequel la caméra va s'enfoncer. L'espace désaffecté, c'est quoi ? C'est une pièce désaffectée d'une espèce d'hôtel, toujours à Trouville. C'est un espace vide typique. Voyez, la caméra avance, recule, je ne sais plus, très bien, mais toujours, sur le, ce qu'il y a de l'autre côté des fenêtres de la pièce désaffectée, qu'est-ce qu'il y a ? Il y a la plage de Trouville et ses vagues. Si bien que la pièce désaffectée est comme une espèce de navire presque à sec [64 :00] qui attend d'être recouvert par la marée, comme un navire qui va partir attend que la marée soit haute. C'est l'image océanique. [Pause] Nous ne sommes pas rendus à la terre pour Marguerite Duras, nous sommes rendus à la mer.

Et sans doute, il y a un lien profond entre les deux rapports. Je veux dire entre les deux différences qu'on vient de voir : l'acte de résistance chez les Straub et image tellurique pure, image stratigraphique ; acte de désir chez Marguerite Duras, et image océanographique ou fluviale. Pourquoi ? C'est au croisement du fleuve et de la mer, c'est au croisement [65 :00] du fleuve et de la mer que se fera la communication sans cesse brisée de l'image sonore comme acte de parole et de l'image visuelle. Au croisement du fleuve et de la mer, qu'est-ce qu'il y a là ? Le chant de la mendiante. [Pause] Voir et "La femme du Gange" et "India Song". Il y a le chant de la mendiante, le chant de la mendiante, c'est aussi l'acte de parole. Mais la mendiante, elle a parcouru tous les espaces, on ne sait pas comment, et on ne saura jamais comment. C'est au croisement du fleuve et de la mer que s'élève le chant de la mendiante. Et qu'aussi communique, de cette manière brisée, de cette manière cassée, [66 :00] l'image sonore et l'image visuelle. Ce serait la seconde grande différence.

Et enfin alors, qu'est-ce qui assure la circulation ? On a vu une différence -- vous voyez, c'est très bien, c'est un bon plan, c'est un plan de bachot [Rires] -- Première différence du point de vue de l'image sonore, deuxième différence du point de vue de l'image visuelle. Et troisième

problème, quelle différence dans le rapport visuel-sonore ? Eh ben, pour les Straub, qu'est-ce que c'est ? Qu'est-ce qui assure la circulation, l'acte de parole et de ce qui est enfoui sous la mer ? On l'a vu : la résistance comme phénomène politique. Comme phénomène politique qui traverse non seulement la politique, non seulement l'histoire, [67 :00] mais qui traverse l'art, qui traverse la vie quotidienne, qui traverse notre manière de vivre, etc., tout ce que vous voulez. Or, c'est là qu'ils se sont toujours réclamés du Marxisme ; les Straub conçoivent l'acte de résistance sous la forme de -- ou la résistance en général -- sous la forme d'une lutte de classe. Elle est à la fois acte de parole et feu central de l'image tellurique et de l'image stratigraphique. Ça veut dire quoi ? Elle est l'acte de parole de celui qui s'élève pour résister, et celui qui s'élève pour résister ne fait pas que parler, il cache des armes sous la terre. [Pause] Et l'artiste, il est pareil. [Pause] [68 :00]

Si bien que le rapport de l'image visuelle et de l'image sonore, chez les Straub, passe conformément au marxisme, par la lutte de classe ou par la violence de classe. Pourquoi ? C'est que l'image tellurique, là, c'est là que c'est moins clair que ça n'en a l'air. Où ça se complique vous savez, ça se complique. Parce que, voyons un peu ce marxisme, qui est très original. Évidemment. Du côté de l'image visuelle, vous voyez que ce Marxisme est profondément paysan. C'est-à-dire, les vraies luttes de classe sont paysannes. Et ils l'ont toujours dit, ça. Ils le disent explicitement, dans beaucoup d'interviews. Impossible [69 :00] de séparer la lutte de classe des grands mouvements paysans. Impossible de séparer la résistance du maquis, quoi. Bien. [Pause] Et l'acte de parole lui, comme acte de résistance ? Eh ben, lui aussi, il est bizarre. Car, après tout, quelle est l'utilité des, quelle est l'utilité des gens... La classe, la classe paysanne, elle ne parle pas tellement. Pourquoi que dans le Marxisme, il a toujours fallu un certain, convoquer les intellectuels à rejoindre la classe révolutionnaire ? En tant qu'ils sont les tenants d'un acte de parole [70 :00] possible. Eh ben, les Straub nous donnent bien une raison. C'est que l'acte de parole comme acte de résistance, peut-être que la situation n'est pas encore mûre pour que ce soit la classe ouvrière et paysanne qui le tienne. Comme chez [Jean-Luc] Godard, l'ouvrière est bégayante.

Mais il faut un intellectuel, à quelles conditions ? La réponse des Straub, elle a toujours été : il faut que certains membres de la classe supérieure soient traîtres à leur propre classe. Être traître à sa propre classe. Ça, c'est une idée qui, heu... C'est ce qu'ils disent de Fortini, l'auteur italien -- et quel plus beau compliment ? -- [71 :00] traître à sa propre classe. C'est une notion, je crois, que vous trouvez très profondément développée par [Pierre] Klossowski, être traître à sa propre classe. C'est pour ça que leur marxisme, il n'est pas tellement clair que ça. Il y a le côté paysan, et puis il y a le côté où le traître a sa classe, ils lui donnent une grande importance. Et, quand même sur quoi ça repose les principaux personnages des Straub ? C'est quoi ? C'est le bâtard dans "De la Nuée à la Résistance" [1979], [Pause] l'exilé dans "Amerika", le migrant dans "Moïse et Aaron" [1974]. Pour un marxiste pur, c'est des personnages un peu louches, le bâtard, le migrant, [72 :00] l'exilé, ce n'est pas généralement, ce n'est pas le prolétariat pur et dur. C'est leur manière d'être marxistes. Aussi s'ils sont marxistes, c'est avant tout par rapport à Marguerite Duras parce que elle, elle ne l'est pas du tout. Elle ne l'est pas du tout. Elle a fait des efforts comme tout le monde, [Rires] et elle n'a pas pu... [mots indistincts] bon.

Pourquoi elle n'a pas pu ? Je ne sais pas. Et elle sent bien là, mais là elle rit, elle rit, mais comme c'est bien, comme ça nous fait rire aussi, elle a raison de s'amuser. Elle dit qu'elle forme une autre notion. Et en plus, elle est plus modeste, elle dit : ce n'est pas une notion, c'est un

sentiment fugitif que j'ai parfois ; sentiment fugitif qu'elle a parfois, [73 :00] elle a parfaitement le droit, du moment que c'est beau et drôle. Son sentiment fugitif, c'est que il n'y a pas une violence de classe, mais il y a une classe de la violence. Là on dit tout de suite, ah en, c'est clair, tous les exclus, tous les exclus du monde entrent dans la classe de la violence. Sauf qu'elle raffine. La classe de la violence, chez elle, ça joint -- il y a une page de [Pascal] Bonitzer très spirituelle sur la classe de la violence chez Marguerite Duras. [*Dans Le regard et la voix (Paris : UGE 10/18, 1976)*] Il dit, ben ça comprend les lépreux, les vice-consuls, [*Rires*] les enfants, les chats. Et les enfants et les chats, c'est "Nathalie Granger" [1972] qui constituent, en effet, la classe de la violence, et elle découvre la notion de classe de la violence dans "Nathalie Granger" [74 :00] que les autres, bon, le vice-consul, c'est celui qui a tiré sur les lépreux, vous vous rappelez, on ne le verra jamais tirer sur les lépreux puisque ça fait partie aussi du feu tellurique, du feu souterrain, il a tiré sur les lépreux. Il n'en pouvait plus ; le vice-consul a craqué. Bon. Classe de la violence : il y a les lépreux, le vice-consul qui a fait tirer sur les lépreux, on n'y comprend plus rien. Les chats, les petites filles. Les petites filles ça, ça c'est vrai, parce que... les petites filles quand on les voit dans le métro, les bandes de petites filles, sont infiniment plus dangereuses que les bandes de loubards. [*Rires*]

Et elle ajoute -- Bonitzer l'a oublié ça -- elle ajoute -- et moi, c'est ce qui me fait rire le plus -- les représentants de commerce. [*Rires*] Alors pourquoi les représentants de commerce sont-ils [75 :00] là ? Elle le confie dans une note de "Nathalie Granger", elle confie -- je vous le dis pour que vous reteniez au moins quelque chose de cette année [*Rires*] -- elle dit, c'est très curieux les représentants de commerce : ils sont dans une situation pire que le sous-prolétariat. Pourquoi ? Parce que le prolétariat et même le sous-prolétariat, il n'est pas censé parler ; voyez c'est retour au fait de l'acte de parole. Parler comme le patron. Un O.S. [*ouvrier spécialisé*] de chez Renault, il peut dire : vous savez, les Renault, c'est de la merde. Même on ne pourra pas le renvoyer s'il ne fait pas de tracts, s'il ne distribue pas à la sortie de Renault, il peut dire : c'est moche, n'achetez jamais une Renault. Il n'est pas forcé de parler comme le patron. Suprême humiliation selon Marguerite Duras, non seulement travailler, [*Deleuze rigole*] travailler, mais devoir [76 :00] parler comme le patron, et que ce soit ça le travail, c'est-à-dire dire : ce produit est le meilleur.

D'où dans sa page brillante, elle dit : les représentants de commerce, c'est vraiment les damnés de la terre, c'est eux le vrai sous-prolétariat. Et ils sont pris dans une espèce de telle situation que il y a une compression, une violence comprimée en eux. Vous vous rendez compte ! Le type qui doit convaincre quelqu'un de quelque chose dont il n'est pas lui-même convaincu. [*Rires*] C'est déjà difficile de vouloir convaincre quand on est convaincu -- voyez ma situation, ça, c'est la situation du professeur ou de l'avocat, ou autre chose, non l'avocat, il n'est pas convaincu, hein ? Mais enfin la triste situation du professeur, ce par quoi lui, il fait partie d'un honnête sous-prolétariat -- [*Commentaire indistinct, peut-être de Claire Parnet*] [*Rires*] -- c'est que, [*Deleuze rigole*] c'est [77 :00] convaincre de ce dont on est convaincu, quelle tâche. Alors que quand on est convaincu, on a qu'une envie : se taire. Encore faut-il convaincre de ce dont on est convaincu. Alors bon, vous vous rendez compte, mais enfin c'est quand même une bonne situation par rapport au représentant de commerce. [*Rires*] Est-ce qu'il y a des profs qui sont des représentants de commerce ? [*Pause*] Oh, non ce n'est pas possible. Non, il n'y en a pas. Bon, bon.

Alors, la troisième différence, vous voyez, c'est la substitution de ce qui va faire charnière entre

l'acte de parole et l'image -- que j'appelle maintenant fluviale, océanographique -- ce sera, ce sera cette violence... cette classe de la violence. Chez les Straub, au contraire, ce sera [78 :00] la violence de classe, la lutte de classe. Compte tenu de ce que je viens de dire, et ça j'y tiens beaucoup, compte tenu du facteur extrêmement complexe de la conception chez les Straub, voilà.

Voilà, ha, on a bien avancé ! Alors il nous resterait le cas Syberberg. Ce que je voudrais d'abord justement pour qu'on n'ait pas le temps de l'envisager, ceux qui prennent des notes, vous mettez après Syberberg trois petits points. [*Rires*] Je veux dire, c'est presque de la superstition. Si je termine une année ce que je comptais faire, je sens que le malheur arrivera. C'est comme chez les sauvages, il faut garder une boulette qui fasse la transition, une petite boulette qui fasse la transition entre l'année précédente et l'année à venir. [79 :00] Sinon, sinon, sinon... Alors, non, ce que je voudrais, d'autre part, c'est Raymonde Carasco qui m'avait dit que elle avait peut-être quelque chose à dire sur les Straub, ou sur Marguerite Duras.

Raymonde Carasco : [*Propos inaudibles*]

Deleuze : Ha, elle me dit tout le temps ça, que je lui coupe... vous avez bien d'autres choses à dire que moi.

Carasco : Je ne sais pas, j'ai un petit peu [*Propos inaudibles*] parce que il me semble que si j'avais des petites choses à dire [*Propos inaudibles*] des petites choses sans [*Propos inaudibles*], et d'autre part [*Propos inaudibles*]. Et je ne sais pas si... [80 :00] [*Propos inaudibles*]

Deleuze : Ha ! Dites-moi alors, j'ai une question à vous poser. Ça tombe rudement bien, technique, technique. Je n'ai aucun souvenir d'abord -- c'est difficile la mémoire du cinéma -- je n'ai aucun souvenir : est-ce que vous avez une idée de comment ils manient la lumière ?

Carasco : Les Straub ?

Deleuze : Oui. Je vais vous dire pourquoi.

Carasco : Je n'ai aucune idée, mais je leur ai posé la question.

Deleuze : Ha ! Ça tombe bien !

Carasco : Je leur ai dit au sujet de son histoire que j'ai vue avec eux il n'y a pas longtemps [*Propos inaudibles*] je leur ai demandé, je leur ai dit [*Propos inaudibles*] dans l'histoire, c'est la douceur des couleurs et de la lumière.

Deleuze : La douceur ?

Carasco : La douceur, c'est-à-dire la qualité des roses, des bleus, des mauves qui est très impressionnant, très doux. [*Propos inaudibles*] [81 :00] Je leur ai dit : comment vous faites ? Est-ce que il y a quelque chose, par exemple, qu'est-ce que [*Propos inaudibles*]. Et puis après ils m'ont dit, Danièle [Huillet] m'a dit, finalement la lumière, c'est le cadre, c'est la rigueur du cadre et c'est rendu comme ça très nettement. Pour nous, la lumière, c'est la rigueur du cadre. Et

finalement, ce que j'ai retenu, et qui m'a intéressé, c'est que justement le cadrage qu'ils appellent le cadre, c'est pour eux l'acte premier.

Deleuze : Ouais, ouais, ouais...

Carasco : C'est la construction de la lumière.

Deleuze : Ouais, ouais, ouais.

Carasco : Ce qu'ils appellent le cadre évidemment... [*Propos inaudibles*]

Deleuze : Ouais, ouais, ouais.

Carasco : Mais pour eux c'est l'acte presque constitutif...

Deleuze : D'accord !

Carasco : On dirait presque de tout...

Deleuze : Mais ma question est un peu différente. [82 :00] Ma question c'est, surtout dans le noir et blanc, je voulais dire, quels sont les effets de lumière ? Est-ce qu'il y a des contrastes ? Est-ce qu'ils accusent les contrastes ?

Carasco : Je leur ai posé cette question aussi parce que, disons, c'est [*Propos inaudibles*] dans "Anna Magdalena [Bach]", c'est quelqu'un qui vient [*Propos inaudibles*] ...

Un étudiant : [*Propos inaudibles*]

Deleuze : Dominique, vous ne vous rappelez pas, vous ?

Dominique Villain : [*Propos inaudibles*]

Deleuze : Non, non. Ça m'est égal, s'il y a des contrastes ? Je vous avoue tout, je serai rudement... il me faudrait, il faudrait à tout prix qu'il y ait des contrastes. Le concept l'exige alors...

Carasco : [*Propos inaudibles*]

Deleuze : Dans "Kafka", dans "Kafka" [*c'est-à-dire "Amérique-Rapports de classe"*] il y a des contrastes forts, hein, de lumière ?

Carasco : Oui, oui, [*Propos inaudibles*] [83 :00] ils ont tourné réellement la nuit.

Deleuze : Ils ont tourné tout la nuit, non ? Puisqu'ils ne voulaient pas de bruit. Presque tout. Je ne sais pas. Caroline Chantier, elle disait, non qu'ils auraient tournés...

Carasco : [*Propos inaudibles*]

Deleuze : Ha, c'est en extérieur, oui !

Carasco : [*Propos inaudibles*]

Deleuze : Et c'est très contrasté ? Ça c'est bon. Non ? Assez contrasté quand même hein ! [*Rires*]
Et tu disais que la réponse...

Parnet : C'est contrasté, "Othon".

Deleuze : Ha ! C'est contrasté "Othon". Parce que je vais vous dire...

Carasco : La couleur et ma, et... [*Propos inaudibles*] [84 :00]

Parnet : Le traitement de la couleur est très contrasté comme dans le noir et blanc

Deleuze : De la couleur, des oppositions de couleurs.

Carasco : [*Propos inaudibles, réponse étendue*]

Deleuze : Ouais...

Carasco : [*Propos inaudibles, réponse étendue*] [85 :00]

Deleuze : Ouais, ouais, ouais.

Carasco : Moi, je pense que [*Propos audibles*]

Deleuze : C'est parfait, parce que c'est la formule quand même d'un contraste ça. [*Pause*] Je vais vous dire pourquoi, voilà ma question. Est-ce qu'on peut dire -- ça ne fait rien si on ne peut pas le dire -- est-ce qu'on peut dire -- avec prudence, bien entendu -- que ce n'est pas tellement étonnant, parce que Duras serait comme, d'une certaine manière, [86 :00] aurait certains liens avec l'école française d'avant-guerre ? Et que les Straub, qui ont une forte tradition allemande, auraient quelque chose, auraient un certain lien avec l'école allemande d'avant-guerre ? Ce qui donnerait ceci. Ceux qui ont suivi là, tout ça, les autres années, se rappellent qu'on avait distingué les deux écoles, [*Voir la séance 9 du séminaire Cinéma 1, le 2 février 1982, et les séances 2, 18 et 20 du séminaire Cinéma 2, le 23 novembre 1982, le 26 avril et le 17 mai 1983*] en disant ben oui, ce n'est pas difficile, prenez l'Expressionnisme, c'est la lutte de la lumière et des ténèbres. Et les contrastes sont très importants, et ça peut avoir soit la forme des raies, raies de lumière, des alternances ombre-lumière, comme les raies d'une persienne. Je me demande s'il n'y a pas des raies de persiennes dans "Amerika".

Parnet : Mais dans "Kafka", oui.

Deleuze : Ha ha ! Hé hé ! Il y aurait ça ! Donc, tout va bien, [87 :00] et ce serait une lointaine

descendance de l'école allemande.

Carasco : Un de leurs maîtres est Fritz Lang...

Deleuze : Oui ! Quoi ?

Carasco : Un de leurs maîtres est Fritz Lang...

Deleuze : Un de leurs maîtres est Fritz Lang ! Ho ho.

Carasco : [*Propos inaudibles*]

Parnet : Le cadre chez Duras, le cadre est très imprécis comme chez [Jean] Renoir comme la période indienne de Renoir.

Deleuze : Oooh. Eh oui... [*Rires*]

Parnet : Et alors je veux tout de suite te prévenir qu'il y a du barrage chez Duras, il y a du barrage chez [Jean] Grémillon.

Deleuze : Mais c'est excellent, tout ça.

Parnet : [*Propos inaudibles*]

Deleuze : Ha bon, il ne faut pas s'étonner !

Carasco : [*Propos inaudibles*] [88 :00]

Deleuze : Ha bon !

Parnet : Il y a eu un procès entre temps.

Carasco : [*Propos inaudibles*]

Deleuze : Ha bon ! Donc on verra le même film traité par les deux !

Carasco : Ben oui, on a, on a [*Propos inaudibles*] en même temps que le film [*Propos inaudibles*]

Deleuze : Non je n'ai pas, non je n'ai pas ...

Dominique Villain : [*Propos inaudibles*]

Deleuze : Ha bon.

Carasco : [*Propos inaudibles*]

Deleuze : Tandis que, vous vous...

Dominique Villain : Tandis que à ce moment-là effectivement, que il disent la [*Propos inaudibles*] est le seul a traité le noir et blanc, et alors qu'ils ont travaillé avec [*Propos inaudibles*] et [*mot indistinct*] là-dessus, ça semble vouloir dire que [89 :00] finalement – enfin moi, je l'interprète d'après ce que j'ai entendu -- que finalement après qu'ils aient fait le "Kafka" et en présentant en même temps [*Propos inaudibles*] sont interprétés un petit peu comme un regret de ne pas avoir fait le noir et le blanc de, de, disons de "Kafka" avec [*Propos inaudibles*], en disant [*Propos inaudibles*] la plupart [*Propos inaudibles*] alors quelque chose aura disparu de la planète et du cinéma. Et donc il me semble qu'ils ont un regret sur la qualité des contrastes peut-être du noir et blanc dans "Kafka".

Deleuze : Ha ha.

Villain : Et, au moment où ils l'ont dit c'est-à-dire [*Propos inaudibles*] je suis certaine qu'il y du regret chez pour la lumière dans "Kafka" en noir et blanc. Et même [*Propos inaudibles*]

Deleuze : Qui est... bon, bon, [90 :00] bon, bon, bon...

Villain : Et il y a certainement une question des contrastes peut-être [*Propos inaudibles*] il me semble que les noirs sont quand même mats. Dans la composition, il y a une espèce de lumière brillante que l'on trouve, par exemple, dans "Etat des choses" de... [1981, de Wim Wenders]...

Deleuze : Ouais, ouais, ouais, ouais, ouais, ouais, ouais. Mais il y aurait du mat chez Murnau. Il y aurait du mat, il me semble. Tandis que vous voyez, si ça marchait, pour Marguerite Duras, moi il y a quelque chose qui me frappe. J'avais essayé de trouver la lumière dans l'école française d'avant-guerre sous la forme suivante : ce n'est plus du tout en rapport ténèbres-lumière. Ce n'est plus du tout le contraste, c'est l'alternance. C'est l'alternance de deux lumières. Pour l'école française, il n'y a que de la lumière. Simplement, et c'est par-là que je les rattachais au peintre [Robert] Delaunay. [91 :00] Il y a la lumière du soleil et la lumière de la lune.

Or, constamment, Marguerite Duras invoque la lumière de la lune, la lumière lunaire. Chez elle, il n'y a que deux lumières. Il n'y a pas de ténèbres chez elle. Il y a deux lumières, la lumière solaire et la lumière lunaire. Et il y a l'alternance des deux, qui me paraît vraiment une manière où elle se retient... Dans, c'est dans « La femme du Gange », si vous lisez le texte et les commentaires qu'elle fait, commentaires cinématographiques sur « La femme du Gange », vous trouverez constamment appel à une lumière lunaire. Alors, je me disais ce serait bien comme ça, ça serait, elle tiendrait d'une certaine manière très lointaine à l'école française. Elle aurait une conception de la lumière un peu à la française. Et les Straub aurait retenu une conception, quelque chose aussi de un peu allemand dans la conception de la lumière, [92 :00] comme quoi tout s'arrange. Alors... Mais bien entendu, avec beaucoup de prudence, parce que... voilà, ce n'est pas, ce n'est pas franchement évident. Mais ça me paraît en tout cas sûr pour Duras. Alors si vous me dites que c'est sûr aussi pour les Straub, tout va bien.

Là-dessus... Alors je vous en supplie, vous prenez exactement sept minutes de récréation. Sept.

Et vous ne me forcez pas à aller vous chercher comme des oies... [*Interruption de l'enregistrement*] [1 :32 :34]

... pas d'ambiguïté pour nous, pas en soi. Blanchot, il n'a pas besoin de nous, mais par rapport à ce dont nous avons besoin. Car -- je résume le texte, on n'a plus le temps ; il faudrait l'analyser, il est très petit, il n'a pas beaucoup de pages -- revient à dire [93 :00] : il y a une manière de parler où finalement parler et voir, c'est à peu près la même chose. C'est une parole qui peut se trouver sous la forme : oh, tu as vu ceci ? Hein ? Il arrive au cinéma que deux vieilles dames, l'une dit à l'autre : oh tu as vu, les cavaliers qui chargent ? Lorsque les cavaliers chargent. Il nous arrive tout le temps de dire quelque chose que soit nous voyons, soit que quelqu'un est susceptible de voir. [*Le texte « Parler, ce n'est pas voir » est le chapitre 3 dans L'Entretien infini (Paris : Gallimard, 1969) ; sur ce texte, voir la séance 4, le 20 novembre 1984*]

Lorsque Blanchot dit : parler, ce n'est pas voir, il dit « parler » au sens vrai du terme, non pas la parole de vérité mais la vérité de la parole, parce que parler, ce n'est pas voir, c'est-à-dire [94 :00] ça n'a rien à voir avec le visible par qui que ce soit. Non seulement celui qui parle n'a pas à dire ce qu'il voit, il a à dire tout autre chose. Mais, l'acte de parole n'a pas à dire le visible. Ce que Blanchot exprime, il dit : Quand nous parlons, c'est -- je cite exactement -- « comme si nous étions détournés du visible, sans être retournés vers l'invisible ». Il veut dire : parler a si peu de chose à faire avec voir que parler ne concerne pas plus l'invisible que le visible. Parler est d'un autre domaine. Et pour lui, l'acte de parole pur, c'est précisément [95 :00] lorsque parler, ce n'est plus voir. Ou ce n'est plus énoncer ni le visible, ni l'invisible. [*Pause*]

Et le texte est présenté sous forme de dialogue, et voilà qu'il dit, qu'il se fait dire : « vous ne voulez pas opposer un sens à l'autre, l'entendement à la vue ? » Réponse : « Je ne voudrais pas tomber dans ce piège ». Bon, bon. Et le texte continue, alors cet acte de parole pur, qui ne s'adresse ni au visible ni à l'invisible, pour Blanchot, il va être pris et repris par l'écriture, et ce sera l'objet même de l'écriture. Et il dit : c'est très dommage, l'Europe -- là il [96 :00] reprend un thème, je ne sais pas, peut-être péruvien un peu -- il dit, ben oui, l'Europe, elle a cru au mieux que la parole était une vue affranchie des limitations de la vue, c'est-à-dire une vue illimitée. Et il dit, ce n'est pas mieux. Ce n'est pas comme ça que la parole se distingue de la vue. Car si vous dites c'est une vue illimitée, vous la rapportez encore aux catégories de la vue. Or la parole ne se rapporte pas aux catégories de la vue.

Et puis le texte continue, et là survient un passage très troublant, page 41, où il dit à peu près : eh ben oui, c'est un peu comme pour la vue elle-même. [97 :00] Mais ce « c'est un peu comme pour la vue elle-même », vous remarquerez, s'il vous arrive de reprendre ce texte, qu'il ne le donne pas comme un cas qui fait balance avec parler. Au contraire, il nous a prévenu, lui il ne veut pas tomber dans le piège d'opposer un sens à un autre. Et pourtant, il nous dit, c'est comme pour la vue. Car parfois il arrive à la vue de renverser la possibilité de voir. [*Pause*] Et c'est la « fascination », c'est ce qu'il appelle la « fascination ». Et dans la fascination, dit-il, nous ne sommes plus dans la situation habituelle de la vue. [98 :00] La situation habituelle de la vue, c'est exactement : voir à distance et par la distance. Voir, c'est saisir à distance.

Ça doit vous rappeler des choses parce que cette expression de Blanchot coïncide exactement avec le thème de [Henri] Bergson : nous percevons les choses à distance, nous percevons les

choses là où elles sont. Voir, c'est voir à distance et par la distance. C'est saisir la chose, là où elle est, c'est-à-dire saisir à distance. Bon. C'est le point commun de la phénoménologie de Bergson, de bien d'autres auteurs, de [Maurice] Merleau-Ponty.

Alors dans la fascination, je ne vois pas à distance. Je ne saisis pas à distance. Dans une formule mystérieuse, là comme Blanchot a le secret, il dit : c'est la distance qui me saisit. [99 :00] Je ne saisis pas à distance, mais dans la fascination, c'est la distance qui me saisit. Si bien que la vue -- cette fois-ci, c'est la vue elle-même -- dépasse aussi le visible et l'invisible. La fascination serait à la vue ce que, en quelque sorte, l'écriture est à la parole. Mais il ne le donne comme, que comme exemple d'appoint. Je veux dire, la fascination serait comme une introduction visuelle au véritable essentiel qu'est l'acte de parole, en temps qu'il rompt avec le visible comme avec l'invisible.

Moi, non seulement je voudrais tomber dans le piège, c'est-à-dire tout en reconnaissant l'importance de ce texte complètement, [100 :00] je voudrais m'y précipiter dans ce qu'il appelle un piège. À savoir lorsqu'il dit : non, je ne veux pas, je ne veux pas opposer deux facultés. Je crois à la nécessité absolue d'opposer deux facultés lorsqu'on dit « parler, ce n'est pas voir ». Pourquoi ? L'idée est très simple, et là je crois être encore très fidèle, je crois être très fidèle à Blanchot. Cette parole, qui a rompu avec le visible comme avec l'invisible, qu'est-ce que c'est ? Comprenez-moi bien c'est, c'est purement une suite logique, mais il faut que vous la viviez, on n'a plus le temps d'expliquer concrètement. Je dirais c'est une parole... [Interruption de l'enregistrement] [1 :40 :46]

Partie 3

... à la vue. [Pause] Lorsque parler et voir convergent, c'est l'exercice ordinaire, quotidien [101 :00] de la parole. [Pause] Donc lorsque Blanchot nous dit « parler, ce n'est pas voir », il nous convie à un exercice supérieur de la parole. Il faut rompre avec l'usage quotidien de la parole, et en effet écrire, c'est rompre avec l'exercice quotidien de la parole. C'est donc rompre avec l'exercice quotidien de la parole. Qu'est-ce que ça veut dire ? Sinon elle ne romprait pas sa convergence avec la vue, son rapport avec la vue. Qu'est-ce que c'est l'exercice supérieur de la parole ? Ça ne peut être que lorsque la parole prend pour objet sa propre limite. [Pause] [102 :00] Il faut que la parole prenne pour objet sa propre limite, à ce moment-là, elle rompt avec quoi ? Sa propre limite à elle, parole. [Pause]

D'où ça s'enchaîne très bien. Qu'est-ce que... Là, c'est une partie plus philosophique, alors ceux qui ne comprennent pas, ça n'a aucune importance, puisqu'on a fait la même chose avec le cinéma. Qu'est-ce qu'est la limite de la parole ? [Pause] La limite de la parole, c'est « l'indicible », [Pause] mais c'est aussi bien ce qui ne peut être que dit, ce qui ne peut pas être autre chose que dit. Pourquoi [103 :00] c'est la même chose, l'indicible et ce qui ne peut être que dit ? Parce que ce qui ne peut être que dit, c'est cela qui échappe à l'exercice quotidien de la parole, puisque l'exercice quotidien de la parole ne nous dit que ce qui peut être aussi vu. Donc l'indicible est ce qui ne peut être que dit. [Pause] Oui, vous pouvez le sentir d'ailleurs, vous pouvez le sentir ; si vous ne le comprenez pas, il faut le sentir, hein ? C'est clair ça ?

Je dis, l'acte de parole s'élève à son exercice supérieur, quand il prend pour objet sa propre limite

et sa propre limite c'est quoi ? C'est l'indicible, et quel est le sens de l'indicible ? C'est ce qui ne peut être que dit, [*Pause*] et ça, ce qui ne peut être que [104 :00] dit, l'indicible, échappera par nature à toute parole qui se conjugue avec moi, c'est-à-dire à toute parole saisie dans son exercice quotidien. Sans doute faudra-t-il la parole du poète, c'est-à-dire, la parole fondatrice, c'est-à-dire l'acte de fabulation. Vous voyez, nous pouvons appeler l'exercice supérieur de la parole, comme ça, nous pouvons l'appeler : l'aphasie, évidemment une aphasie supérieure, une aphasie qui ne serait pas celle de l'hôpital. Et après tout, est-il exagéré de dire que Antonin Artaud avait les deux aphasies, [105 :00] les troubles d'hôpital, plus un quelque chose qui le définissait comme poète ?

Donc vous voyez cette première ligne, j'ai : exercice quotidien de la parole, rompre avec l'exercice quotidien pour atteindre un exercice supérieur de la parole, c'est-à-dire à l'acte de parole pure. L'acte de parole pure, c'est la parole qui se confronte avec sa propre limite. La limite de l'acte de parole, c'est l'indicible, c'est-à-dire ce qui ne peut qu'être dit, ce qui ne peut être que dit. Bon, en d'autres termes, l'acte de parole atteint là, la limite de la parole. [*Pause*] Pour parenthèse, inutile de dire que ce que les Straub appellent « résistance », ce que Marguerite [106 :00] Duras appelle le désir comme acte de parole, c'est cet indicible qui ne peut être que dit, qui ne peut pas être autre chose que dit.

Du coup, je dis, là où Blanchot nous disait « ne tombez pas dans le piège », il faut dire : tombez dans le piège, car ce n'est pas un piège, car il convient de dire exactement ou de faire la même opération pour la vue. Ce n'est pas une opération de soutien qui vient confirmer ; c'est au contraire ce qui va constituer un rapport. Je veux dire, l'exercice quotidien de la vue, nous l'appelons « vision ». Or qu'est-ce que c'est que l'exercice quotidien ? C'est lorsque la vue se [107 :00] conjugue avec des autres facultés. Ce que je vois, cela peut être dit, aussi, ou pourrait l'être. Si moi je manque de mots, quelqu'un d'autre aura les mots ; bien plus, je pourrais m'en souvenir, ou d'autres, je peux l'imaginer. Par exemple, ce truc, ce truc-là, là, je peux le voir, je peux en parler. Vous voyez ça, ça, à qui est-ce ? [*Rires*] Je peux le lâcher.

Un étudiant : Non, non, non, non... [*Rires*]

Deleuze : C'est à qui ? Ha, bon... Un autre ! [*Rires*] Je peux, sortant de la pièce l'imaginer, en faire un cauchemar ; je peux me le rappeler, cette saleté d'appareil, là. Je [108 :00] peux faire tout ça, bon. C'est l'exercice quotidien de la vue et des autres facultés. Qu'est-ce que j'appellerais exercice supérieur de la vue ? C'est lorsque la vue se confronte à sa propre limite. Qu'est-ce que c'est que la limite de la vue ? C'est exactement la même chose, c'est l'invisible, pas l'invisible relatif, c'est l'invisible absolu. Ce n'est pas ce que quelqu'un pourrait voir avec de meilleurs yeux que les miens ; ce n'est même pas ce que quelqu'un pourrait voir avec un microscope. C'est ce que aucun œil ne peut voir, c'est l'invisible.

Et pourquoi est-ce que c'est l'invisible ? Parce que l'invisible, [109 :00] c'est précisément ce qui ne peut être que vu. Tout le domaine du visible, en effet, se définit par ceci que, ça peut être vu, mais ça peut être autre chose aussi. Seul l'invisible ne peut être que vu, de même que seul l'indicible ne pouvait être que parlé. Lorsque la vision s'élève à son exercice supérieur, elle saisit donc sa propre limite comme étant à la fois l'invisible et ce qui ne peut être que vu. À ce moment-là, elle cesse d'être vision, c'est-à-dire exercice inférieur ou quotidien, elle devient --

inventons un mot, n'importe lequel, ou prenons le premier qui nous tombe sur la main -- elle devient « voyance », elle devient voyance. Et le voyant, c'est celui qui voit l'invisible en tant que l'invisible [110 :00] ne peut être que vu. [Pause]

Dès lors, j'ai deux facultés bien que Blanchot nous ait dit que c'est un piège, mais ce n'était pas un piège. Moi, je crois que le piège, c'était là où allait Blanchot. Mais enfin comme son texte est merveilleux, ce n'était pas un piège non plus, bon, ça ne fait rien. Chacune... j'ai mes deux facultés : parler, voir. Chacune des deux atteint sa limite : l'indicible qui ne peut être que dit pour la parole, l'invisible qui ne peut être que vu pour l'œil, pour la voyance. En d'autres termes, la parole de l'aphasique, [111 :00] c'est l'acte pur de parole, et la voyance ou la vision de Tirésias, Tirésias étant le devin aveugle. Or à titre de devin aveugle, il voit l'invisible, c'est-à-dire ce qui ne peut être que vu, c'est le rôle du devin. Le grand aphasique et l'aveugle, et le devin aveugle, forment les deux sujets de nos facultés portées chacune à leur limite.

Chacune des deux facultés, la parole et la vue atteignant sa propre limite -- ça va tout seul, il n'y a qu'à [112 :00] se laisser aller ; on pourrait raconter tout ça en dormant -- chacune des deux facultés atteignant sa propre limite, par-là même -- c'est une chaîne de déduction ; ça, je vous le jure, je pourrais le mettre en forme de théorème et de démonstration spinoziste -- chacune des deux facultés atteignant sa propre limite, atteint à la limite qui la sépare de l'autre. [Pause] Mais la limite qui la sépare de l'autre la rapporte à l'autre, en la séparant. C'est limpide tout ça, enfin. c'est une question de sentiment, autant que de concept, forcément. Chacune des deux facultés atteint sa limite, l'indicible qui ne peut être que dit, l'invisible qui ne peut être que [113 :00] vu, dès lors chacune atteint à la limite qui la sépare de l'autre. Parler, ce n'est pas voir, voir ce n'est pas parler, mais la limite qui la sépare de l'autre, la limite qui sépare les deux facultés, c'est la limite qui rapporte l'une à l'autre et l'autre à l'une, en les séparant.

En d'autres termes, ce que la parole dit d'indicible, mais c'est ce que la vue ne voit que par voyance, c'est-à-dire c'est ce que la vue voit d'invisible. [Pause] [114 :00] C'est la limite de chacune des deux facultés qui rapporte chacune des deux facultés à l'autre. D'où, qu'est-ce que j'ai ? J'ai... Elles ne se rejoignent pas, elles ne convergent pas pour cela ; c'est la limite de chacune qui la rapporte à l'autre. Ça veut dire que la limite de chacune est comme l'endroit et l'envers de la limite commune, de la limite commune, qui leur est commune, de la limite qui les sépare, [Pause] en d'autres termes, deux faces dissymétriques. La limite commune est uniquement [115 :00] constituée de deux faces dissymétriques et non-totalisables. [Pause]

Un envers et un endroit, un dehors et un dedans, peut-être que ça vous dit quelque chose ? C'est-à-dire, je dirais maintenant, le dehors plus profond que... non. Le dehors plus lointain que tout monde extérieur [Pause] où l'acte de parole affronte sa limite, [Pause] le dedans [116 :00] plus profond que tout monde intérieur où l'acte de voyance saisit l'invisible -- pourquoi le dedans ? -- saisit l'invisible comme ce qui est souterrain à jamais. L'acte aérien de parole et l'invisible souterrain, voilà les deux faces de la limite commune, à parler et à voir, limite commune qui rapporte l'une à l'autre ses deux facultés, mais les rapporte en les séparant, comme un dehors plus lointain que tout monde extérieur, un dedans plus profond que tout monde intérieur, le dedans du feu central et le dehors [117 :00] de l'air et de la lumière pure. Les deux moments cézanniens. [Pause]

On retrouve notre thème, d'une espèce de rapport d'envers et d'endroit avec le « entre » -- le rapport que on appelait, à ce moment-là, topologique -- entre un dehors et un dedans qui nous paraissait définir le cerveau, c'est-à-dire la pensée elle-même. C'était cette membrane, les deux côtés de cette membrane, qui mettait en, comment dirais-je, en voisinage immédiat le dehors plus lointain que tout monde extérieur et le dedans plus profond que tout monde intérieur. [118 :00] C'était ce qu'on avait vu dans les séances qu'on a consacré au cerveau, je vous rappelle... [*mots indistincts*] non, non, non, non ! [*Rires*] Bon.

Dès lors, nous voilà contents, extrêmement contents [*Pause ; Deleuze parle à voix basses à quelqu'un près de lui, inaudible*] parce que, nous sommes en mesure de conclure. Notre sujet de l'année, c'était : peut-on attendre du cinéma une image de la pensée, et laquelle ? Notre réponse dans toute l'année a été qu'il fallait distinguer l'ensemble d'un cinéma qu'on allait appeler classique, [119 :00] en gros avant-guerre, et un cinéma fondé sur l'image-mouvement et, en très gros tout ça, et un cinéma moderne d'après-guerre fondé sur l'image-temps. Or ce qui nous intéressait cette année, ce n'était pas les deux sortes d'images qu'on avait étudiées les autres années, c'était : quelle était dans les deux l'image de la pensée ?

Et maintenant, je peux uniquement dire -- et je n'en peux plus et vous non plus, c'est vrai -- l'image classique, on a vu quelle image de la pensée elle nous proposait, splendide image de la pensée -- encore une fois, il ne s'agit pas de dire pour nous, ça c'est plus beau, ça c'est plus beau que... -- La [120 :00] splendide image de la pensée dans le cinéma classique consiste, si je retiens les termes les plus simples, en une image qui se prolonge ou s'enchaîne avec d'autres images, premier caractère. Deuxième caractère, qui s'intériorise, dans un Tout, qui est précisément la totalité pensée, qui s'intériorise dans un Tout. Troisième caractère : lequel Tout s'extériorise dans les images enchaînées et prolongeables. C'était le circuit de l'image classique et de la pensée. Il reposait sur un principe fondamental de commensurabilité ou de coupure rationnelle, [121 :00] bien que ce cinéma n'ignorât pas le faux-raccord, etc.

Je dis, maintenant que l'image moderne de la pensée dégagerait d'après notre travail de cette année, quatre caractères. En fait je me souviens qu'on en a fait une séance, on en a fait beaucoup plus, on a fait une douzaine, c'était bien avant que, donc on pourrait les décomposer beaucoup, je retiens les plus gros. [*Voir la séance 7 de ce séminaire, le 18 décembre 1984*] Je dis, premier caractère : le problème n'est plus celui du Tout, ou de la constitution d'un Tout, ou d'un Tout à constituer. Le problème, c'est l'organisation topologique d'un dehors et d'un dedans non symétriques et non-totalisables. [*Pause*] [122 :00] C'est le problème du cerveau ; il correspond à ce que on a appelé « l'ordre du temps ». Pourquoi on appelait ça l'ordre du temps ? Justement on prenait un terme topologique, l'ordre, et je ne peux pas revenir là-dessus puisque c'est des choses faites.

Deuxième caractère, les images ne s'enchaînent et ne se prolongent plus [*Pause*] par coupure rationnelle, mais elles ne cessent de se ré-enchaîner sur coupures irrationnelles. [*Pause*] Aaaaah, ça, on l'a vu aussi. [123 :00] Et je vous rappelle ce qui pour moi est l'essentiel : le ré-enchaînement n'a rien avoir avec un enchaînement second, avec un deuxième enchaînement. Le ré-enchaînement est aussi frais, aussi primitif que l'enchaînement. Le ré-enchaînement ne vient pas après l'enchaînement. Ce qui distingue les deux, c'est la nature de la coupure. Il y a ré-enchaînement entre deux images lorsque la coupure entre les deux est une coupure irrationnelle,

il y a enchaînement lorsque la coupure est une coupure rationnelle. Ça, ça nous renvoyait à la *série* du temps, et non plus au problème du cerveau, du rapport cinéma-cerveau, mais du rapport cinéma-corps, nous sommes restés des semaines et des semaines là-dessus.

Troisième caractère, il n'y a pas dans le cinéma, dans [124 :00] cette image moderne, il n'y a pas d'unité sonore-visuelle, ni de convergence. Il y a héautonomie, [*Pause*] l'acte de parole sortant du dehors, du dehors aérien, par-delà le monde extérieur, [*Pause*] l'image visuelle indiquant le dedans invisible, c'est-à-dire le feu central, sous toutes les strates de l'image tellurique. Vous [125 :00] me direz, mais alors comment qu'on peut... cette image tellurique n'a pas d'autre sens que de nous mettre en rapport avec cet invisible qui ne peut être que vu, mais qui reste invisible. Donc il y a héautonomie et du sonore et du visuel, ce qui surtout n'implique pas et ne suppose pas que les deux types d'images soient sans rapport, au contraire, mais qu'elles entrent dans un rapport original que nous avons pu appeler rapport indirect libre. [*Pause*]

Dès lors, la pensée se trouve travaillée fondamentalement par quelque chose d'impensé, [*Pause*] comme Blanchot, comme Michel Foucault l'ont montré d'une manière... [126 :00] comme je veux dire même, comme [Martin] Heidegger, comme Blanchot, comme Foucault, l'ont montré de manière définitive. Qu'est-ce que c'est cet impensé ? C'est étonnant. C'est précisément que la pensée, ça n'est rien d'autre que la limite commune du parler et du voir, [*Pause*] et que donc, tout comme la limite du parler est l'indicible qui ne peut être que dit, la limite du voir l'invisible qui ne peut être que vu, il y a un impensable qui ne peut être que pensé, et qui est fait de la limite commune. [127 :00] Que l'impensable ne soit pas hors de la pensée, c'est ça le fondamental. Toute la philosophie classique a toujours cru à un impensable, l'a toujours situé hors de la pensée. Mais pas du tout, c'est dans la pensée qu'il y a ce point qui est précisément l'impensable, mais en même temps qui ne peut être que pensé.

En quoi ça concerne le cinéma ? Si je résume nos deux années, l'année dernière et celle-ci, je dirais, ben prenons la liste, faisons la liste des très grands cinéastes. [*La liste qui suit se trouve dans L'Image-Temps, p. 363*] Je dirais, cet impensé dans la pensée du point de vue du cinéma, c'est *l'inévocable* de [Orson] Welles, peut-être que tout commence avec Welles. Il y a dans le passé quelque chose d'inévocable, [128 :00] ce sera une des grandes pensées de Welles, de "Citizen Kane" [1941] au "Procès" [1962] ; [*Pause*] ça va être le monde des présences hallucinatoires. [*Pause*] Ça sera *l'indécidable* de [Alain] Resnais : [*Pause*] entre les couches de passé, il y a profondément quelque chose d'indécidable. Dès "L'année dernière à Marienbad" [1961], [129 :00] qui décidera, entre les trois personnes ? Il n'y a pas de dernier mot, il y a quelque chose d'indécidable entre et dans les nappes de passé qu'on invoque, qu'on évoque. Ce n'est plus simplement l'inévocable de Welles ; c'est pour ça que je crois réellement que Resnais, à quelque chose, a repris, à partir de Welles pour pousser le problème plus loin encore. Pas mieux, pas mieux. Ce sera, ce n'est pas un mot qu'ils emploient là -- je cherche des mots qui nous seraient commodes -- ce sera *l'inexplicable* de Robbe-Grillet. Par inexplicable, je ne veux pas dire quelque chose dont on n'aurait pas l'explication, qui en ferait un usage quotidien de la raison de la pensée. J'emploie « explication » au sens étymologique à savoir « déroulé » ; [130 :00] l'inexplicable, c'est quelque chose que dans son essence reste fondamentalement « impliqué ». L'inexplicable c'est le toujours-impliqué, ce serait donc l'inexplicable de Robbe-Grillet.

Ce serait *l'incommensurable* de Godard, en appelant « incommensurable » chez Godard, les limites de séries qui définissent des coupures irrationnelles. On l'a vu dans cet étrange cinéma sériel ; on lui a consacré plusieurs séances. [Pause] [131 :00] Ce serait *l'impossible* de Duras. Thème fréquent, l'emploi du mot « impossible » chez Marguerite Duras. Ce serait *l'irrationnel* de Syberberg dont toute la pensée est dominée par, en tant que penseur, par : qu'est-ce que l'irrationalisme ? Est-il vrai que l'irrationalisme soit hitlérien par essence -- il parle pour la culture allemande -- ou est-ce que Hitler a opéré une capture abominable et impardonnable de l'irrationnel allemand ? [132 :00] Ce sera le grand thème que Syberberg posera dans le livre qu'il a écrit à propos du film "Hitler" [1977], [Hitler, Un film d'Allemagne (*Paris : Laffont, 1978*)] livre dont vous trouverez un très long passage, traduit dans un numéro de *Change*, qui a pour titre -- un des premiers numéros de *Change* -- qui a pour titre, « l'Allemagne en esquisse » ou en quelque chose, en ébauche ou en esquisse, je ne sais plus, où il y a ce texte très beau, très compliqué de Syberberg sur : qu'est-ce que c'est l'irrationnel ? [*Le titre du numéro de Change (36-37, 1978) est « l'Allemagne en esquisse »*]

Et enfin, comme l'année doit se finir bien sur un raté de moi, j'avais un terme pour les Straub pour compléter, et ce terme je l'avais tout à l'heure, je viens de le perdre, je ne m'en souviens plus, [133 :00] mais ça répondait bien – dommage -- ça répondait bien à ce qu'on a dit sur le cinéma des Straub. Là, je l'ai perdu, qu'est-ce que vous voulez que j'y fasse ? Donc cet impensé dans la pensée dont témoignerait le cinéma ce serait l'inévocable, l'inexplicable, l'indécidable, l'impossible, l'irrationnel, l'incommensurable, et, la liste est ouverte, et bon Dieu, je le connais ce terme. Je ne peux pas faire mieux. [*Le mot qu'il cherche est « l'irréconciliable », L'Image-Temps, p. 363*]

Un étudiant : [*Propos inaudible ; sans doute, une suggestion du mot perdu*]

Deleuze : Non.

Un étudiant : L'intolérable ?

Deleuze : L'intolérable, c'est propre à tous. L'intolérable, c'est un cinéma de l'intolérable dès qu'il n'y a plus d'action, dès qu'il y a voyance, on ne peut voir que l'intolérable. Le fondateur du cinéma de l'intolérable, à mon avis, c'est [Roberto] Rossellini, [134 :00] c'est Rossellini, et c'est tout de suite repris par Godard, ça traverse tous, tous, cet intolérable, c'est faire voir l'intolérable. Mais je l'avais, mais c'est bien, vous comprenez comme ça, ça se termine sur un petit phénomène d'amnésie, hein ? [*Rires*] On ne pouvait pas faire mieux ; je suis vraiment confus, ça se termine sur un blanc.

Voilà, la semaine prochaine, il y aura encore une séance, mais cette séance, je souhaite que ce soit pour ceux qui ont des questions ou des remarques personnelles à faire, concernant l'ensemble du travail de cette année. L'année prochaine, je déclare bien, pour que tout soit clair, je ne sais pas bien ce que je ferai, mais hélas, pour moi, j'en ai fini de tout ce que je croyais avoir à dire [135 :00] sur le cinéma, donc le cinéma, c'est fini pour moi, voilà. [*Bruits de chaises ; quelqu'un parle à Deleuze*] Quoi ? ... [*Fin de la séance*] [2 :15 :16]

[*Bien que Deleuze affirme « je ne sais pas bien ce que je ferai » l'année prochaine, on n'a qu'à*

comparer les derniers paragraphes de cette séance avec les pages 124-130 de Foucault (qui suivra le séminaire suivant en 1986) pour voir où tend la pensée de Deleuze en terminant ce séminaire]