

**Gilles Deleuze**

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

**6ème séance, 12 janvier 1982**

**Transcription : aucun transcripteur crédité (partie 1, durée = 1:04:52) et Koné Assétou (partie 2, durée = 1:05:02)**

**Transcription augmentée et Notes : Silvia Maglioni & Graeme Thomson ; révisions supplémentaires et horodatage : Charles J. Stivale**

[*Nota Bene : Afin de rendre cette transcription accessible à ceux qui la liront en écoutant les CDs produits chez Gallimard sous le titre Gilles Deleuze Cinéma (2006), nous indiquons ci-dessous, d'une part, les chapitres des six disques successifs entre crochets (ici, disque III jusqu'à 54 :00, suivi de la durée de chaque piste), et d'autre part, avec les notes dans le document, l'indication des omissions éventuelles de segments de la transcription dans la production des CDs.*]

## **Partie 1**

Je dis tout de suite, remarquez l'état de développement où nous sommes exactement, sinon tout est perdu. [III.1, durée 11 :02] La dernière fois, j'ai essayé de rattraper du temps mais ça a consisté en ceci : j'ai commenté ou j'ai prétendu commenter le premier chapitre de *Matière et mémoire*. C'est donc fini pour nous, ça. La question c'est : qu'est-ce qui va en sortir pour nous, c'est-à-dire quelle aide, quel apport va être pour nous ce premier chapitre de *Matière et Mémoire* ?

Et si je résume la direction des apports que nous avons retenus dans ce texte si étrange, je dis voilà, bon : Bergson nous mettait en présence d'un univers matériel, univers matériel des images-mouvement. [1 :00] Et l'on entrait véritablement dans cet univers d'images-mouvement qui se présentait comme un monde d'universelles interactions des images les unes sur les autres. Et il montrait comment dans cet univers d'images-mouvement étaient distribués, au hasard, des centres d'indétermination.

N'oubliez pas le pari que faisait Bergson dans ce premier chapitre : il n'introduirait rien qui ne fut matière, c'est-à-dire mouvement. Il n'introduirait [2 :00] surtout pas quelque chose d'une autre nature. Et, en effet, il gagnait son pari dès le moment où les centres d'indétermination n'impliquaient rien qui ne fut matière et mouvement. Les centres d'indétermination se définissaient simplement par l'écart, l'intervalle entre une action subie et une réaction exécutée. Les centres d'indétermination étaient dès lors complètement compris eux même en termes d'image-mouvement.

Il y avait centre d'indétermination lorsque, au lieu qu'une action subie se prolongeant immédiatement en réaction exécutée, il y avait un intervalle entre l'action subie et la réaction exécutée. [*Pause*] Il reste que, dès qu'ils se donnaient [3 :00] les centres d'indétermination au

sein de l'univers matériel des images-mouvement, trois types d'images en découlaient. Je ne reviens pas là-dessus puisque j'essaie de résumer notre acquit au point que l'on pouvait dire : les images-mouvement, l'univers des images-mouvement, lorsque on les rapporte à un centre d'indétermination sous cette condition... à condition qu'on les rapporte à un centre d'indétermination... va nous donner trois types d'images. Donc ce sont trois types d'images-mouvement, les images-mouvement rapportées au centre d'indétermination donnent trois types d'images : des *images-perception*, des *images-action*, [4 :00] des *images-affection*.

C'est en ce sens que le centre d'indétermination sera dès lors et pourra être défini comme un sujet en un triple sens. C'est-à-dire, quelque chose qui perçoit une image, une image qui perçoit d'autres images. Un sujet qui agit, un sujet qui est affecté. *Sujet* ne désignant toujours rien d'autre que une image-mouvement qui présente un écart entre le mouvement reçu et le mouvement exécuté, qui présente un intervalle.

Bien... Dès lors on a toutes sortes de problèmes pour nous. [5 :00] Qu'est-ce que ça va être ? Maintenant on reprend comme notre autonomie. Et on se dit, bien... le moment est déjà venu de fixer une sorte de pressentiment. Notre pressentiment c'est que, bien entendu et on le savait depuis le début, l'image-mouvement ce n'est qu'un type d'image. Il en a bien d'autres, on ne sait pas encore quelles autres... toutefois, on commence à avoir un indice.

Car... on a fixé la dernière fois cette notion de *univers matériel d'images-mouvement*. Ou, plus précisément, d'*agencement machinique d'images-mouvement*. Et on disait... ben, oui, le cinéma sous un de ses aspects c'est un agencement machinique... bien plus, [6 :00] on pourrait dire c'est *l'agencement machinique* des images-mouvement. Mais, et là je fais appel à ceux qui... qui ont suivi ce qu'on fait ici depuis beaucoup d'années, parce que c'est un thème que je ne voudrais pas reprendre. Il nous est arrivé dans d'autres années d'essayer... d'analyser ce concept d'agencement et on arrivait à dire : Oui, tout agencement est double, il a comme deux faces. Si l'on analyse bien, ce qu'est un agencement, on voit que il est indissolublement sur une de ses faces *agencement machinique de choses* - ici agencement machinique [7 :00] d'images-mouvement - et sur une autre face il est *agencement d'énonciations*.

En d'autres termes, si vous voulez, il a un contenu et une expression. Le contenu de l'agencement c'est l'aspect machinique renvoyant aux images-mouvement. Et il a un autre aspect, l'agencement d'énonciations. Et tout agencement est double en ce sens. Quel rapport il y aura entre les énoncés de l'agencement et le contenu de l'agencement ? Ici, les images-mouvement... on ne le sait pas. Tout ce que je veux dire c'est que nous ne tenons qu'une moitié de l'agencement cinéma, et il est bien évident qu'un agencement machinique d'images-mouvement se double d'un certain type, d'une certaine [8 :00] forme d'énonciation.

Qu'est-ce que c'est, les énoncés qu'on pourra appeler cinématographiques ? Est-ce que je peux dire que dans la *Naissance d'une nation*<sup>1</sup>, dans *Le Cuirassé Potemkine*<sup>2</sup> etc. etc. il y a un certain style d'énoncés qui ne vaut pas et qui ne se définit pas seulement par son contenu mais qui se définit comme énoncés de cinéma ? Pourquoi est-ce que j'introduis déjà cela ? Pour bien marquer que, de toute manière, tout ce que nous disons sur l'image-mouvement ne concerne évidemment qu'une partie de l'agencement. Encore une fois, il y a bien d'autres images. Au point que lorsque je me réfère alors à l'aspect énonciation de tout agencement pour faire pressentir

l'existence de ces autres [9 :00] images, ça veut dire : Est-ce qu'il y aura des *images-énoncé* ? Est-ce qu'il faudra, par exemple, donner un statut particulier aux *images-son* ? L'*image-son*, est-ce que c'est quelque chose qui diffère en nature de l'image-mouvement ? Et de quelle manière ?

Bon, tout ceci pour dire, déjà au point où nous en sommes, au même moment où nous sommes de plus en plus en train de nous enfoncer dans l'image-mouvement pour essayer d'en sortir quelque chose, nous savons aussi qu'il y a un *au-delà* de l'image-mouvement et qu'on n'a pas fini notre affaire. En d'autres termes, normalement il faudrait plusieurs années... mais il faut tout faire cette année, quoi... sinon, ça va plus.

Alors... bon ! L'idéal, ce se serait quoi ? Ce serait que ce soit notre analyse de l'image-mouvement qui nous amène à dépasser l'image-mouvement pour tous les autres types d'images. Est-ce que c'est possible ? Est-ce que c'est l'image-mouvement elle-même qui nous forcera [10 :00] à découvrir qu'il y a d'autres types d'images qui font partie de l'agencement cinéma ? Ce serait parfait ça, comme ce serait parfait c'est ce qui arrivera.

Mais non seulement il y a un *au-delà* de l'image-mouvement, c'est-à-dire autre chose que des images-mouvement... Mais, je reviens au point où nous en sommes précisément, il y a un *en-deçà* de l'image-mouvement. Je veux dire, non seulement il y a d'autres types d'images que l'image-mouvement mais l'image-mouvement elle-même, dans certaines conditions, nous livre trois types d'images distinctes. Et c'est à ça que je reviens. Ces trois types d'images qui ne dépassent pas l'image-mouvement - on n'est pas encore là, hélas - mais qui sont comme les espèces de l'image-mouvement sous une certaine condition, à savoir que les images-mouvement soient rapportées à un [11 :00] centre d'indétermination. Lorsque les images-mouvement sont rapportées à un tel centre d'indétermination qui pourtant en fait parti, alors elles livrent tantôt des *images-perception*, tantôt des *images-action*, tantôt des *images-affection* - qui font partie de l'image-mouvement.

[III.2, durée 7 :00] Dés lors, notre tâche est comme double. Pour plus tard, la recherche pleine de pressentiments d'autres types d'images que l'image-mouvement... Mais immédiatement, l'analyse précise, aussi précise que l'on pourra, l'analyse des trois types d'images-mouvement, à savoir : les *images-perception*, les *images-action*, les *images-affection*.

En quel sens ? Qu'est-ce que ça veut dire ça, alors ? C'est notre objet immédiat : analyse des trois types d'images-mouvement. Essayons, avec tout ce que nous a apporté [12 :00] Bergson... Je dirais d'abord un premier point : un film, je peux le présenter toujours partiellement. Ne me dites pas ce n'est pas seulement ça, puisque nous nous réservons, nous nous réduisons très volontairement à la considération de l'image-mouvement. Que ce type, pour le moment.

De ce point de vue restreint, je peux dire un film c'est quoi ? Un film c'est un mélange en certaine proportion des trois types d'images. C'est un mélange d'*images-perception*, d'*images-affection* et d'*images-action*.

Supposons une séquence puérile, rudimentaire. Bien plus, cette séquence a des invraisemblances. Il faudra se demander ce qu'il y a d'invraisemblable dans cette séquence que je propose comme ça, comme exemple [13 :00] vraiment rudimentaire.

Première sorte d'image : Un cow-boy vu de face. Il regarde, et puis on voit ce qu'il regarde : il regarde l'horizon dans un paysage western. Bon. [Pause] Je dirais, c'est une image-perception. Tout ceci, encore une fois, ça suppose tout ce qu'on a vu la dernière fois. Manifestement il cherche quelque chose. Il est inquiet. Il cherche, comme dirait Bergson, ce qui l'intéresse. Et il passe sur ce qui ne l'intéresse pas. [14 :00] Qu'est-ce qui l'intéresse ? Est-ce qu'il y a des indiens ? Voilà, premier type d'image. Je dirais, bon, en termes techniques, mais je risque beaucoup de me tromper... c'est juste pour essayer de fixer les concepts... Vous pouvez avoir là une série : champ, contre champ et panoramique. Image-perception.

Deuxième sorte d'image qui s'enchaîne. On est encore dans l'image perception. Il faut que ça s'enchaîne, que chaque image ait une racine dans l'autre. On est encore dans l'image-perception mais tout se passe comme si l'horizon s'incurvait. On a vu l'importance de... comment dire, quel est le substantif ? En fin, vous voyez... de cette courbure prise par le monde de la [15 :00] perception. C'est là que l'image perception va donner l'image-action.

Car, lorsque le monde prend cette courbure, qu'est-ce qu'il se passe ? Les choses du monde... c'est-à-dire, les choses et les êtres du monde s'organisent suivant des rapports de distance et de profondeur qui définissent à la fois, simultanément, l'action virtuelle des choses sur moi et l'action possible de moi sur les choses. C'est la naissance de l'action. Cet univers s'incurve et en effet les indiens sont apparus au sommet de la colline ou de la montagne. Un indien, deux indiens, trois indiens... et voilà que immédiatement on est déjà dans l'image-action, ou apparemment dans l'image-action. Les indiens descendent, ils se groupent, ils descendent au galop... voilà, bon, et les cow-boys, ils arrangent leur chariot. L'image-action, [16 :00] techniquement, cela peut être un travelling.

Troisième sorte d'image. Le cow-boy reçoit une flèche dans l'œil : gros plan... gros plan du visage douloureux. Image-affection. Je dis, il y a des invraisemblances dans cette séquence mais lesquelles ? Lesquelles ? Je dis, supposons qu'un film du point de vue qui nous occupe, c'est-à-dire du point de vue de l'image-mouvement... soit composé, soit vraiment constitué de ce mélange des trois sortes d'image. Et des passages d'une image à l'autre.

Déjà comprenez que pratiquement - et après tout l'idéal c'est si nos concepts répondent bien à des problèmes pratiques que vous rencontrez dans tous les films - il n'y a pas un ordre [17 :00] déterminé. Dans quel cas, est-ce que par exemple, l'image-affection doit précéder l'image-perception ? Dans quel cas, au contraire, c'est l'image-perception qui doit être première ? On ne sait pas.

Cas où l'image-affection précède l'image-perception : visage horrifié, mais vous ne savez pas quelle est la chose qui fait horreur. Vous voyez d'abord le visage horrifié. Et puis c'est après, que vous allez voir l'horreur, que vous allez percevoir l'horreur. Dans d'autres cas ce n'est pas bon. Dans d'autres cas, manifestement, l'émotion du spectateur est beaucoup plus grande si *on voit* d'abord... si il y a l'image-perception d'abord, [18 :00] parce qu'on se dit : Ah... bon, oh-là là ! Qu'est-ce qu'il va avoir peur, l'autre ! Dans ce cas-là, c'est l'image-perception avant. Comprenez que - ce que je veux dire c'est une chose extrêmement simple - on est en train de tenir un second sens, pour nous, dans la progression... puisque, encore une fois, ce que je vous

propose c'est une recherche très, très progressive... [Fin de la piste 2, CD III ; saut à 20 :14] On tient un second sens du mot montage.

Car certains d'entre vous avaient été étonnés, au tout début de l'année, lorsque j'avais parlé du montage... à quel point, le point de vue dont j'en parlais, était restreint. Ils m'avaient dit : « Mais oui, il n'y a pas que ça dans le montage ! » C'était évident, il n'y a pas que ça dans le montage. C'est qu'au premier trimestre la manière dont nous avons considéré l'opération du montage consistait à le saisir sous un de ses aspects qui était exactement : rapport des images-mouvement à un Tout d'une autre nature [19 :00] qu'elles sont censées exprimer. Rapport des images-mouvement avec un Tout, ce Tout n'étant pas du mouvement mais étant de l'ordre de la durée. Et c'est uniquement de ce point de vue que j'avais essayé de distinguer des types de montage.

Je dis, au point où nous en sommes maintenant, nous rencontrons une seconde détermination du montage : ce que l'on pourrait appeler montage du point de vue qui nous occupe là, c'est la détermination dans un film précis du rapport et des proportions entre les trois types d'images. Non plus rapport de l'image-mouvement avec un Tout d'un autre ordre mais rapport des trois types d'images-mouvement entre elles, c'est-à-dire rapport et proportion [20 :00] des images-action, des images-perception et des images-affection dans un film.

[III.3, durée 5 :16] Bien... Ceci n'empêche pas que, et c'est mon second point... ceci n'empêche pas que beaucoup de films présentent une prédominance d'un certain type d'images sur les deux autres. Et après tout, une fois dit que Bergson la dernière fois nous a donné les définitions théoriques conceptuelles des trois types d'images, maintenant il faut juste exercer une espèce de pacte pour les reconnaître. Et ce n'est pas très difficile de les reconnaître au passage, [21 :00] même quand il y a des images composites, même quand il y a des images qui mélangent les genres - des images composantes secondaires. Et c'est pour ça que déjà bien longtemps avant... avant les vacances, je vous avais proposé trois exemples d'images types. Je vous les rappelle en vous demandant de réfléchir là-dessus.

Image-perception. Je disais, prenons l'exemple d'une séquence d'un film de Lubitsch que je n'ai pas vu, qui est cité par Mitry<sup>3</sup> et qui est décrit par Mitry exactement comme ceci et que me paraît tellement... si belle que... et puis j'en aurai besoin tout à l'heure... C'est le film *L'homme que j'ai tué*.<sup>4</sup>

Cela commençait comme ceci, donc... mouvement de caméra [22 :00] saisissant une foule de dos, à hauteur de taille. La caméra continue, bouge et s'arrête à un endroit : cet endroit c'est le dos d'un unijambiste. Elle glisse et elle s'insère dans une espèce d'intervalle, intervalle entre la jambe subsistante et la béquille. Vous voyez... dans cet intervalle, à travers cet intervalle, on... mais qui est « on » ? Pour le moment c'est « on »... on voit quoi ? [23 :00] On voit un défilé militaire. On voit un défilé militaire et on apprend du coup que ce que cette foule regardait, vue de dos, eh bien cette foule regardait un défilé militaire.

Et puis, la caméra découvre quoi ? Autre plan, plan suivant : la caméra découvre un cul-de-jatte. Voyez, le défilé militaire a lieu après la guerre. Il y a donc un unijambiste qui a perdu sa jambe à la guerre et puis il y en a un qui en a perdu les deux. Il y a un cul-de-jatte qui vend des petits articles de mercerie, des lacets. Et en même temps qu'il vend des lacets, il a cette espèce de

fascination de ce qui se passe, [24 :00] du défilé militaire, et il regarde. Or, lui est en situation d'effectuer la perception que Lubitsch avait laissée dans le vide sous la forme d'un « on ». Qui était cet « on » extraordinaire, qui saisissait le défilé militaire à travers, entre... de ce point de vue extraordinaire, entre la béquille de l'unijambiste et la jambe valide ?

Voilà que l'image-perception, qui jusque-là était dans l'air et apparaissait dès lors comme un effet esthétique de cinéma, se trouve effectuée. Effectuée par quoi ? Le cul-de-jatte est dans une situation telle que, vendant ses petits lacets, il est exactement à hauteur voulue pour voir le défilé [25 :00] militaire à travers l'intervalle de l'unijambiste.<sup>5</sup>

Je dis, ces deux plans, qui sont sûrement splendides... ces deux plans définissent une image-perception et même toute une aventure de l'image-perception. Je dis toute une aventure de l'image-perception puisqu'elle commence par être posée sans être effectuée. Et ensuite elle est effectuée par le cul-de-jatte qui nous est montré que dans le second plan. Je dirais c'est une image-perception. Voilà.

[III. 4, durée 3 :36] Deuxième exemple que je vous proposais : une image-action. Voyez, cela correspond à peu près à ma séquence western de tout à l'heure mais cette fois-ci, au lieu de saisir leur mélange, je donne trois exemples comme purs.

Exemple pur d'images-action. [26 :00] Je disais cette fois... et ce n'est peut-être pas par hasard, peut être que Lubitsch a été un très, très grand artiste des images-perception... Et peut-être que celui dont je parle maintenant, à savoir Fritz Lang, a été un des plus grands artistes de l'image-action. Et je vous donnais comme deuxième exemple, cette fois-ci de l'image-action, le début du premier *Le Docteur Mabuse*.<sup>6</sup> Qu'est-ce qu'il y a ? Une action qui se décompose en un ensemble d'images, à savoir attaque d'un courrier dans le train - premier ensemble d'images - un courrier est attaqué dans le train et volé, dépossédé d'un document. Deuxième sorte d'images : [*Pause*] [27 :00] le vol est porté dans une auto, il est mis dans une auto, il y a une auto qui part, qui démarre... Donc voyez, il y a déjà un système : train, vol dans le train, transport par auto. Troisième sorte d'images : un type de la bande monte à un poteau télégraphique – non, téléphonique... je ne sais plus, vous corrigez vous mêmes les inexactitudes... Il monte à un poteau, là, et il téléphone à... Quatrième image : Mabuse, qui attend le coup de téléphone.

Et là, vous avez des segments d'actions - des segments d'actions avec déjà quelque chose qui sera portée à un paroxysme par Wenders bien plus tard, c'est-à-dire de nos jours - avec l'idée fondamentale, qui n'est pas une idée théorique, qui est vraiment une pratique [28 :00] de cinéma, à savoir que la caméra assure la conversion et prend sur soi la conversion des mouvements hétérogènes. Elle n'homogénéise pas du tout les mouvements mais elle prend sur soi, et c'est l'appareil qui convertit les mouvements. Train, dans la séquence de Lang, train, auto, téléphone. Si vous pensez aux grandes séquences de Wenders avec mouvement de conversion, à la lettre, des changements, qui impliquent précisément des intervalles aussi. Tout à l'heure, j'invoquais un intervalle perceptif, la jambe qui manque de l'unijambiste. Là maintenant, j'invoque des intervalles entre actions, entre segments d'actions, dans une action composée.

Je dirais que... que, que, que [*Deleuze cherche un mot*] les premières [29 :00] images du premier Mabuse nous donnent comme à l'état presque pur - il n'y a jamais d'images pures... tout comme

tout à l'heure j'avais un cas presque pur d'image-perception, là j'ai un cas presque pur d'image-action.

[III.5, durée 0 :55] Et je disais, troisième exemple : une image-affection. Je cherche les exemples les plus simples et qui surgissent dès le début du film. Puisque l'image de Lubitsch, elle est, d'après Mitry, dès le début de *L'homme que j'ai tué*. Mabuse, c'est dès le début du premier Mabuse... Et là, dès le début, il suffit de voir *La Passion de Jeanne d'Arc*, pour voir un film où domine l'image-affection.<sup>7</sup>

Et déjà on en sait juste assez, si vous rappelez nos acquis bergsoniens, pour ne pas être étonnés que l'image-affection ait comme lieu privilégié [30 :00] le gros plan, le visage. Tout comme l'image-action peut comporter des travellings, l'image-affection comportera forcément des gros plans.

[III.6, durée 8 :37] Voilà, mes trois types d'images. Donc, là, c'est pour faire passer au concret tout ce que Bergson nous a dit. Pas du tout parce que ce que nous a dit Bergson l'autre fois était abstrait mais c'était du *concret philosophique*. Là, on le fait passer au concret... comment dire, on essaye de le faire passer au *concret cinématographique*.

Or, je dis non plus... je ne dis plus, comme tout à l'heure, tout film est un mélange des trois types d'images-mouvement - de l'image-perception, de l'image-action, de l'image affection. On se dit autre chose. Évidemment, ça ne se contredit pas... je met l'accent sur autre chose. A savoir, on peut distinguer des genres de film d'après la [31 :00] dominante de l'une des images sur les deux autres. Et si j'essaye de placer les genres, tout cela c'est objet de remaniement. On verra bien en avançant... ce que je dis c'est évidemment toujours provisoire. Il n'y a pas tellement de problème... Un film où domine l'image-affection, c'est quoi ? Ça serait ce qu'on appellerait, d'après Pariscope, ce qu'on appellerait « un drame psychologique ». Un film où domine l'image-action c'est ce qu'on appellerait « un policier ». Pourquoi ? J'insiste là-dessus parce que c'est sans doute le film policier qui a apporté l'idée de segment d'action et d'un minutage dans les segments d'action. [Pause] C'est la découverte [32 :00] de Lang qui ensuite aura toutes sortes de continuation, de renouvellement... tout ça. L'image-action c'est vraiment le film policier, c'est là que vous trouvez une dominante d'images-action.

Est-ce qu'il y a un cas... alors, est-ce qu'il y a un genre aussi gros que ce que je suis en train de définir, où ce qui domine c'est les images-perception ? Là... J'ai juste une idée là-dessus. Moi, je pense qu'il y a bien un genre où domine l'image-perception et qui finalement a inventé le film à dominance d'images-perception et que c'est le western. Et que dans le western précisément, il y a très peu d'images-affection et très peu d'images-action. C'est pour cela que mon exemple de tout à l'heure, où j'invoquais une séquence tirée d'un faux western, était plein d'invraisemblances.

L'action, dans le western, elle beaucoup trop [33 :00] stéréotypée. Elle n'a pas du tout les inventions et... vraiment, les inventions des segments d'action dans le film policier. Si je pense par exemple à... en effet, tous les films fondés sur le minutage du hold-up, à chaque fois l'action se définit bien conformément au thème bergsonien, par l'émergence d'un quelque chose de nouveau. Par exemple dans un film célèbre de Jules Dassin, le moment où le parapluie est utilisé

pour recevoir les gravats dans le minutage du hold-up.<sup>8</sup> Dans *The Asphalt Jungle*<sup>9</sup>, où le minutage aussi, à chaque fois, introduit quelque chose de nouveau. Et, en effet, la nécessité de parer à de l'inattendu... et c'est ça le lieu des images-action, le policier. C'est une logique de l'action. Le western, ce n'est pas du tout son problème.

Je dirais que le western c'est vraiment [34 :00] le genre qui a fondé et aussi développé à l'état le plus pur l'image-perception et l'enchaînement des images-perception les unes avec les autres. Pourquoi ?

Il y a un texte célèbre de Bazin sur pourquoi le western et sur qu'est-ce qui fait l'excellence du western comme genre cinématographique<sup>10</sup>. Et la réponse immédiate de Bazin, elle m'a paru curieuse, elle consiste à dire : c'est pas la forme, il faut pas chercher dans la forme du western parce que tout ce qui est de la forme du western à la rigueur on pourrait le retrouver ailleurs, dans un autre contexte que celui du western. Il dit : en effet, ce qui appartient au western - et déjà ce point doit nous intéresser - c'est les vastes étendus, c'est la confrontation des rochers etc. etc. c'est la ligne du ciel et de la terre... Ouais, tous ça. Le paysage western, le panoramique western... [35 :00] Mais il dit : Ce n'est pas ça ! Et si l'on essaye de comprendre vraiment l'excellence du western, il faut invoquer quelque chose du contenu. A savoir, le western a vraiment introduit et crée une mythologie propre au cinéma. Je n'ai pas l'impression que ce soit absolument vrai ça. Ça ne fait rien, ça n'importe pas. Je préfère les remarques où Bazin dit : dans le western vous trouverez très, très rarement des gros plans. Bien plus, le héros du western il est essentiellement impassible.

Et Bazin a des belles pages, par exemple, sur un western célèbre, *Sept hommes à abattre*<sup>11</sup>, sur l'impassibilité du visage. Pas de gros plans, pas de gros plans, pas d'images-affection... même quand le cow-boy est amoureux. [36 :00] C'est exactement de la même manière qu'il regarde l'être aimé qu'il regarde son troupeau. Toujours le regard à l'horizon, c'est-à-dire c'est vraiment... c'est vraiment un regard perceptif. Et introduire des images-affection ça sera pas du tout bon peut-être, on verra... on verra quel problème ça pose. Mais alors pourquoi dire, vous voyez... Je ne dirais pas comme Bazin, il me semble que c'est secondaire que le western introduise une mythologie propre au cinéma. Je n'en suis même pas sûr, parce qu'il me semble qu'on pourrait dire du policier, qu'on pourrait le dire de milles choses. En revanche, ce qu'on peut dire que du western c'est quelque chose qui tient à sa forme. Mais pas à sa forme objective. Bazin a évidemment raison de dire : à la rigueur les paysages du western, vous pouvez trouver l'équivalent ailleurs. Mais ce que vous ne trouverez pas l'équivalent ailleurs c'est la constitution de films fondés sur les images-perception. [37 :00]

Quel est le problème du western ? C'est essentiellement des personnages pour qui il est vital de percevoir, pas d'agir. Et s'il y a une mythologie du western, c'est ça. S'il y a une mythologie du western, je ne crois pas que ce soit le bien et le mal comme sujet... Le bien et le mal, c'est la métaphysique du cinéma, vous le trouvez partout. Mais ce qui est propre au western c'est : si tu ne perçois pas, tu ne survis pas. Ce qu'il s'agit de voir, là, c'est vraiment l'image-perception dans tous ses sens. Depuis tout percevoir, jusqu'à retenir ce qui m'intéresse, au sens Bergsonien. La perception subjective, c'est-à-dire percevoir tout sauf ce qui ne m'intéresse pas - y compris percevoir ce qui se passe dans mon dos. Qu'est-ce que c'est qu'un duel, à la western ? Les deux types qui s'avancent l'un vers l'autre... tout ça ? Comprenez, [38 :00] du point de vue action

c'est zéro. Ce n'est pas des images-action. Ce n'est absolument pas des images-action, c'est des images-perception et toute leur beauté vient de l'image-perception. C'est des images-perception, ce qui veut dire quoi ? Ce qui est en jeu dans ces images, ce qui leur donne une charge dramatique intense c'est : qui c'est qui va percevoir le premier des deux ? A savoir, la règle du jeu étant : ah bon, il faut que l'un ait tiré son revolver pour que l'autre déjà ait envoyé la balle. C'est une affaire de perception. Et avec les Indiens, il s'agit de *les voir* les Indiens... ah, ce n'est pas rien de voir un Indien.

Là, dans ces rochers, dans ces montagnes rocheuses, tous ça... c'est ça l'objet du western. C'est un développement de l'image-perception comme, en effet, aucun genre ne le rendait possible. [III.7, durée 8 :50] Et pourquoi ? Et pourquoi ? Il y a un livre que j'aime beaucoup d'un américain, sur [39 :00] le roman américain. C'est un livre de Leslie Fiedler... je crois qu'il a enseigné ici, Leslie Fiedler... enfin, je ne sais pas, je crois ouais.... [Un livre] qui s'appelle *Le retour du peau-rouge*. Et Leslie Fiedler part d'une idée très, très juste concernant la littérature américaine. Il dit, bah, oui... en gros, en gros je schématise, il dit les Américains c'est des gens qui n'ont pas d'histoires, c'est bien connu, mais en revanche ce qui a remplacé l'histoire chez eux c'est la géographie. Ils ont une géographie. Et il dit, on parle toujours du « Western » mais en fait il y a quatre grandes directions. Et leur littérature est traversée par ces quatre grandes directions. Et si vous pensez aux auteurs américains que vous aimez, vous pouvez les distribuer dans ces directions. Il y a, dit-il, ce qu'il faudrait appeler un « Northern » -- je prononce mal ; comme on dirait au western, un « Northern » -- Voyez ? Et puis il y a [40 :00] un « Southern ». Et puis, il y a un « Eastern ». Simplement, ces directions sont qualitatives.

La direction Eastern, elle est bien connue. C'est la direction de l'américain qui va chercher non pas ces racines mais qui va renouer un contact très étrange avec la vieille Europe. C'est ça qu'ils font à l'Est.... Alors, ça c'est Henry James. Toute une partie de Fitzgerald... évidemment les grands auteurs américains ils participent à plusieurs directions. Chez Fitzgerald, il y a une direction au Sud. Il y a une direction Sud et une direction Est... c'est-à-dire, le retour en Europe, à l'américaine. D'Henry James à Fitzgerald vous trouvez ça.

Le Nord, [41 :00] c'est plus compliqué. C'est la montée vers l'industrialisation, c'est des grands romanciers, ils sont très, très connus...

Le Sud... bon, vous avez Faulkner. Bien d'autre... une partie de Fitzgerald. Et la grande confrontation, la confrontation avec les noirs.

Il reste l'Ouest. Là, vous avez quoi ? Fiedler le dit très bien. Et oui, c'est la confrontation. Cette fois-ci, c'est d'une part la confrontation avec un sens tout à fait nouveau des limites ou des frontières, et en même temps - les deux étant complètement liées - la confrontation avec l'indien. Ah bon, la confrontation avec l'indien. Et puis, un sens nouveau des frontières. Voilà, ce qui est [42 :00] découvert dans le western ! Cela veut dire quoi ? Cela veut dire que la frontière c'est plus quelque chose qui sépare ceci et cela, c'est quelque chose qu'on ne cesse pas de déplacer. La frontière, elle est vécue comme perpétuellement déplaçable.

Rappelez vous les belles pages de Marx sur le capitalisme et les deux aspects du capitalisme : il se pose toujours des limites d'une part, et d'autre part il ne cesse pas de repousser ses limites

pour s'en poser d'autres. Les deux aspects du capitalisme, on pourrait aussi bien dire, c'est l'esclavage et l'évacuation. Il ne cesse pas de se poser des limites à l'intérieur desquelles il va établir le système de la domination et de l'exploitation. [Pause] Mais [43 :00] ses limites aussi... d'une autre main, il ne cesse pas de les repousser. Il fait le vide pour une nouvelle organisation. Cette fois-ci, il ne s'agit plus de faire des esclaves, il s'agit de vider des terres, vider les terres de leurs habitants.

Pourquoi aujourd'hui - parenthèse - y a-t-il des héritiers des peaux-rouges, et c'est les palestiniens ? Très curieux. Les palestiniens cessent pas de dire - ils ont très bien saisis ça - s'il y avait un nouveau western, se serait... Arafat, c'est très curieux, il ne cesse pas de dire : Oui, nous, les peaux-rouges, on est les peaux-rouges modernes. C'est que, en effet, il ne s'agit pas de faire des palestiniens des esclaves, il s'agit de les vider, il s'agit de les évacuer de leurs terres.

Alors, ça c'est un mouvement très, très différent. [44 :00] Pourquoi ? En quoi c'est très lié, tout ça, au western ? Cette limite etc. Je dis que cette limite perpétuellement déplacée et ce rapport avec l'indien vont vraiment se confondre, vont être les constituants d'un monde perceptif à la limite pure. Pourquoi ?

Fiedler analyse une figure du roman américain qui, hélas, n'a pas eu il me semble dans le cinéma assez de... encore, il a eu quelques... non pas applications mais quelques... exemples déjà. C'est l'union que fait l'américain blanc, l'union que fait un héros américain blanc soit avec un noir soit avec un indien. Une espèce d'amitié étrange, qui va les emporter dans une aventure. Une espèce d'aventure qui sera à moitié expiation du [45 :00] côté de l'américain blanc, qui sera découverte du côté [c1] soit du noir soit de l'indien. Et en effet du côté du Southern ou du côté du Western, vous avez cette espèce de confrontation avec le noir et avec l'indien.

Mais sur quelle base se fait la confrontation dans les deux cas ? Dans les deux cas, elle se fait de manière très différente. Et là, je veux juste lire parce que ça me va trop... c'est pour vous persuader qu'il le dit bien... page 162. Voilà, ce que nous dit Fiedler. Hélas, il ne développe pas assez, parce qu'il y aurait beaucoup à développer : « Lorsque dans le mythe... » - dans le mythe américain, l'idée de Fiedler là... l'idée n'est pas bonne... c'est que cette espèce d'union, union homosexuel de l'américain blanc [46 :00] avec soit un noir au sud, soit un indien à l'ouest... et voilà la différence entre les deux lignes, la ligne du Sud et la ligne de l'Ouest - « Lorsque dans le mythe, le compagnon de couleur que recherche l'américain blanc est noir plutôt qu'indien, on a tendance à interpréter l'histoire comme une tentative qu'il fait pour étendre le champ de sa sexualité, recouvrer une libido perdue. » En d'autres termes, c'est l'affaire du désir. « Lorsque au contraire le compagnon est indien, le mythe s'interprète plutôt comme un essai pour faire une brèche dans notre monde et étendre le champ de notre conscience. Le noir représente dans [47 :00] le mythe une sexualité qui fascine, une passion étrangère mais l'indien traduit une perception étrangère. »<sup>12</sup>

D'où, par parenthèse, le rapport de l'indien avec la drogue, qui n'est pas du tout, qui ne se retrouve pas du tout dans le rapport du noir. Le noir représentant dans le mythe un désir qui fascine, une libido qui fascine, une passion étrangère mais l'indien traduit une perception étrangère, la perception d'un monde étrange autre. Si bien que tout western, comme confrontation du cow-boy et de l'indien, ne pourra se développer qu'en images au moins à

tendance perceptive pure, c'est-à-dire dans le sens aussi bien du point de vue du paysage que du point de vue des personnes, des héros [48 :00] mis en cause, cela sera un monde de la perception.

Donc tout ceci... j'essayais de dire ça... et ça me prenait du temps mais tant pis... Pour dire, vous voyez, il n'y a pas seulement... Je ne peux pas dire seulement : tout film est un mélange des trois types d'images. Mais tout film a aussi une dominante. Si bien que je ne peux plus dire simplement : le montage défini comme... de ce point de vue limité, à nouveau, mais vous voyez c'est un autre point de vue que nous avons au premier trimestre... le montage défini comme détermination du rapport entre les trois types d'images va donner lieu - tout comme j'avais essayé de distinguer au premier trimestre - trois sortes de montage... trois, mais ça pourrait être trois comme quatre, cinq... ça n'a pas d'importance... trois types de montage par rapport au Tout. J'avais distingué : le *montage d'opposition*, [49 :00] le *montage dialectique*, le *montage quantitatif* et le *montage intensif*.

Et bah... là, on trouverait en effet trois types de montages assez différents.

Il faudrait parler d'un *montage perceptif* lorsque dominant dans le film les images-perception.

Un *montage actif*, qui est d'un tout autre type, qui serait par exemple le montage Fritz Lang... et, encore une fois, je ne dis pas que ça épuise la question ni du montage en général ni du montage de Lang, c'est un aspect. Le montage actif lorsqu'il s'agit au contraire de mettre en rapport des segments d'action complexes. Et dans le cas de Lang, en effet, il assure son montage actif par l'insertion d'une pendule qui marque les heures entre chaque [50 :00] segment de l'action.

Et puis un *montage affectif* dont, c'est évident, *La passion de Jeanne D'Arc* serait l'exemple classique, l'exemple immortel. Car, en effet, il ne suffit pas de dire l'image-affection c'est le gros plan. Il s'agit de savoir, une fois dit que c'est un film à dominante de gros plans - ce qui est normal si c'est un film à dominante d'images-affection - il s'agit de savoir comment vous montez là, tous ces gros plans. Car il y a assez peu - comme souvent... tout le monde l'a toujours remarqué - il y a assez peu d'images isolées du visage de Jeanne D'Arc. Les gros plans de Dreyer dans *La passion de Jeanne D'Arc* prennent, par exemple, le visage de Jeanne D'Arc et puis un autre visage, celui d'un juge coupé ou de biais. [51 :00] A partir de là, vous avez tous les problèmes de montage mais d'un type particulier de montage. Dès que vous avez à faire intervenir un gros plan dans un montage, vous avez un certain problème du montage affectif. A plus forte raison quand il s'agit de faire un montage de gros plans les uns par rapport aux autres. Et sans doute est-ce que c'est une prouesse fantastique, le montage de gros plans. Bon, tout ça... voilà. [Pause]

[III.9, durée 2 :16] Alors... c'est bien, parce que on a fini un nouveau, à la fois on a fini un nouveau pan de ce qu'on avait à faire, c'est ce groupe qu'on a fini maintenant, et j'ai quand même rattrapé maintenant -- j'ai été trop vite, mais tant pis -- on a rattrapé un peu du retard que l'on avait pris... A savoir, ce nouveau pan que nous avons fait c'est commentaire du Chapitre 1 [52 :00] de *Matière et mémoire* et conséquences pour les trois types d'images cinématographiques.

Donc, les trois cas de l'image-mouvement sont image-perception, image-action, image-affection. Dès lors notre plan, notre devoir, hélas, est tracé pour assez longtemps. Mais au point que ce serait si longtemps qu'il faudra faire des coupures. Mais dans l'absolu, on serait forcé, avant d'en finir avec l'image-mouvement -- car on est pressé d'en finir avec l'image-mouvement -- ce qui m'intéresse vraiment maintenant c'est : qu'est-ce que ça va être les autres images ? Et pourtant il faut rester encore, il faut encore patauger dans cette histoire d'image-mouvement. Alors, on est d'un côté attiré, dans l'autre retenu... c'est une bonne situation, c'est une situation riche affectivement. Ou bien, il y en a marre de tout et puis voilà.

Bon... mais notre plan [53 :00] immédiat, c'est : analyse détaillée de l'image-perception, analyse détaillée de l'image-action, analyse détaillée de l'image-affection. Voilà.

Alors, si c'est trop long, je voudrais faire l'analyse détaillée de l'image-perception au cinéma. Et puis, si on voit que c'est trop long... je donnerais juste, je ne sais pas, de très courtes indications sur les deux autres images. Et puis, enfin, on pourra concevoir de passer. A moins qu'on travaille ça sur deux ans... je ne sais pas... Oh, écoutez, c'est trop difficile... moi, je m'attendais à en avoir pour un semestre, ça m'embête... et puis, tout ça... Il ne fallait pas toucher au cinéma. [*Fin du CD III de Gilles Deleuze Cinéma*] Moi, j'en suis désespéré de tout ça... c'est trop difficile.

Bon... alors voilà, image-perception. [54 :00] C'est donc un nouveau thème qu'on abordera. Qu'est-ce que c'est que l'image-perception au cinéma ? Et je dis tout de suite, parce que là il faudra que... ça va être difficile, un peu difficile parfois... Je dis tout de suite que je voudrais envisager comme trois étages, parce que c'est confus. C'est très difficile. Je dirais qu'à un premier étage nous allons voir un premier niveau, nous allons voir qu'il peut y avoir deux pôles. J'appelle ça pour de mieux chercher les mots. Mais c'est juste pour diviser notre recherche, que nous allons d'abord distinguer deux pôles de l'image-perception. Et on va s'apercevoir que c'est bien, c'est bien, oh oui c'est bien... mais ce n'est pas encore suffisant. [55 :00] Et à chaque fois il y aura sans doute des cinéastes qui... et je ne veux pas dire que les uns sont meilleurs que les autres, je suis bien incapable de dire, c'est tellement beau tout ça donc...

Et puis, on va distinguer un second niveau où il n'y aura non plus deux pôles de l'image-perception mais deux systèmes de perception. Et puis, on va s'apercevoir que ça ne va pas encore ou que ça pourrait être autre chose encore... Et là, on distinguera non pas deux systèmes ou deux pôles mais deux *états* de perception. Je dis ça uniquement comme points de repères.

Donc, ce que je commence immédiatement c'est les deux pôles de l'image-perception. En quel sens peut-on dire qu'il y a [56 :00] deux pôles de l'image perception ? Là, Bergson nous a donné une indication au moins. C'est quoi ? C'est qu'en effet il y a deux pôles d'images-perception puisque il y a des perceptions-choses et il y a des perceptions qui sont celles que *j'ai* des choses. Les choses elles même sont des perceptions. En quel sens ? Pas du tout au sens – encore une fois je vous rappelle ce contre-sens à ne pas faire... Pas du tout au sens où je dirais que les choses sont *mes perceptions* mais parce que les choses en-soi, du point de vue de l'image-mouvement, sont des perceptions totales. Et que les perceptions que moi j'ai d'une chose, ce sont les perceptions partielles. [*Pause*] [57 :00] Bon, mais ça c'est déjà bien compliqué... la chose est une... Disons alors, beaucoup plus simplement, on va partir d'une tentative là... où il faut que vous consentiez à m'accorder tout, quitte à ce qu'après vous me le repreniez.

Il faut partir de quelque chose de beaucoup plus simple sur les deux pôles de l'image. Qu'est-ce que ce serait une image objective et qu'est ce que serait une image subjective ? Et là, il ne faut pas être bien exigeant, il faudrait se contenter d'une définition très étroitement nominale. Une définition nominale c'est-à-dire extrinsèque, par opposition à ce qu'on appelle en logique des définitions réelles qui sont des définitions intrinsèques, intérieures à la chose définie. La définition purement extrinsèque... qu'est-ce que je dirais ? [58 :00] Une image subjective, c'est quoi ? C'est l'image d'un ensemble tel qu'il est vu du point de vue de quelqu'un qui fait partie de cet ensemble. Voilà, je me donne ça comme définition de l'image subjective. Voyez ce que je veux dire pour m'épargner des discussions qui n'en finiraient plus. Je ne vais pas dire l'image objective c'est une image sans point de vue. Est-ce que ça existe, une image sans point de vue ? On ne sait pas. A quelles conditions ? C'est déjà trop pour nous.

Donc il faut qu'on parle de quelque chose de beaucoup plus modeste. Je dis, de toute manière, image objective ou subjective, elles renvoient à un point de vue, supposons. [59 :00] Mais je dirais que l'image est subjective lorsque c'est l'image d'un ensemble qui renvoie au point de vue de quelqu'un qui appartient à cet ensemble. Je dirais, de ce quelqu'un qu'il appartient à cet ensemble qu'il perçoit. Là aussi, comprenez bien, à quel niveau du problème on en est. Je m'interdis de faire intervenir, en tous cas directement, des facteurs subjectifs du type : le rêve, le souvenir, l'hallucination. Cela serait trop facile. Si je faisais, c'est que le mot sujet a beaucoup de sens. Si je fais intervenir directement des facteurs de rêves, d'hallucinations, de souvenirs. [Pause] [60 :00] Je n'en suis plus dans les conditions de mon étude. Je ne m'occupe plus des images-perception comme telles, je m'occupe de tout à fait autre chose, je m'occupe d'images-rêves, d'images-souvenir, dont je ne sais pas du tout quel est le rapport avec l'image-perception.

Donc là, quand j'emploie image subjective, ça ne peut pas renvoyer à des images de rêves ni de souvenirs, du point de vue qui m'intéresse. Il s'agit du cadre étroitement défini précédemment de l'image-perception. Si je fais intervenir du rêve, de l'hallucination ou n'importe quoi, ce sera simplement sous la forme de facteur agissant sur la perception. Mais je ne considérais pas... j'en suis pas du tout là, à un moment où je pourrais considérer le problème de l'image-rêve ou le problème de l'image-souvenir au cinéma. C'est pour ça que je [61 :00] dis : Bien, j'appelle pour le moment de manière purement nominale, j'appelle image subjective l'image d'un ensemble tel qu'il est vu par quelqu'un qui appartient ou qui fait partie de cet ensemble. Des images subjectives comme cela, on en connaît au cinéma. Bien plus, elles sont marquées d'une espèce de splendeur. Et elles ont commencées très vite dans le cinéma. Là aussi je cite des exemples...

Premier exemple. Perception subjective, avec cette fois-ci, compte tenu de ce que je viens de dire, un facteur actif. Un facteur actif, puisque tout réagit là. Il y a un facteur actif qui agit indirectement sur la perception. Je cite deux cas : [62 :00] la danse ou la fête vue par quelqu'un qui y participe. Voyez que le facteur actif est fort. Par exemple, la fête foraine vue par quelqu'un qui est sur le manège. Cela peut donner des perceptions subjectives, c'est-à-dire des images-perception splendides. Ou bien la danse, la salle de danse avec tous les danseurs vus par un danseur. Merveille ! L'un c'est un exemple célèbre de Epstein, l'autre c'est un exemple célèbre de L'Herbier.<sup>13</sup> Voilà, premier exemple je dirais : perception subjective avec facteur actif.

J'en donne un troisième, parce qu'il est aussi tellement beau et c'est un grand classique, [63 :00] un film lié à l'Expressionisme Allemand, à savoir un film de Dupont, *Variétés*.<sup>14</sup> Célèbre image

où toute la salle du cirque est vue par l'acrobate au trapèze en plein mouvement. Prodigieuse image où la perception subjective est inséparable d'un très fort facteur dynamique actif. Puisque le sujet qui appartient à l'ensemble cirque est lui-même en mouvement, tout comme le danseur tout à l'heure était lui-même en mouvement. Et l'image de Dupont, les images de *Variétés*, là sont splendides, splendides... Voilà, un premier cas d'image-perception à facteur actif.

Image-perception à facteur perceptive, c'est-à-dire la perception redoublée, en quelque sorte. C'est l'image célèbre [64 :00] que l'on cite toujours, dans toutes les histoires du cinéma, de Gance dans *La Roue*<sup>15</sup>, qui passe pour être une des premières images subjectives au sens de la perception lancée par le cinéma. A savoir, le héros, qui a reçu je crois, mais oui, à peu près, qui a reçu un jet de vapeur dans les yeux, le héros, conducteur de chemin de fer qui a reçu son jet de vapeur dans les yeux et qui a les yeux abîmés, donc facteur perceptif là, de la perception. On voit sa pipe, il prend sa pipe et on voit la pipe telle qu'il la voit, ou telle qu'il est censé la voir. Bon, image subjective à facteur perceptif. [*Changement de cassette*] [1 :04 :55]

## Partie 2

Enfin, perception subjective à facteur affectif. Il y a une image que je trouve très [65 :00] belle, qui est dans le film de Fellini *Le Cheik blanc*<sup>16</sup>. Il y a la jeune mariée là, vous savez, qui est amoureuse, qui est vaguement amoureuse, de l'acteur du roman photo. Et puis, elle arrive sur le lieu du travail... là, du roman photo, de la prise de vue de roman photo. Et il est déguisé en cheik. Et on nous le montre tel que elle est censée le voir. Et ça donne, il est comme... Fellini a évidemment utilisé des objectifs, il a tout mis, il a tout fait... Une image très, très, très savante. Et on a l'impression, on a le sentiment que... le héros du roman photo est complètement en haut d'un arbre immense [66 :00] et se balance dangereusement là sur une espèce de soutien et... et il a toutes les proportions, n'est-ce pas, gigantesques d'un héros, d'un héros au sommet d'un arbre immense. Puis, succède après, alors, ce que j'appelle l'image objective. Ce que j'appelle l'image objective vraiment, dans les conditions nominales, dans les conditions très, très... où je ne me complique pas les choses. J'appelle l'image objective... et ben oui, qu'est-ce qui se passe ? Tout d'un coup, en fait, ce n'est plus l'image du héros tel que le voit la jeune femme. Mais on voit que en fait il est sur une petite balançoire, tout près du sol. Et qu'il se balance minable là... il n'a pas besoin de choir de l'arbre immense. En fait, il a quarante centimètres à faire pour... Bon. [67 :00] Passage de l'image subjective à l'image objective.

Parfois l'ordre est inverse. Dans le cas de Gance, on nous a montré la pipe et le personnage en image objective, avant de nous montrer l'image subjective de la pipe. Bon. Or, la seule chose que je constate c'est que si j'en reste à ceci, j'ai donc mes deux définitions : j'appelle image subjective encore une fois l'image vue, l'image d'un ensemble vu par quelqu'un qui fait partie de l'ensemble et image objective... non pas du tout une image sans point de vue, ça, je ne pourrais pas encore me donner une notion si difficile... mais l'image d'un ensemble vue d'un point de vue extérieur à cet ensemble.

Or, déjà là une première évidence [68 :00] pour nous. À savoir que, si je définis ainsi, si je pars de définitions aussi simples de l'image objective et de l'image subjective, l'une ne cesse pas de passer dans l'autre et réciproquement. Et c'est même les bons moments du cinéma.

Et l'exemple que je donnais de Lubitsch tout à l'heure est un passage très net de pôle objectif à pôle subjectif. Il commence par cadrer avec... par nous faire voir le défilé militaire dans l'intervalle de la béquille et de la jambe subsistante. Telle qu'elle est présentée dans ce premier plan, je dirais que l'image est objective. Elle est complètement tordue, elle est bizarre : cadrage en dessous de la taille, [69 :00] et on voit le défilé à travers ça. C'est donc un point de vue esthétique très curieux. Peu importe, peu importe que le point de vue soit bizarre. Dans ce premier plan, il ne fait pas partie de l'ensemble qui est présenté. Il n'appartient pas à l'ensemble présenté, c'est donc une image objective - si artiste qu'elle soit, si esthète qu'elle soit. Deuxième plan. Cette perception qui nous paraissait si esthète, si bizarre, se trouve effectuée par le cul-de-jatte. Ah ! C'est donc ça, il y avait un cul-de-jatte ! Et c'est *ce* qu'il voit. L'image est devenue image subjective, c'est-à-dire le cul-de-jatte, en effet, fait bien partie de l'ensemble foule/défilé. On est passé de l'image, on est passé [70 :00] d'une image objective, ou pseudo objective, à une image subjective. Inversement, on passe tout le temps d'une image subjective à une image objective.

Alors, ce balancement, c'est quoi ? Voilà, on va faire... on va faire un tout petit bond. Il y a un balancement de ce type. Eh ben, ça indique bien que, d'une certaine manière, il faut trouver un statut à ces deux pôles et au passage d'un pôle à l'autre.

Or, voilà que ce statut... la technique du cinéma nous l'offre. Et elle nous l'offre d'une manière bizarre. C'est donc un nouveau pas de notre analyse. Elle nous l'offre sous une scène, sous une forme célèbre : champ-contrechamp. Pourquoi ? [71 :00] C'est que... champ-contrechamp, c'est le lieu d'une rencontre très extraordinaire. C'est le lieu d'une rencontre entre des déterminations spatiales et des déterminations psychologiques. Pourquoi ? Spatialement, et c'est bien là l'origine de champ-contrechamp... Spatialement, le contrechamp c'est l'inverse symétrique d'un plan. Ou, si vous préférez, c'est vraiment les définitions les plus rudimentaires... c'est deux prises de vues dans des directions opposées par rapport à un même plan spatial.

Bon. Là, Mitry il me semble... Jean Mitry a de bonnes pages lorsqu'il dit, le grand moment ça a été lorsque cette structure spatiale champ-contrechamp, cette structure cinématographique spatiale champ-contrechamp, a rencontré une détermination d'une toute autre [72 :00] nature, à savoir regardé-regardant. Alors là, c'était quelque chose de très important. Pourquoi ? Il me semble que ce qui s'est fait de très important c'est que image objective et image subjective pouvaient recevoir un statut plus ferme. En quel sens recevoir un statut plus ferme ? Alors, moi j'aurais une question, parce que Mitry assigne la rencontre de ces deux caractères, de champ-contrechamp, détermination spatiale, détermination regardé-regardant... Vous voyez ce que je veux dire ? Oui... Je vais quand même trop vite.

Champ : vous prenez en champ un personnage qui regarde. Et puis [73 :00] en contrechamp : vous prenez ce qu'il regarde. Bon... Eh bien, Mitry il dit : ceux qui ont vraiment fait... peut-être pas inventé mais ceux qui ont vraiment... élevés à l'état de grands moyens cinématographiques ce double aspect du champ-contrechamp c'est l'Expressionnisme Allemand. Et il cite des exemples, il cite beaucoup d'exemples. Par exemple champ-contrechamp dans... il y a un cas célèbre, c'est dans le *Tartuffe* de Murnau<sup>17</sup>. Mais, bien avant il cite aussi *Variétés*... *Variétés* de Dupond là, comme étant un grand moment où champ-contrechamp épouse la structure regardé-regardant.

Mais je me demande, j'en aurai bien besoin... ça c'est juste une question. Je me dis, non, ce n'est pas possible, il faudrait que ce soit autre chose... À savoir, il faudrait que ce soit dans le western, justement, que ça ce soit fait. [74 :00] Il faudrait que ça soit dans le western que ça soit fait... que le champ, le cow-boy, qui regarde le contrechamp, ce qu'il regarde. Parce que ça m'intéresserait beaucoup, si c'était dans le western... parce que ce serait une confirmation que le western ne peut se définir que comme un genre, un genre de film, où domine l'image-perception. Alors, donc... voilà. Il faudrait, bon, il faudrait montrer que... j'espère... que se serait dans les premiers westerns. Bien, mais peu importe. On fait comme si.

Alors, qu'est-ce qui se passe ? Vous prenez en champ l'image de quelqu'un qui regarde. C'est une image objective. En effet, elle est d'un point de vue extérieur à l'ensemble de l'image. Donc, c'est une image objective mais elle est déjà subjective [75 :00] puisqu'elle se présente comme l'image d'un regardant. Et puis, contrechamp : vous passez à l'autre côté, au symétrique inverse, à savoir ce qu'il regarde. Cette fois, vous avez une image subjective... subjective oui et non. Peut-être, pas forcément... Elle est bien subjective si ce qu'il vous est montré, c'est bien ce qu'il regarde... comme il le voit, comme il le regarde, comme il le voit. Elle peut être plus ou moins subjective. Et à la limite, elle peut être objective si on vous donne à deviner et à choisir ce que le personnage que vous venez de voir en champ regarde.

Donc là aussi, dans ma seconde détermination [76 :00] champ-contre-champ... Voyez que je n'arrête pas d'être baladé d'un pôle à l'autre, du pôle objectif au pôle subjectif de l'image-perception. Si bien que finalement, l'idée là, l'idée de... on arrive à quoi ? Jusqu'à maintenant on peut suivre, il me semble, assez bien Jean Mitry. Ça revient à dire que l'image clé du cinéma, du point de vue de l'image-perception, c'est ce qu'il faudrait appeler une image *mi-subjective*, *semi-subjective*.

Alors, c'est intéressant la manière dont il définit l'image semi-objective comme étant l'image courante au cinéma, celle qui s'est imposée. Pas partout, pas toujours. L'image semi-subjective, elle peut se considérer des moments de l'image-subjective. Mais de toute manière les images subjectives, [77 :00] ou les images objectives, elles formeront que des moments singuliers dans un film.

Supposons, supposons tous ça. J'ai tellement envie d'aller très progressivement ! Le Tout courant, il sera donné par des images semi-subjectives. Qu'est-ce que ça veut dire ? Alors semi-subjective, ça rend bien compte de ceci : c'est le devenir réciproque. L'image subjective qui devient objective, qui est toujours susceptible de devenir objective... L'image objective qui est toujours susceptible de devenir subjective. Mais il faut qu'il ait un statut consistant à l'image semi-subjective.

Là, comme disent les phénoménologues, se serait quoi ? Moi je dis, comme disent les phénoménologues, il faut... est-ce qu'il ne faudrait pas dire une espèce de... ou faire le concept lié à la caméra ? Donc une espèce d'*être-avec*, pas être à la place de... du personnage... [78 :00] *Être-avec*, un *être-avec de la caméra*. Cet *être-avec* de la caméra qui définirait alors une position comme d'équilibre de l'image semi-subjective et qui expliquerait que, dès lors, l'image subjective peut toujours devenir objective... l'image objective peut toujours devenir subjective,

etc. Cet *être-avec*, cette situation comme ce statut de l'image semi-subjective, on le trouverait dans quelles figures ?<sup>18</sup>

Première figure. La caméra dans le dos [79 :00] du personnage. Et là, c'est très important dans les histoires du cinéma. On voit bien l'importance qu'a eu, par exemple, chez Murnau. Grande importance de la position de la caméra dans le dos. Mais chez beaucoup d'autres, dans l'Expressionnisme Allemand... Très, très fréquent cette position de la caméra dans le dos du personnage, avec tous les effets que ça peut donner. Et puis, autre figure. Parce qu'il y a plusieurs figures pour l'image, si l'on essaye de donner une consistance. Voyez mon problème. Quelle consistance a l'image semi-subjective, indépendamment du fait qu'elle assure la circulation, la transformation de l'image objective en image subjective et de subjective en une image objective ? Quelle est sa consistance, indépendamment de ce rôle de conversion, de transmission ? Bon alors je dis, *caméra dans le dos du personnage*.

Autre exemple. Ce qu'on appelle, ou ce qu'on a appelé - je ne sais pas si ça s'emploie toujours - le *travelling en circuit fermé*. Le travelling en circuit fermé c'était lorsque... ou c'est lorsque... il n'y a pas seulement mobilité de la caméra mais lorsque la mobilité a acquis un degré supplémentaire. C'est-à-dire, elle ne suit plus un personnage, elle se [80 :00] promène *parmi* un ensemble, elle se promène *dans* l'ensemble, dans l'ensemble clos. Par exemple, la caméra qui se promène *parmi* les danseurs, la caméra qui se promène *parmi* les tables d'un restaurant. Ça a été fondamental ça, pour la mobilité de la caméra. Lorsqu'elle a cessé d'être une caméra qui suit pour devenir une caméra qui... qui se déplace *parmi*. Voyez, c'est un tout autre niveau de la mobilité. Eh bah, on pourrait dire : voilà, c'est ça l'image mi-subjective. Seulement, voilà, problème, problème énorme encore une fois. On ne tient pas un statut de l'image mi-subjective par là.

Si l'on dit, eh ben oui, [81 :00] l'image-perception... voyez exactement où j'en suis, parce que ça a l'air de... ça se complique parce que... d'une manière obstinée je suis mon problème, c'est ça que je voudrais que vous compreniez. Si je pars de l'idée l'image-perception à deux pôles - objectif et subjectif - définis de manière très nominale, très verbale... Et là, ne me critiquez pas sur ces définitions, c'est un point de départ. On verra que on n'en restera pas à ces définitions, évidemment... On s'aperçoit, à partir de cette distinction des deux pôles, on s'aperçoit que il y a une image comme non seulement bipolaire - l'image semi-subjective - mais que cette image a une consistance en elle-même. Consistance attestée par les moyens techniques qui la produisent. Eh bah, ce qu'il nous faut... c'est, pour nous, un statut conceptuel de l'image [82 :00] mi-subjective.

Or voilà, l'hypothèse que je ferais, c'est là que... mais encore une fois, c'est que le début de notre analyse... je dirais, quant à cela, et si nous posons le problème : quel peut être le statut de l'image mi-subjective, tel que - l'on vient de voir - que le cinéma était capable de produire, de l'obtenir ? Je dirais... oui, ce n'est évidemment pas dans Mitry qui arrête son analyse, mais là, c'est peut-être le moment de se pencher sur une théorie très curieuse de Pasolini.

Et cette théorie très curieuse - le temps que j'essaye de l'expliquer parce que moi, elle me frappe énormément, c'est une théorie obscure il me semble... mais c'est l'essentiel de la pensée, il me semble, que c'est l'essentiel et le plus original de la pensée de Pasolini [83 :00] sur le cinéma.

Non seulement sur le sien propre, mais sur la manière dont il voit le cinéma des autres. C'est lorsque il essaye de lancer une notion qui est exactement... qui est à peu près, non pas exactement, puisque il n'emploie pas exactement ce mot là... *image subjective libre indirecte*.

*Image subjective libre indirecte*. Je dis ceci... Comprenez, j'annonce pour essayer de vous épargner de... Je dis ceci : si l'on arrive, grâce à Pasolini, à donner à comprendre ce que peut être ces termes multipliés, barbares, compliqués... cette *image subjective libre indirecte* - si on arrive à comprendre ce qu'il veut dire, peut-être qu'on va avoir un statut de l'image-perception [84 :00] comme passant perpétuellement du pôle objectif au subjectif, du pôle subjectif au pôle objectif. Et peut-être que ça va nous faire faire un grand progrès. Seulement, ce n'est pas rien tout ça ! Parce que ça suppose que je vous explique d'abord comment Pasolini le comprend lui-même. Et puis que je vous explique ensuite comment je comprends Pasolini. Bon, voilà. Et puis, qu'est-ce qui sortira de tous ça. Et puis vous, comment vous le comprenez.

Car tous ce que je peux dire c'est ceci : je prends le point de départ de Pasolini. Et ce qu'il fait, c'est qu'il emprunte la notion en question, la notion qui fait notre souci actuellement... il l'emprunte semble t-il à la linguistique. Ce qui évidemment est très ennuyeux. Mais lui-même, il n'y tient pas. [85 :00] On va voir pourquoi il n'y tient pas. Mais il l'emprunte à la linguistique parce que la linguistique semble lui proposer une distinction entre trois choses du discours. Donc c'est bien dans l'analyse du discours qu'il trouve la source de sa notion, qu'il va élaborer au cinéma.<sup>19</sup> Quand je dis *discours*, c'est déjà plus de la linguistique. Vous allez comprendre pourquoi.

Et il nous dit : Bah, oui, dans le discours... on distingue trois types de discours. On distingue le discours direct, le discours indirect et le discours indirect libre. Bon, c'est ça qu'il faut comprendre.

Le discours direct, c'est quelqu'un [86 :00] parle et il parle en son nom. Voilà, c'est bien connu.

Le discours indirect c'est lorsque je dis : « Il dit qu'il faisait froid ». Ou bien lorsque je dis même : « Je dis qu'il fait froid ». Discours indirect, ça tout le monde connaît le discours direct et le discours indirect.

Discours indirect libre. C'est curieux, en français c'est assez rare et très littéraire. Mais tous ceux qui est - et là, ma remarque est très importante - tous les grammairiens qui se sont occupés du discours indirect libre précisent qu'il a une importance fondamentale dans les langues suivantes : italiens, allemand, russe. Et que même il y a beaucoup plus de richesse, évidemment, qu'en français. [87 :00] Mais quand même, je donne un exemple en français.

Alors, j'essaye de le calculer, mon exemple... Il lui dit, il lui dit qu'il ne fallait pas entreprendre ce voyage, [Pause] et que..., et que... [Pause]

Étudiant : [Inaudible ; il essaie d'aider Deleuze]

Deleuze : Non, non ! Oh, ben non ! Laissez-moi ! Ah ! Si tu mets un point maintenant, je... et que cette démarche était hasardeuse. C'est pour ça que je ne veux pas de point là ! C'est, ça, c'est

du style indirect. Il lui dit que [88 :00] ce voyage était trop dangereux et que cette démarche était hasardeuse. Alors là, point. Point. Mais elle n'était pas née d'hier, elle éviterait tous les dangers, elle saurait prendre des précautions. [*Pause*] Point. Je n'étais pas convaincu par toutes ses, par toutes ces... Voyez, vous continuez là... par toutes ses protestations.

Voilà. Vous voyez que la seconde phrase est du discours indirect libre. Ça se comprend tout seul. C'est... [89 :00] c'est quoi ? C'est quelque chose qui a un rapport avec la phrase que la personne concernée, à laquelle je m'adresse, était censée, serait censée répondre. Ce n'est pas du discours direct, ce n'est pas du discours indirect. Je lui dis que le voyage serait dangereux et qu'elle ne devait pas le faire. Ah, elle n'était pas née d'hier, elle prendrait toutes ses précautions. Moi, je n'étais pas convaincu par ses protestations. Entre les deux, il y a eu un discours indirect libre. Qu'est-ce que c'est ?

On dira au plus simple : le discours indirect libre représente une espèce de contamination, ou de contraction, de deux discours. Le discours de celui, de quelqu'un [90 :00] qui parle et le discours de quelqu'un qui rapporte. Bien. [*Pause*]

Bien. Pourquoi alors ? Réglons un problème sur lequel Pasolini parle très bien. Il est fasciné par ça, Pasolini. Mais pourquoi ? Ce qui m'intéresse moi, c'est déjà pourquoi, en tant qu'homme du cinéma, il est fasciné par ça. Parce qu'il est fasciné par ça en tant que auteur, auteur littéraire et particulièrement, auteur littéraire italien - puisque il pense que le discours indirect libre est une forme fondamentale dans la langue italienne - mais il est aussi fasciné en tant que homme du cinéma. Pourquoi ?

En tant que auteur, ou en tant que aimant la littérature, Pasolini est fasciné pour une raison très simple. C'est qu'il dit, c'est évident qu'en italien ça a beaucoup plus d'importance que dans tout autre langue. [91 :00] Parce que l'italien, dit-il, c'est une langue finalement qui n'a pas de langue moyenne. L'italien, il n'a jamais vraiment fait son homogénéisation. Il y a une langue moyenne d'apparence. C'est une langue qui vit encore sur deux pôles extrêmes : un pôle littéraire et un pôle vulgaire - pôle vulgaire qui peut, par exemple, se diviser lui-même en toutes sortes de dialectes. C'est à-dire un pôle « haut » et, sans aucune nuance péjorative, un pôle « bas ».

Ce qui est arrivé au français très « haut », c'est-à-dire cette centralisation qui a fait un français moyen qui, finalement, fini par être une langue commune à un illettré et à Victor Hugo... en italien, ce n'est pas aussi [92 :00] prononcé. En allemand, il y aurait effectivement - dans toutes les langues où il y a discours comme ça, il y a beaucoup moins, il n'y a pas... il n'y a pas l'imposition d'une langue moyenne. Il voyait pourquoi le discours indirect libre ... [*Interruption de l'enregistrement*] [*Pause*] [1 :32 :16]

... si bien que dans le discours indirect libre, qu'est-ce qu'il y aura ? J'en reste toujours au niveau du discours. Selon lui, il va y avoir... Oh là là ! Pardonnez-moi, c'est urgent ! Il faut que j'aille au secrétariat, j'en ai pour une minute. [*Interruption de l'enregistrement*] [1 :32 :50]

C'est qu'en apparence un emprunt à la linguistique. Car c'est évident que, [*Bruits divers venus de l'extérieur*] [93 :00] tel que Pasolini vient de le définir et tel qu'il faut le définir, le discours

indirect libre n'est pas une catégorie linguistique. C'est, comme disent très bien les linguistes eux-mêmes, une catégorie stylistique.

Mais enfin, si je comprends bien - parce que encore une fois c'est une thèse, il me semble, très, très complexe de Pasolini - si je comprends bien la thèse de Pasolini, elle reviendrait à nous dire, à partir du point où on en est - c'est-à-dire à partir de cette caractérisation très générale du discours indirect libre - elle reviendrait à nous dire : l'image-perception au cinéma, c'est non pas exclusivement - vous comprenez, là aussi c'est plein de nuances... non pas exclusivement - l'image-perception [94 :00] au cinéma, non pas exclusivement mais de manière privilégiée, c'est ce qu'on pourrait appeler une *subjective indirecte libre*.

Mais qu'est-ce que ça veut dire une subjective indirecte libre rapportée non plus au discours mais rapportée à l'image-mouvement ? C'est là que ça devient à la fois important pour nous, intéressant pour nous, et très difficile. Mais toujours, alors, toujours, si je comprends bien, voilà ce que ce serait cette image indirecte libre, cette subjective indirecte libre. Supposez un personnage, [95 :00] ou des personnages, dont le cinéaste prétend nous faire voir comment ils voient eux-mêmes le monde. Bon, voilà, voilà.

Premier Niveau : le cinéaste veut nous faire voir comment x, y, tels et tels personnages, voient le monde. Normalement, on pourrait dire : c'est une image subjective, alors. Ou, si vous préférez, une image directe je dirais, une image subjective ou une image directe. Précisons : ils veulent nous faire voir, comment un « névrosé », dit Pasolini dans son texte, comment un névrosé voit le monde. Tiens, névrosé ! Pourquoi ça intervient là ? [96 :00] Ça intervient, il me semble, exactement dans les conditions, heureusement, que j'avais fixées tout à l'heure, en prenant mes précautions. Il ne s'agit pas d'introduire une image-névrose. Il s'agit d'introduire la névrose comme facteur agissant sur la perception.

Bien, par exemple, il est certain que l'obsession agit sur la perception. Donc acceptons, ça ne nous gêne pas ça. Il s'agit bien de l'image-perception, en tant qu'elle subit des effets qui peuvent être ceux de la névrose. Donc, dans ce premier niveau, le cinéaste se propose de nous montrer le monde tel qu'il est vu par tel personnage névrosé. Si avec ça, ce serait du discours direct ou, si vous préférez, de l'image subjective directe. [97 :00] Ou bien, cela pourrait être de l'image indirecte. Il faudrait conclure, à partir des images présentées, la manière dont le névrosé voit. Ce serait possible aussi. Mais au fait, il y a un second niveau selon Pasolini.

Le second niveau, c'est quoi ? Ce n'est plus la perception subjective du personnage supposé, le névrosé. C'est, et là j'emploie un autre mot, c'est la conscience critique de la caméra. C'est la conscience critique, c'est plus la perception subjective, c'est la *conscience-cinéma*, le second niveau. Voilà les deux niveaux de Pasolini.

Qu'est-ce que ça veut dire conscience critique de la caméra ? [98 :00] Comprenez déjà, ça me paraît très, très intéressant parce que, si vous trouvez le moyen d'assurer une espèce de contamination, de court-circuit, d'un niveau à l'autre, qu'est-ce que vous allez avoir ? Vous allez avoir une opération par laquelle le cinéma prend conscience de soi à travers une image subjective du personnage, et où le personnage prend conscience de soi, ou prend une espèce de distance à l'égard de soi-même - aspect Brechtien de l'opération - à travers la conscience critique.

Voyez où je veux en venir. Et c'est Pasolini qui nous y mène. Nous ne sommes plus, nous n'en sommes déjà plus... on a déjà dépassé notre point de vue trop restreint du début. Nous n'en sommes plus à deux pôles de la perception, *image subjective - image objective*. Nous en sommes à un couple qui a évolué. Le couple est devenu *perception subjective - conscience critique* [99 :00] *du cinéma... Perception subjective du personnage - conscience critique du cinéma*. Le cinéma va prendre conscience de soi, c'est-à-dire, va se poser lui-même, va prendre conscience de soi à travers la vision subjective. Et la vision subjective va s'élever à un niveau supérieur à travers la conscience cinéma. C'est curieux, ça ! Bon, faut que ça devienne concret, comment faire ? Et voilà que Pasolini, très discret à cet égard, ne prend pas des exemples dans son œuvre propre. Il dit : c'est vrai, vous n'êtes pas forcés de faire... de l'image subjective indirecte libre. Vous avez tout... vous pouvez faire des films indépendamment de ça, et même très beaux !

Lui, c'est ça qui l'intéresse, on ne peut pas lui retirer ça. C'est parce que, c'est par là qu'il va définir ce qu'il appelle le « cinéma de poésie » par [100 :00] opposition au « cinéma de prose ». Le cinéma de prose, c'est un cinéma qui opère par image directe ou indirecte. Le cinéma de poésie, et ça me paraît la seule manière de comprendre la distinction que Pasolini fait entre cinéma de prose et cinéma de poésie... le cinéma de poésie c'est celui qui procède par cette double opération, par cette contamination qui définit l'image subjective libre indirecte. Bon, mais alors, mais alors... Techniquement, ça veut dire quoi ? Il faut bien... Eh ben, il prend trois exemples. Il prend Antonioni *Le Désert rouge*<sup>20</sup>, Bertolucci *Prima della rivoluzione*<sup>21</sup> et il prend Godard, me semble-t-il, là, sans se référer à quelque chose de particulier... Godard en général. [101 :00]

Je dis, ce n'est pas que ses interprétations soient exactes. Ça va au moins nous apprendre mieux ce qu'il appelle image subjective libre indirecte. Et il dit ceci, il y a deux procédés dans ce cinéma. Il y a deux procédés. Les deux temps de cette opération sont... Premièrement, je dirais, une espèce de décalage ou de dédoublement de la perception. Et deuxièmement, second procédé, il ne faut pas lui faire dire plus que ce qu'il nous dit... parce que, on va avoir envie de dire tout de suite : « Ah oui, on voit tout de suite ce que c'est ! » Deuxième procédé, c'est ce qu'il appelle, Pasolini, le « cadrage obsédant » ou le plan immobile. Cadrage obsédant ou [102 :00] plan immobile. Et c'est ces deux procédés selon lui, du dédoublement ou de la démultiplication de la perception et du cadrage obsédant, qui vont permettre de définir l'image indirecte libre, l'image subjective indirecte libre.

Je lis le texte. C'est tiré d'un article, « Le cinéma de poésie », que vous trouvez chez Payot dans le livre *L'expérience hérétique*, page 148 et suivantes... « Les deux temps de cette opération... » - et ce qu'il prétend dire là... il prétend ça doit valoir aussi bien pour Antonioni, Bertolucci et Godard... évidemment, sans doute, pour d'autres aussi - « Les deux temps de cette opération sont : premièrement, le rapprochement successif de deux points de vue, dont la différence est négligeable [103 :00] sur une même image. » Voyez ! *Rapprochement de deux points de vue à petites différences sur la même image*. « C'est-à-dire, la succession de deux plans qui cadrent le même morceau de réalité, d'abord de près, puis d'un peu plus loin ou d'abord de face, puis un peu plus obliquement. Ou bien, enfin, tout simplement sur le même axe mais avec deux objectifs différents. Il en est une insistance qui se fait obsédante. » *Il en est une insistance qui se fait obsédante*. Voilà, le premier procédé que je résume donc : décalage et démultiplication de la perception en deux.

Deuxièmement, « La technique, [104 :00] qui consiste à faire entrer et à sortir les personnages du cadre, et qui fait que le montage, de façon obsédante » - vous voyez, la reprise du mot *obsédant* – « et qui fait que le montage, de façon obsédante parfois, consiste en une série de tableaux que nous pouvons qualifier d'informels. Tableaux où les personnages entrent, disent ou font quelque chose et puis sortent, laissant à nouveau le tableau à sa pure et absolue signification de tableau, auquel succède un autre tableau analogue où ensuite les personnages entrent etc. De sorte que le monde apparaît comme régit par un mythe de pure beauté picturale que les personnages envahissent, il est vrai, mais en se soumettant aux règles de cette beauté, au lieu de les profaner par leurs présences. »

Là, il le dit très bien. [105 :00] Voyez que dans ces procédés, qu'il qualifie de lui-même d'obsédant, c'est que on est passé, en effet, des deux pôles - objectif et subjectif de la perception - à un autre couple déjà : perception subjective mis en écho et en résonance avec une conscience-cinéma. Conscience-cinéma, avec un petit trait d'union.

Qu'elle est la loi de la contamination des deux ? Évidemment, c'est qu'il va falloir qu'il y ait un rapport énonçable entre la perception subjective... par exemple, bon, des personnages entrent et sortent du cadre, comme il dit... et le cadre vaut comme tableau, et va subsister après le départ des personnages. Et puis un nouveau cadre, et peut-être d'autres personnages, ou les mêmes, entrent et sortent, et le cadre subsiste. Vous avez, là, une conscience fixe [106 :00] caméra. Tiens, tiens... je ne peux pas tout dire à la fois, c'est mon malheur ! Conscience fixe caméra. Mais c'est formidable ça ! Est-ce que ce n'est pas le petit fil qui, au sein de l'image-mouvement, va peut-être nous permettre - bien plus tard, et avec d'autres problèmes - de sortir de cette première espèce d'image qui est l'image-mouvement ? Donc, conscience fixe caméra et mouvement. Mouvement sans arrêt des personnages qui sortent du cadre, qui entrent dans le cadre, qui sortent du cadre, entrent dans un autre cadre etc. Là, se produit une espèce de contamination entre le monde tel qu'il est vu par les personnages dans le cadre et le cadre lui-même, agissant comme conscience critique, c'est-à-dire comme opération qui passe à travers l'image subjective en même temps que l'image subjective s'élève à un plus haut niveau.

A quelles conditions ? [107 :00] C'est des rapports énonçables entre ces deux niveaux. Le niveau de l'image subjective du personnage névrosé et le niveau de la conscience critique caméra. Alors, quel peut être ce rapport ? Pour Antonioni, il nous suggère à propos du *Désert rouge*, et effectivement il prend des exemples où un personnage, ou un des personnages principaux, est un ou une névrosée. Là, le texte est très, très bien fait. Il nous dit : finalement, le niveau de la conscience-caméra chez Antonioni dans *Le Désert rouge*, c'est fondamentalement une conscience esthétique qui opère par tableaux. C'est une conscience esthétique, tout le côté esthète, bon.

Chez Bertolucci, il nous dit : vous trouverez la même chose en apparence. [108 :00] Par exemple les plans fixes sur un fleuve. Ou bien, les plans fixes sur les rues de Parme, qui vont jouer le même rôle. Mais cette fois-ci, ce n'est pas la conscience-caméra, c'est-à-dire le second niveau ne se présente pas comme une conscience esthétique. Bertolucci attend beaucoup plus. Là, c'est une espèce de... suggère, suggère Pasolini... c'est une espèce de contamination entre la névrose du personnage - il s'agit d'un névrosé dans ce cas précis - la névrose du personnage et la névrose propre de Bertolucci. Évidemment, c'est méchant pour Bertolucci, il veut dire autre

chose. Faisons mieux, ce n'est pas exactement la conscience fixe caméra, n'agit plus alors comme conscience esthétique à la manière d'Antonioni, et là je dirai beaucoup plus comme conscience réflexive.

Chez Godard, [109 :00] il suffit de chercher des nuances. Eh bien, c'est encore autre chose. La conscience fixe caméra, quand elle se présente là, dans les mêmes conditions, elle va agir comme conscience. Et là, Pasolini le dit très bien... Il a un passage et une phrase sur Godard qui le dit très, très bien. Godard ne s'impose aucun impératif. « Dans la culture de Godard, il y a quelque chose de brutal. Il ne conçoit pas l'élégie car en tant que parisien, il ne peut être touché par un sentiment aussi provincial et paysan. Il ne conçoit pas non plus, pour la même raison le classicisme formel d'Antonioni. Il est tout à la fois postimpressionniste et ne possède en rien cette vieille sensualité croupissante dans l'ère conservatrice marginale pado-romaine » - pour Bertolucci tout ça – « même si elle est très européanisée, Godard ne s'est imposé aucun impératif moral. Il ne ressent ni la normalité, [110 :00] ni la normativité de l'engagement marxiste, ni la mauvaise conscience académique. Sa vitalité ne connaît ni retenue, ni pudeur, ni scrupule. Elle reconstruit en elle le monde. En outre, elle est cynique envers elle-même. La poétique de Godard est ontologique, elle se nomme cinéma. Son formalisme est donc un technicisme. »

Vous voyez, la réponse ce serait : Non, dans le cas de Godard, ce n'est pas la conscience esthéticienne à la manière d'Antonioni dans *Le Désert rouge*. Ce n'est pas la conscience réflexive à la manière de Bertolucci. C'est une conscience technicienne qui va alors se charger d'une espèce de poésie et qui va se charger du rôle du cinéma de poésie.

Bon, d'accord, très bien. Enfin d'accord... c'est très obscur. Je dirais presque, on a envie de prolonger. Là, j'ai trouvé un petit truc, alors je le signale parce que ça, ça me laisse dans une sorte de stupeur. On m'a passé un numéro des *Cahiers Renaud-Barrault* où il y a un article [111 :00] d'Éric Rohmer de 1977.<sup>22</sup> Or, Éric Rohmer... je crois qu'il est très important, ses films sont très importants. Mais mon mystère c'est ceci, c'est que le texte de Rohmer s'appelle : « Le film et les trois plans du discours : indirect / direct / hyper direct ».

Peut importe ce qu'il appelle *hyper direct*, ça n'a rien à voir avec l'indirect libre. Mais ça me paraît très curieux que Rohmer lance ses catégories, et qu'il ne fasse aucune, aucune référence aux textes de Pasolini, qui sont pourtant anciens, qui sont avant 1977. Alors, je me dis : Est-ce que c'est parce que il ne les connaît pas ? Ça me paraît peu vraisemblable quand même, qu'il ne le connaisse pas. Comme il lit beaucoup, et comme c'est un très, très grand... ce n'est pas seulement un très grand cinéaste, c'est un très grand critique de cinéma Rohmer. C'est curieux, il les connaît sûrement. Donc, [112 :00] il doit vouloir exclure toutes références à Pasolini parce qu'il estime avoir quelque chose d'autre à dire. Mais à mon avis, pas du tout ! À mon avis, il ne dit pas du tout autre chose.

Si bien que le texte de Rohmer, qui est très extraordinaire, ne peut même se comprendre qu'en référence à Pasolini. Car Rohmer en était au point où, il pensait, où il était déjà peut-être en train de tourner *La Marquise d'O...* Et il dit : dans la littérature, dans le texte de Kleist, dans la nouvelle de Kleist, il y a quelque chose qui frappe. C'est la forme littéraire d'un discours indirect d'un type très particulier. Et l'importance du discours indirect d'un type très particulier. Et mon problème, dit-il pour *La Marquise d'O*, c'est comment rendre ça. Comment rendre ça ? Il a l'air

de dire, uniquement au point de vue des dialogues. Et là, par honnêteté, je dis bien, il ne parle explicitement que des dialogues. Tout son texte montre, il me semble, [113 :00] qu'il dépasse évidemment les dialogues et que ce qu'il dit concerne aussi les images-mouvement.

Et à mon avis, dans *La Marquise d'O*, mais aussi dans les contes moraux,<sup>23</sup> Rohmer formerait comme une quatrième solution dans le schéma de Pasolini. A ceci près que, il me semble, Rohmer, je ne sais pas si c'est un bien ou un mal, peu importe, c'est non plus la conscience esthétique du cinéma. Non plus la conscience perceptive du cinéma. Non plus la conscience technique du cinéma. C'est la conscience morale du cinéma, c'est la conscience éthique. Ce n'est pas par hasard, que ses contes, sont précisément contes moraux. Et que *La Marquise d'O*, c'est un conte moral en plus.

Or, comment il l'obtient, à ce moment là ? C'est bien... Là aussi, il y a tout un problème, ou tout un double niveau. Ce que font les personnages et ce qu'ils disent [114 :00] en entrant dans le champ et en sortant du champ traité comme un tableau. Et la conscience-caméra, telle qu'elle établit le tableau et la succession des tableaux et la contamination entre les deux - c'est-à-dire le monde tel que le voit la Marquise, qui est dans une situation très bizarre qui agit sur sa perception, et le monde tel que la caméra nous le fait voir. Contamination entre les deux niveaux. Si bien que, à travers le monde tel que le voit la Marquise, c'est à la lettre la caméra, le cinéma qui prend conscience de soi. Et à travers le cadre, tel que la caméra l'opère, c'est la Marquise qui prend conscience de soi. Il y a une espèce de double opération là, par lequel le cinéma a besoin... et c'est ça, et ce serait ça que Pasolini appellerait le Cinéma de Poésie.

Alors, que ce soit, si vous voulez... [115 :00] Là, j'indique juste les tendances... Je veux dire que, voilà exactement où j'en suis, je veux dire... mais je vous demande de maintenir ça comme très confus. Vous n'aurez peut-être pas de peine... Pour moi, c'est extrêmement confus. Comme ce n'est pas comme ça que je voudrais poursuivre le problème, je voulais juste marquer l'état des choses tel que il me semble apparaître d'après cette conception théorique de Pasolini, qui me paraît très, très intéressante.

Si je résume, et à quoi ça sert notre analyse, je dirais uniquement ceci. Je dirais, si nous partons d'une définition purement extrinsèque, nous pouvons toujours définir des images-perception objectives et des images-perception subjectives. Mais à ce moment là, nous voyons qu'elles ne cessent de passer les unes dans les autres. D'où prend toute sa consistance [116 :00] une notion simple, à savoir celle d'image semi-subjective. Mais l'image semi-subjective ne se contente pas de passer d'un pôle à l'autre. Il faut qu'elle ait sa consistance propre. Une tentative. Et je ne dis rien de plus. Une tentative pour fixer la consistance de l'image semi-subjective du point de vue de la perception serait celle de Pasolini - tentative qu'il applique lui-même à d'autres cinéastes. Et là, dans mon exemple, j'essaierais de l'appliquer donc, comme Pasolini à 3, plus 1, à savoir Rohmer. Et ce statut alors que prendrait l'image semi-subjective, ce serait donc le statut d'une *subjective* [117 :00] *indirecte libre*. Et cette image subjective indirecte libre ne se définirait pas simplement par l'oscillation du pôle objective au pôle subjectif et inversement, mais par la coexistence de deux niveaux : perception subjective du personnage d'une part... ah oui, je précise... Perception Subjective du personnage en mouvement d'une part, d'autre part conscience fixe de la caméra.

Il faudrait, pour que l'image semi-subjective soit fondée et que les deux niveaux communiquent, c'est-à-dire, qu'il y ait un rapport énonçable entre les deux, tel que encore une fois, [118 :00] la caméra prend conscience de soi à travers l'histoire des personnages et les personnages prennent conscience ou prennent une distance par rapport à leur propre perception en fonction de la conscience-caméra. Or, si ça c'était vrai... Si ça c'était vrai, ça consisterait à dire... à ce moment là, il faut qu'on trouve une autre définition qu'une définition simplement extrinsèque.

Voyez, finalement, qu'est-ce qu'on a fait ? On a déplacé notre dualité. Au lieu que ce soit la dualité de deux pôles, c'est devenu la dualité, d'une perception subjective du personnage et d'une conscience fixe de la caméra. [*Pause ; un étudiant veut poser une question*] [119 :00] Oui ? Une seconde, oui juste une seconde parce que... C'est devenu ça. D'où nécessité absolue de tout réorganiser. C'est-à-dire, bon d'accord, il nous faut une définition réelle d'objectif et subjectif. On partira maintenant d'une définition réelle et puis on verra si ça nous mène dans une voie semblable. Là, j'ai l'impression que, à la fois, on a fait un gain, grâce à Pasolini et puis on se trouve dans une espèce d'impasse. Bon, qu'est-ce que c'est ça ? Cette conscience-caméra, cette conscience-cinéma sur laquelle il y a, il n'y a pas de cinéastes ? Qu'est-ce que c'est, cette conscience-cinéma dont, finalement, tous se sont réclamés... quitte à la concevoir de manière différente - de manière esthétique, de manière technique, de manière morale, de manière... etc. ? Très compliqué ! Qu'est-ce que c'est ? Qu'est-ce qui va nous permettre ?

D'où là, je ne fais que... Premier niveau de mon analyse : [120 :00] objectif / subjectif. Deuxième niveau : il faudrait simplement atteindre à une définition réelle de l'objectif et du subjectif. Or, la définition réelle, elle me paraît très simple : c'est dès qu'on s'aperçoit que subjectif et objectif ne renvoient pas simplement à des pôles de la perception mais renvoient à deux systèmes de perceptions. Comprenez ce que j'y gagne. Si c'est plus des pôles, mais deux systèmes de perception... ah bah oui, peut-être que l'un des systèmes est effectué par la conscience-caméra, tandis que l'autre système est effectué par quoi ? Ah ! Et il faut que je lâche tout par l'image-mouvement. Mais si l'image-mouvement est effectuée par un des systèmes, l'autre système, il va se trouver en rapport avec quelles images ? Ah ben, d'accord ! C'est que, depuis le début, il y avait autre chose que des images-mouvement. [121 :00] Ah oui, mais quoi ? Et comment va se faire, la confrontation de l'image-mouvement avec cette autre chose que l'image-mouvement ? Ouais ? Bon, oui ? Qu'est-ce que vous vouliez dire ?

Une étudiante : [*Question inaudible*]

Deleuze : Comme un narrateur ? Il ne faudrait pas !

L'étudiante : [*Remarque inaudible*]

Deleuze : Ouais... on pourrait dire ça. D'accord, on pourrait dire ça... Je vais vous dire, pour moi ça me paraîtrait très, très fâcheux de dire ça, mais on peut le dire. Parce que ce n'est absolument pas un problème de narration. Au point où on en est, il y aura peut-être. Je n'en sais rien, si on n'en rencontrera jamais. Mais au point où j'en suis, pour moi ce n'est absolument pas un problème de narration puisque c'est un problème de pure perception. Si vous me flanquez de la narration, [122 :00] la caméra - et je crois que la prise de conscience-caméra n'a rien à voir ni avec la narration ni avec la non-narration - c'est une affaire de perception. À savoir, ce que je

veux dire c'est une chose que je traîne depuis le début mais qu'on n'a pas encore engagée. Il s'agit d'un problème d'œil et pas d'histoire, pas de narration. Un problème d'œil... je veux dire quoi ? La caméra, ce n'est pas un œil humain plus parfait. Si c'est un œil, c'est un œil *non-humain*. C'est un œil *non-humain*.

Qu'est-ce que ça veut dire ? Est-ce que ça veut dire un *œil animal* ? Non, ça ne veut pas dire un œil animal. Un œil animal c'est un œil animal, ce n'est pas un œil non-humain. Est-ce que on peut donner à... en fonction de la caméra... à l'expression ou à l'idée d'un œil non-humain un sens réel ? C'est pour ça que j'aurais besoin d'autres... Je ne prétends pas, j'en serais incapable, de faire une histoire continue du cinéma. S'il y a quelqu'un qui, par exemple, a lié la conscience-cinéma à la position [123 :00] et à l'invention d'un œil non-humain comme tel, c'est plus du tout du côté de Pasolini et du cinéma moderne qu'il faudrait chercher, c'est du côté de Vertov. Alors, qu'il y ait une lignée Vertov-Godard là-dessus, on peut toujours faire les embranchements qu'on veut. C'est évident qu'il y a une lignée Vertov-Godard.

Mais lui, ce n'est pas... et alors si je le cite lui dès maintenant... en avançant sur ce qu'il me reste à faire, c'est que... c'est que lui on ne peut pas... ce n'est pas un problème de narration pour lui. C'est vraiment, en quel sens et de quelle manière, la caméra effectue-t-elle ou invente-t-elle un œil qu'il faudra bien appeler... Pas du tout un œil qui rivalise ou avec lequel, oui, qui représenterait un perfectionnement. Il ne s'agit pas de *voir* ce que l'homme n'arrive pas à voir, ce n'est pas ça le *ciné-œil*, ce n'est pas ça. Le *ciné-œil* c'est vraiment la fabrication d'un œil non-humain. Mais qu'est-ce que c'est un œil non-humain ? À ce moment-là, oui... si j'ose [124 :00] tout dire, vous allez voir ce qui va se passer. Il suffit... je voudrais que vous sentiez ça, que nos deux niveaux... voilà... et puis je vous laisse parce que c'est trop compliqué tout ça, vous voyez.

On est parti de deux pôles de la perception. Voilà que ces deux pôles se sont transformés en un couple : perception-conscience. Perception subjective du personnage - conscience fixe de la caméra. Sentez qu'il ne faudrait pas beaucoup poursuivre l'analyse pour arriver à... Bon, l'image-perception, la perception subjective, elle vaut là comme image-mouvement. C'est celle des personnages qui sortent du cadre, rentrent dans le cadre etc. C'est là où s'est réfugiée maintenant l'image-mouvement. Alors, la conscience fixe du cinéma, c'est quoi ? C'est quoi ? Ce par quoi ? [125 :00] Et les deux sont... ils sont inséparables. Eh bah oui ! Ce qui va nous faire sortir de toute nécessité d'image-mouvement, c'est en même temps quelque chose qui reste absolument le corrélat de l'image-mouvement. L'image-mouvement c'est quoi ? L'image-mouvement, je dirais maintenant... c'est un premier niveau.

Voyez, je suis en train de transformer mes niveaux. Image-mouvement. Maintenant je ne dis plus la perception subjective du personnage. Plus besoin, puisque c'est le personnage en tant qu'il entre, sort, rentre dans le cadre etc. C'est l'image-mouvement en fait, voilà. L'image-mouvement elle est liée, peut-être, aux personnages. Tiens, elle est liée aux personnages ! Mais alors, la conscience fixe de la caméra qui, en effet, est pourtant corrélatif de l'image-mouvement, strictement le corrélatif, elle est liée à quoi ? L'image-mouvement c'était quoi ? L'image-mouvement c'est une image moyenne et, en tant que moyenne, elle est douée de mouvement. [126 :00] Tant de photogrammes par seconde. C'est ça, l'image-mouvement. Et un gros plan, ce n'est pas un photogramme, sauf dans certains cas. Mais un gros plan classique, c'est une image-

mouvement. Tant de photogrammes par seconde. C'est ça l'image-mouvement : l'image-mouvement c'est l'image moyenne définie par tant de photogrammes par seconde.

La conscience-cinéma, c'est quoi ? C'est le travail sur photogramme. Supposons... Ce n'est pas, ce n'est pas exclusif d'autres choses. Ça peut être ça, ça peut être ça. La conscience fixe de la caméra, c'est quoi ? Ce qu'on peut faire avec un photogramme. Je veux dire, mes deux niveaux représentent un triple déplacement. Je passe de l'image-mouvement à quoi ? [127 :00] Premier niveau : image moyenne. Deuxième niveau : photogramme arrêté. Premier niveau : mouvement. Deuxième niveau : intervalle entre mouvements. [Pause] Ce n'est pas un hasard que Vertov réclame une théorie des intervalles. Troisième détermination. Premier niveau : caméra. Deuxième niveau : Table de montage. Table de montage qui permet le travail sur photogramme.

Bon, mais là j'en dis trop. Je veux dire, nos niveaux se distribueraient comme ceci, alors. [Pause] [128 :00] La confrontation qu'on est en train de chercher deviendrait alors la confrontation entre l'image moyenne - qui en tant que moyenne est douée fondamentalement de mouvements cinématographiques - et d'autre part le photogramme à intervalle renvoyant à la table de montage, qui lui renvoie un autre type d'image. Et ce sera la confrontation des deux. Je crois que vraiment, même dans le cinéma, le premier à avoir fait la confrontation des deux niveaux, où l'on retrouve alors l'idée de Pasolini, mais d'une toute autre manière, d'une conscience critique cinéma qui affronte l'image-mouvement et de l'image-mouvement qui affronte la conscience critique cinéma... à ce moment là, c'est Vertov.

Mais à ce moment là, se produit quelque chose de formidable. Il ne s'agit plus de critiquer l'image-mouvement du cinéma en disant c'est du faux mouvement, [129 :00] c'est une illusion. C'était notre point de départ bergsonian, vous vous rappelez. Il ne s'agit plus du tout de dire ça. Il s'agit de critiquer l'image-mouvement du cinéma en disant ce n'est pas encore ça le cinéma. C'est du vrai mouvement, mais ce n'est pas encore ça, le cinéma. Tout a changé ! Je veux dire la critique est devenue intérieure au cinéma. Ce n'est plus une critique portant sur le cinéma. C'est une critique menée par le cinéma. C'est au cinéma de critiquer lui-même l'image-mouvement. Et ce n'est pas l'image... la critique de l'image-mouvement qui constitue une critique du cinéma. Voilà, mais ça devient de plus en plus confus.

Alors on arrête... Voilà, voilà ! Pas de questions ? Les questions, ça sera... mais je reviendrai en arrière la prochaine fois. [2 :09 :56]

## Notes

---

<sup>1</sup> *Naissance d'une nation* (*The Birth of a Nation*) est un film américain écrit, produit et réalisé par D. W. Griffith, sorti en 1915.

<sup>2</sup> *Le Cuirassé Potemkine* est un film soviétique muet réalisé par Sergueï Eisenstein, sorti en 1925.

<sup>3</sup> Jean Mitry (1904-1988) était un historien, critique et théoricien français du cinéma. Le livre en question ici est *Esthétique et psychologie du cinéma*, Éditions Universitaires, Paris, 1963.

---

<sup>4</sup> *L'Homme que j'ai tué (Broken Lullaby)* est un film américain réalisé par Ernst Lubitsch en 1932, avec Lionel Barrymore et Phillips Holmes. Le film est inspiré d'une pièce de théâtre de Maurice Rostand, dont il reprend le titre.

<sup>5</sup> Deleuze cite Mitry et la scène de Lubitsch dans le deuxième chapitre de *Cinéma 1 : L'image-mouvement*.

<sup>6</sup> *Docteur Mabuse le joueur (Doktor Mabuse, der Spieler)* est un film allemand en deux parties de Fritz Lang sorti en 1922 (Première partie : *Le Joueur, une image de notre temps*, deuxième partie : *Inferno, une pièce sur les hommes de ce temps*). Le film est également connu en français sous les titres *Le Docteur Mabuse* et *Mabuse le joueur*. Adapté du roman de Norbert Jacques, *Le Docteur Mabuse* se veut une peinture de la société allemande sous la République de Weimar. Fritz Lang y met en scène le docteur Mabuse, un génie du crime dont l'ambition est d'étendre son pouvoir à toute la ville de Berlin et à tous les hommes. Lang tourne une suite, *Le Testament du docteur Mabuse (Das Testament des Dr. Mabuse)*, sorti en 1933, suivi d'un dernier long métrage, réalisé en 1960, *Le Diabolique Docteur Mabuse*.

<sup>7</sup> *La Passion de Jeanne d'Arc* est un film français réalisé par Carl Theodor Dreyer en 1927 avec Renée Falconetti et Antonin Artaud. Il s'agit d'un film muet mais qui avait été initialement conçu comme un film parlant, ce à quoi Dreyer dut renoncer pour des raisons liées à l'équipement technique du studio. D'où l'aspect déconcertant du film, qui adopte déjà les codes du parlant tout en restant un film muet. Dreyer choisit de centrer son propos non pas sur les guerres menées par Jeanne d'Arc, ni même sur son exécution, mais sur les procès.

<sup>8</sup> Voir *Du Rififi chez les hommes* de Jules Dassin (1955).

<sup>9</sup> En français *Quand la ville dort*, film américain réalisé par John Huston, sorti en 1950.

<sup>10</sup> André Bazin, « Le western ou le cinéma américain par excellence », Préface au livre du même titre de JL Rieupeyrou - texte republié dans *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Éditions du Cerf, 1958-62, p.217

<sup>11</sup> *Sept Hommes à abattre (Seven Men from Now)* est un western américain de Budd Boetticher, sorti en 1956.

<sup>12</sup> Voir Leslie Diedler, *Le retour du peau-rouge*, Paris, Le Seuil, 1971.

<sup>13</sup> Les films évoqués par Deleuze ici sont *Cœur fidèle* de Jean Epstein (1923) et *El Dorado* de Marcel L'Herbier (1921).

<sup>14</sup> *Variétés (Variété)* est un film allemand réalisé par Ewald André Dupont, sorti en 1925.

<sup>15</sup> *La Roue*, film français réalisé par Abel Gance, est sorti en 1923. Le film utilisait des techniques d'éclairage et des changements et coupes rapides de scènes révolutionnaires pour l'époque.

<sup>16</sup> *Le Cheik blanc (Lo sceicco bianco)*, connu également sous le titre *Courrier du cœur*, est un film italien en noir et blanc réalisé par Federico Fellini et sorti en 1952, avec Alberto Sordi et Giulietta Masina.

<sup>17</sup> *Tartuffe* (ou *Monsieur Tartuffe*) est un film muet allemand réalisé par F.W. Murnau sorti en 1926. C'est la troisième adaptation de la pièce de Molière à l'écran, après celle de Piero Fosco (1908) et celle d'Albert Capellani (1910).

<sup>18</sup> Deleuze reprendra ce concept d'*être-avec* de la caméra dans *L'image-mouvement* : « C'est en fonction de ces données que Mitry proposait la notion d'image mi-subjective généralisée pour désigner cet *être-avec* de la caméra : elle ne se confond pas avec le personnage, elle n'est pas non plus en dehors, elle est avec lui. C'est une sorte de Mitsein proprement cinématographique. Ou bien ce que Dos Passos appelait justement *œil de la caméra*, le point de

---

vue anonyme de quelqu'un de non-identifié parmi les personnages. » Gilles Deleuze, *Cinéma 1 - L'image-mouvement*, p.106.

<sup>19</sup> Voir Pier Paolo Pasolini, *L'Expérience hérétique : langue et cinéma*, Paris, Payot, 1976.

<sup>20</sup> *Deserto Rosso (Le Désert rouge)* est un film de Michelangelo Antonioni avec Monica Vitti et Richard Harris sorti en 1964.

<sup>21</sup> *Prima della rivoluzione* est un film italien réalisé par Bernardo Bertolucci, sorti en 1964.

<sup>22</sup> Les *Cahiers Renaud-Barrault* ont été créés en 1954 sous la direction de Simone Benmussa. Ils se voulaient être le reflet de la compagnie Renaud-Barrault, en traçant le profil des œuvres jouées par la compagnie. Créés sous forme de collectif, de nombreux écrivains y ont contribué, de Nathalie Sarraute à Marguerite Duras. Le texte de Rohmer évoqué par Deleuze est publié dans le no. 96, 1977.

<sup>23</sup> Les six contes moraux constituent le premier grand cycle de la filmographie d'Éric Rohmer. Comme l'explique Rohmer, ses contes sont « moraux » car ils sont presque dénués d'actions physiques, remplacées par des débats, des discours, des conversations et des monologues. Selon un ordre chronologique : *La Boulangère de Monceau* (1962), *La Carrière de Suzanne* (1963), *La Collectionneuse* (1966), *Ma nuit chez Maud* (1968) *Le Genou de Claire* (1970) et *L'Amour l'après-midi* (1972).