

**Gilles Deleuze**

**Sur le cinéma: une classification des signes et du temps**

**9ème séance, 25 janvier 1983 (Cours 30)**

**Transcription : [La voix de Deleuze](#), Eugène Bitende Ntotila (1ère partie) et Guy-Parfait Assassa ; relu et corrigé : Fabienne Kabou (2ème partie) ; révisions supplémentaires à la transcription et l'horodatage, Charles J. Stivale**

## **Partie 1**

Je rappelle pour la seconde fois que, c'est le moment venu pour ceux qui veulent l'UV de me remettre le papier qui correspond et que vous devez prendre au secrétariat, hein ? Car après, ce sera trop tard. Voilà. Première chose. Enfin vous avez deux, trois semaines, quoi. N'oubliez pas.

Deuxième chose : il n'y a non pas vacances, mais interruption, interruption que je souhaite vivement, moi, je n'en peux plus, et c'est ce tableau qui me tue, vous comprenez. Et l'interruption entre les deux semestres va du 5 au 21, du 5 février au 21, ce qui représente pour nous, je ne sais pas quoi. [1 :00] Personne n'a un petit calendrier ? [Réponses] Le 5, c'est un... Donc nous avons aujourd'hui, et encore une séance. C'est bien ; ça me permettrait de finir notre première partie, peut-être à moins qu'il arrive des... Et le 21, c'est un ? [Lundi] Donc on reprendrait, nous, le 22. Donc il y a encore la prochaine fois, et puis, pour ceux qui veulent, et puis le 22, hein ? Voilà. C'est bien clair. Voilà.

Enfin j'ai une très bonne nouvelle pour vous. Ça a fait l'objet de ma semaine : j'ai une case de plus. [Rires] Heureusement, elle ne, [2 :00] elle ne nous oblige pas de revenir, à revenir en arrière. Mais je pensais bien que ça vous ferait un très grand plaisir. [Rires] Ouais. Alors vous comprenez, moi, j'y ai un grand intérêt parce que je vis ce tableau d'images et de signes comme mon testament. Alors, plus je le, plus je l'allonge, plus mes jours sont assurés, [Rires] ce qui n'est pas mal, si bien qu'il faut à tout prix, pour des questions personnelles, que j'ajoute des cases sans arrêt, n'est-ce pas ?

Mais enfin, j'ai une case de plus parce que j'ai fait une erreur. Ce n'est pas difficile à comprendre ; tout va jusque-là . Tout va jusque-là. Vous vous rappelez l'image-perception zéro, avec ses trois signes : dicisigne, reume, engramme. [3 :00] Pourquoi est-ce que ça occupe une seule case ? On l'a vu. Normalement ça ne devait en occuper aucune, pour deux raisons : puisque c'est le degré zéro et que donc ça passe de l'image-mouvement à ce qui prépare les différents types d'images-mouvement, et d'autre part, ça se prolonge sous toutes les autres colonnes. Donc si on l'isole, là, [Deleuze indique le schéma au tableau] c'est une isolation relativement abstraite. Pour l'image-affection avec ses trois signes : icône de contour, icône de trait, qualisigne, de déconnexion ou de vacuité, ces quatre signes, même là, image-affection, c'est la Priméité, ce qui est « un par soi-même ». [4 :00] Donc c'est normal que ça n'ait qu'une case. Image-pulsion, on a vu la dernière fois, les deux types de fétiches, fétiche du bien ou le fétiche du mal, et symptôme ; c'est un intermédiaire, c'est le passage de l'affection à l'action. C'est normal que là aussi, il n'y ait qu'une case.

L'image-action qui, elle, est deux, ce qui est deux par nature, et à tous ses niveaux, elle est deux par nature. On a vu que c'était toujours deux. Dans tous les sens, dans toutes les directions, dans toutes les manières de la découper, c'était toujours des dualismes ou plutôt des dyades, des duels. Dès lors, c'est très normal qu'il y ait deux types d'images-action. Donc il va me falloir deux cases. Et l'année dernière, je n'avais pas vu ça, [5 :00] parce que j'avais mis tout dans une même case. Très fâcheux, ça. Donc là, je peux dire que ça recule un peu, parce que je dirais, là c'est l'image-action, deuxième manière [Deleuze parle en écrivant au tableau]. C'était l'image-action grand 1 ; là, c'est l'image-action grand 2, et tous deux sont de la Secondéité. Donc là, il me faut une autre case. Et puis enfin, ça me fait donc... ça nous fait un déplacement. Et là, j'aurai : image mentale. Mais l'image mentale, c'est de la Tiercéité. Si tout devait coller bien, on doit trouver alors trois colonnes d'image mentale. Donc ça va ? Ça fait plein de colonnes en plus. [Rires] [6 :00] C'est bien.

Donc pour le moment, j'ai mes trois signes de l'image-perception : dicisigne, reume, engramme ; mes quatre signes de l'image-affection, icône et qualisigne ; mes trois signes de l'image-pulsion : fétiches-symptômes ; et on était dans l'image-action la dernière fois, et on s'était permis des développements, l'un des développements annexes parce que ça correspondait à des choses que je n'avais pas fait l'année dernière, donc à quoi je n'avais pas pensé. Et juste, la dernière fois, on avait bien fondé les deux signes de composition de l'image-action sous sa première forme, de l'image-action grand 1, [7 :00] et ces deux grands signes, je vous rappelais, c'étaient le synsigne et le binôme.

Et vous voyez, finalement, c'est ce que l'année dernière on avait essayé d'appeler la "représentation organique", la "grande représentation organique". [Voir les séances 14 et 15 du Cinéma I, du 23 mars et du 20 avril 1982 ; voir aussi L'Image-Mouvement, pp. 197-198 et les analyses qui suivent] La grande représentation organique se présente comme ceci : [Deleuze écrit au tableau] un englobant, un englobant qui va être le synsigne, puisque l'englobant « actualise », c'est le milieu en tant qu'il actualise plusieurs puissances différentes, par exemple, un milieu qui actualise et la terre et le vent, et tel groupe social, et tel autre groupe social et tels [8 :00] animaux, etc. Donc, le milieu en tant qu'il actualise plusieurs puissances, on a vu là pour des raisons, on l'a vu précédemment, il s'incurve autour d'un centre dont il est bien l'englobant, avec toutes les puissances qui l'actualisent, et d'une autre manière, il tend vers quoi ? Eh bien, cet englobant, premier signe de l'image-action, définit une situation par rapport à un centre, c'est-à-dire par rapport à un personnage situé au centre ou dans une région voisine du centre même si c'est d'un côté, peu importe. Il s'incurve autour d'un centre animé, occupé par un personnage, [9 :00] lequel personnage à sa manière subit l'englobant, parcourt l'englobant et réagit à l'englobant. Donc, dans le duel, dans la Secondéité de cette image-action qui est deux par elle-même, j'ai l'englobant qui incarne des puissances, et j'ai, d'autre part, le personnage qui agit, et qui agit de telle manière, il agit en réponse à une situation venue de l'englobant pour modifier cette situation, pour modifier le milieu.

D'où je disais, c'est la structure dont on parlait l'année dernière sous la forme S-A-S'. S : première état du milieu qui agit sur le personnage ; A : action du personnage ; [10 :00] S' : situation modifiée, nouvelle situation. [Pause] En A, qu'est-ce qu'il y a ? Puisque en S, il y a le signe que nous avons qualifié et appelé synsigne, en effet, puisque le synsigne, c'est encore une

fois la situation ou le milieu en tant que ils actualisent une pluralité de puissances. Et en A, c'est quoi ? Je disais en A, c'est un autre signe, c'est le binôme parce que dans l'image-action, l'action est conçue fondamentalement comme un duel, soit un duel avec le milieu, soit un duel avec un autre personnage, et c'est du duel avec le milieu ou avec un autre personnage et généralement les deux à la fois. Le duel avec le milieu [11 :00] passe par l'intermédiaire d'un duel avec l'autre personnage. C'est par, donc, le duel que le personnage agira sur la situation et qu'en sortira une situation modifiée.

Et donc, je cherchais quel était le signe de tout duel puisque les duels sont très variés -- encore une fois, duel avec le milieu, duel avec la femme qui se retrouve toujours dans, dans le rôle de l'image-action, duel entre l'homme et la femme, duel avec l'ennemi, duel avec l'ennemi de groupe, duel avec l'ennemi personnel -- les duels sont multiples. Donc, il nous fallait un mot pour désigner ce qui était comme le signe d'un duel quelconque, c'est... [*Interruption de l'enregistrement ; Deleuze avait proposé le terme « binôme » pour le duel*] [11 :51]

...demande à la philosophie ce qu'on fait là. Mais il se trouve que de tous nos points de référence, il me semble le plus simple, [12 :00] et le plus évident, c'est dans le cinéma, mais on peut le faire dans la littérature. Pensez, par exemple, à ce qu'on a fait la dernière fois sur l'image-pulsion. On a pris des exemples de cinéma, par exemple, Losey la dernière fois. Eh ben, ce n'était pas difficile de trouver des exemples de littérature. On aurait pu aussi choisir des exemples de peinture, et tout ça, mais enfin on n'en finirait pas.

Si on garde comme référence le cinéma, là, il y a déjà dans cette histoire de S-A-S' quelque chose qui m'intéresse, parce que je peux dire S-A-S', ou synsigne-binôme, en termes compliqués, c'est une certaine conception de l'image-action. Mais elle implique techniquement des choses très précises. Je veux dire, ça va ensemble, une conception de l'image, les moyens techniques de composer l'image, tout ça, ça va ensemble. Et ce que je [13 :00] veux dire là, c'est que, si l'on s'interroge sur un des points les plus importants de l'histoire du cinéma, à savoir, les différents types et les différentes manières dont le montage a été conçu, ben, il y a un montage américain, au point que très souvent on fait crédit même aux Américains, et à [D.W.] Griffith, non pas strictement d'avoir inventé le montage -- on peut toujours trouver quelque chose avant -- mais d'avoir porté le montage et d'avoir été le premier grand auteur du cinéma à avoir porté le montage à un certain état de perfection réfléchi, de perfection pensée. [*Sur le montage chez Griffith et Eisenstein, voir le chapitre 3 dans L'Image-Mouvement*]

Eh ben, en quoi, si j'essaie de dire, en quoi diffère le montage américain de ce qu'on pourra appeler le montage soviétique ? Puisque les Soviétiques très vite [14 :00] arriveront avec une idée sur le montage telle que le montage est pour eux vraiment l'essence du cinéma, ou le montage français, qui prendra très vite une figure très puissante avec [Abel] Gance. Bon, on sent bien... Ou bien le montage allemand qui prendra avec l'Expressionnisme. On sent bien que, il y a, il y a quelque chose là. Comment on définirait le montage américain sans se lancer dans des choses très, très compliquées ?

On fait gloire à Griffith d'avoir vraiment, pas systématisé, ce n'est pas..., de s'être servi, d'avoir érigé à l'étape de principe cinématographique ce qu'on pourrait appeler, là, les vocabulaires varient. J'emploie donc un vocabulaire précis, c'est à mesure que je m'exprimerai qu'il sera pour

vous justifié ou pas. On lui fait gloire d'avoir imposé ou d'avoir su construire un montage dit « alterné ». [15 :00] [*Deleuze s'adresse au sujet du montage au chapitre 3 dans L'Image-Mouvement, aussi bien que dans la séance 14 du Cinéma I, le 23 mars 1982*] Mais le montage alterné, je finis presque à la limite par définir un montage qu'on appellera le montage américain, même si d'autres l'emploient. Et si les autres l'emploient, ce sera dans un autre contexte.

Le montage alterné, comment je pourrais le définir ? Est-ce que c'est possible de le définir à ce niveau-là où nous en sommes exactement ? Oui, il me semble. Si vous comprenez ce que c'est qu'un synsigne -- encore une fois c'est le milieu, le milieu en tant qu'il actualise des puissances diverses -- ces puissances diverses sont de deux grandes sortes. Ce peut être des puissances de la nature et ce peut être des puissances de l'homme. Ce peut être des puissances naturelles ou des puissances sociales. [16 :00] Bien plus, c'est toujours les deux à la fois. Et le synsigne, l'englobant comprend déjà tout un entrelacement de puissances naturelles et de puissances sociales, par exemple, le vent, le vent sur la plaine, sur la plaine maigre, sur la plaine désertique, et la dureté du groupe qui habite ce milieu, la violence du groupe qui habite ce milieu. On voit bien que s'entrelacent constamment une puissance comme puissance de la nature, et une puissance comme puissance collective de l'homme.

Je dirais que, déjà en ce sens, l'englobant ou le synsigne est profondément marqué de « césures ». Il y a des césures. [17 :00] [*Voir aussi L'Image-Mouvement, pp. 52-53, p. 214 et p. 246*] Dès lors, il y a objet de montage, puisque c'est dans une succession d'images qui ont des rapports, et qui doivent avoir des rapports rythmiques les unes avec les autres, que vous allez montrer tel aspect du milieu, c'est-à-dire, le milieu sous telle puissance qu'il actualise. Et par exemple, je disais, dans les grandes images de la représentation organique, ce type d'images où nous en sommes, déjà vous avez des césures très importantes qui marquent la séparation des milieux, la terre et le ciel, la terre et le ciel dans les images de [John] Ford, [18 :00] où le ciel qui a les deux tiers ou les trois quarts. Très important, c'est un cas de césures, cette fois-ci, de césures spatiales, donc avec deux puissances, puissance de la terre et puissance du ciel.

Mais quand Ford éprouve le besoin, et vous voyez que l'image particulière, une image particulière met déjà en question un montage, ça va de soi ça, et Eisenstein le dira admirablement plus tard. Vous ne pouvez pas penser une image en elle-même déjà indépendamment du montage parce que ce n'est pas par hasard qu'à tel endroit, Ford a besoin d'une image, selon lui ; dans sa création, il a besoin d'une image où le ciel va vraiment manger la terre. Et quel ciel ? Je veux dire, ciel avec des nuages, et quels nuages ? Tout ça, bon. Je dirais, il y a une césure à l'intérieur de l'image entre deux puissances naturelles, [19 :00] mais d'une image à l'autre, une autre image au contraire réduira le ciel au minimum. Il y aura césure cette fois-ci non pas à l'intérieur de l'image, mais césure d'une image à une autre.

Et puis il y aura, si je pense au niveau du groupe, je peux dire au niveau du groupe, des puissances du groupe où j'ai une image d'un intérieur riche, d'une maison riche, je suis chez les riches. Et puis pas tout de suite après, parfois tout de suite après, je suis dans une pauvre maison de pauvre. Vous reconnaissez ça très souvent, les éléments que l'on voit constamment chez Griffith. [20 :00] Je dirais que là aussi, j'ai une césure qui peut être intérieure à l'image. Si vous supposez que, ce qui est rare, la maison pauvre soit tout près et prise dans la même image que le palais des riches, ou sinon d'une image à l'autre, vous avez donc des césures entre images

indépendantes. L'organisation rythmique de ces images « césurées » définira un montage « alterné ». Vous voyez pourquoi on appellera « alterné » le passage ou la règle sous laquelle on passe d'une image à une autre. Le montage alterné, pour moi, c'est exactement -- je dis pour moi [21 :00] parce que les définitions varient beaucoup --, mais je dirais c'est exactement la règle rythmique par laquelle on passe d'une image incarnant telle puissance à une image incarnant une autre puissance. Ces images, je peux dire qu'elles sont « parallèles ». Une image de la maison riche, une image de la maison... – je, pardon, je bafouille – une image de la maison riche et une image de la maison pauvre. On parlera en ce sens d'un montage « alterné parallèle ». Je précise ça parce que parfois on donne à [22 :00] « montage parallèle » un, un tout autre sens, mais enfin, et c'est pour ça que je dis, moi, je m'occupe de celui que je vous propose. Voilà.

Et d'autre part, si je ne m'intéresse non plus à l'organisation de l'englobant ou du milieu, mais si je m'intéresse au passage de la situation à l'action, du milieu au duel, pour passer du milieu au duel, il faut beaucoup d'intermédiaires. [*Deleuze écrit au tableau*] Je les symbolise ainsi ; il faut plusieurs lignes qui, chacune à sa manière, à partir de tel endroit ou de tel aspect du milieu, [23 :00] tendent vers le centre A, vers le personnage. Et je pourrais dire que sur ces lignes, il y a aussi des césures, césures un peu d'une autre sorte. Je ne peux pas dire les unes sont temporelles, les secondes, et les autres sont spatiales. Elles sont toutes spatio-temporelles. Mais ce n'est pas tout à fait le même type de césure.

Pourquoi y a-t-il de ces césures ? C'est parce que le personnage, personnage héroïque principal dont le duel va réagir sur la situation, ça ne se fait pas tout seul, puisque en vertu de l'image-action -- ce n'est pas qu'il soit faible ; au contraire, il est très fort ; [24 :00] par définition, le héros est fort, hein ? -- Mais, ça ne change rien. Il est fort potentiellement. Vous vous rappelez que le problème de l'image-action, c'est un problème d'actualisation. En effet, il n'y a image-action que quand les qualités et les puissances sont saisies dans leur procès d'actualisation. Donc le héros est potentiellement fort. Fort, ça veut dire quoi ? Ça veut dire égal à la situation. Je suis un héros lorsque je suis égal à la situation, bien entendu, à la situation grandiose.

Pourquoi j'introduis grandiose, et comment je définis grandiose ? Par l'englobant. L'action est grandiose quand elle doit rétablir [25 :00] ou transformer l'englobant. Quand elle ne porte pas sur l'englobant, ce n'est pas de l'héroïsme. Mais une action qui porte sur l'englobant est par nature une action grandiose, une action héroïque. Le héros en est capable potentiellement ; il n'est pas inférieur. Ce serait un autre type d'image, le héros inférieur, c'est-à-dire là, on aurait d'autres signes, mais enfin, ça va comme ça. Ce n'est pas, ce n'est pas qu'il soit inférieur, le héros. Il est potentiellement égal à la situation. Mais, pour actualiser sa propre grandeur, de même que le milieu avait à actualiser telle ou telle puissance et qualités, le héros a à actualiser des puissances et des qualités qui vont lui permettre de transformer le milieu. Donc le héros aussi est pris dans un processus d'actualisation. C'est [26 :00] même par là qu'il appartient à l'image-action.

Et ce processus d'actualisation, ben, il est césuré ; il a des moments, il a des moments spatio-temporels. Je veux dire, il a des césures personnelles, il a des césures collectives, il a plein d'autres césures. Césures collectives : le héros a besoin de quoi ? Et qui n'en a pas besoin ? Le héros a besoin d'un peuple. Quand je dis : « qui n'a pas besoin ? », c'est parce que je pense aux phrases très belles et célèbres de Paul Klee, en tant que peintre, qui dit « qu'est-ce qui nous

manque ? Il nous manque un peuple ». [*La référence est* *Über die Moderne Kunst (Berne : Verlag Benteli, 1945)* ; *On Modern Art, trans. Paul Findlay (London : Faber & Faber 1949), p.55* ; à ce propos, voir *L'Image-Temps, pp. 282-283*] Bon il lui manque un peuple, il n'est pas le seul. Le peuple, c'est avant tout ce qui manque, c'est presque sa définition, [27 :00] quoi. Mais c'est, c'est... ouais, c'est pour ça que la psychanalyse a tort, mais elle croit que c'est autre chose que le peuple qui manque. Mais, il n'y a jamais qu'une chose qui a manqué, c'est le peuple, hein ? Parfois il est là ; enfin je ne sais pas, parfois on dit qu'il est là. Bien. Un peuple manque, mais un peuple ne manque, peut-être, pas après tout, peut-être, bon, peut-être qu'il ne manque pas, bon. Il faut un peuple.

Mais il ne faut pas seulement un peuple ; il faut une équipe, ce n'est pas la même chose. Il faut une équipe. Le western en fait ses meilleurs moments, hein ? Il y a le peuple, c'est-à-dire la collectivité de fond, qui parfois est une collectivité complètement salope, mais là on ne peut pas entrer dans les détails ; ça ne fait rien. Il y a la collectivité de fond, et puis il y a le groupe de rencontre, le groupe accidentel qui est généralement composé par [28 :00] un shérif, un vieillard infirme, et un alcoolique, [*Rires*] mais un alcoolique en voie de redressement. On vous avait donné le trio de [Howard] Hawks. Ça c'est le groupe occasionnel, mais il faut l'équipe. [*Sur ces groupes chez Hawks, voir L'Image-Mouvement, pp. 228-229*]

Or Eisenstein, en tant que cinéaste soviétique, dit, ce n'est pas si clair que ça ; ce n'est pas si clair. Il a tout fait pour s'identifier au cinéma soviétique, mais il restait marqué d'une tare indélébile aux yeux, aux yeux de Staline, mais peut-être à des yeux d'une autre nature aussi, à savoir sa complicité très profonde avec le cinéma américain. Je veux dire, à des yeux plus purs que ceux de Staline, mais quand [Dziga] Vertov considérait Eisenstein comme un auteur bourgeois, c'est très intéressant d'essayer de chercher pourquoi. [29 :00] C'est un drôle de truc, une longue histoire, il me semble.

Mais enfin, bon, je dis Eisenstein, vous voyez bien en quel sens il rentre aussi là-dedans. Il a l'air en tout cas de rentrer là-dedans. Prenez, prenez un chef-d'œuvre comme d' "Ivan le terrible" [1944]. C'est tout à fait, c'est tout à fait cette structure dont j'essaie de parler de l'image-action, synsigne, icône. Dans "Ivan le terrible", il y a Ivan, personnage prodigieux. On ne peut pas dire qu'il est inférieur à l'action. Il est potentiellement égal à l'action. L'action, ça consiste en quoi ? C'est la même que chez nous, Louis XIV, quoi, c'est, c'est la grande action. C'est l'action de faire de la Russie un état. Et un état, ça ne se fait pas sans rien. Donc il s'agit de faire un état, c'est-à-dire dans le cas de [30 :00] "Ivan le terrible", de briser les boyards. Alors là, on voit que Eisenstein est soviétique, c'est que les boyards sont une classe, idée qui n'entre jamais dans la tête d'un Américain. Mais enfin ça, ça c'est un détail pour le moment. C'est un détail. Il s'agit de briser les boyards. Mais je peux dire alors que le synsigne là se développe avec toutes ses césures, les boyards, le peuple, le parallèle entre les boyards et le peuple, etc.

Il y a les autres césures, à savoir, Ivan va passer par deux moments de doute, deux moments de doute terribles sur le mode : est-ce que je suis vraiment capable de cette action héroïque, briser le monde des boyards, [31 :00] briser le milieu des boyards pour faire un état russe ? Il a deux moments de doute qui sont très, très beaux, qui sont, qui forment là, des images sublimes. Un premier moment de doute, où il se traîne le long du cercueil de l'impératrice, de sa femme qui vient d'être empoisonnée par la grande boyarde chef, et où il a un moment de doute en disant :

est-ce que j'ai raison, moi ? Et puis un second moment de doute quand il rappelle son vieil ami devenu moine, et que le moine se conduit d'une manière odieuse en disant : mais, tu n'as pas le droit de toucher aux boyards, et que, alors là on voit un grand Ivan le terrible qui se traîne en essayant d'attraper un bout de la longue robe du moine-là, une très, très belle scène aussi, et qui traverse un moment de doute.

Si bien que des critiques soviétiques [32 :00] à l'époque ont froidement dit : mais ce n'est pas notre grand Ivan le terrible, c'est-à-dire notre grand Staline. [*Rires*] Eisenstein nous a trompé, et c'est une espèce d'Hamlet, Hamlet étant connu pour les moments de doute par lesquels il passe. Et s'il est très vrai, moi il me semble, malgré ce qu'on a dit parfois que, Hamlet passe par des moments de doute, c'est pourquoi ? C'est parce que Hamlet vit la question qui me paraît la question du héros, la question du héros quand il réfléchit le soir le long du cercueil de l'être aimé puisque il faut bien qu'il soit seul le héros. Le long du cercueil de l'être aimé, le héros se dit, ou près de la fiancée, près de la pauvre Ophélie-là, le héros se dit : suis-je capable de cette action ? Et là, Ivan comme Hamlet se dit : suis-je capable de cette action ? Et il faut quelque chose que, qui lui donne la certitude à nouveau qu'il va être capable de cette [33 :00] action, et ça passe par des césures, ces lignes qui vont de la situation à l'action qui doit être césurée, qui doit passer par des moments.

Et ce n'est pas tout. Même quand on est Ivan le terrible, il faut trouver des groupes. Alors, il se trouve devant les boyards. Ce n'est pas, ce n'est pas rien, les boyards. C'est puissant, vous savez, les boyards. Hé ben, sur quoi il va s'appuyer ? Il ne va pas les liquider tout seul. Alors il y a évidemment une réponse, et là aussi la critique soviétique, elle ne sera pas contente d'Eisenstein. C'est la réponse immédiate : contre les boyards, on s'appuie sur le peuple. Eh ben oui, on s'appuie sur le peuple. [34 :00] Mais il y a plusieurs manières de s'appuyer sur le peuple. Est-ce que Eisenstein -- parce qu'il est vraiment historien là, je ne sais pas -- sait faire un film à la Staline ? C'est-à-dire, où Ivan aurait découvert le peuple, et se serait identifié au peuple et que le peuple et Ivan, ça n'aurait plus été que la même chose, une seule, une seule et même puissance, comme il était dit qu'étaient le peuple soviétique et Staline.

Alors quand même, Eisenstein, non, c'est, comme il avait assez le sens de l'histoire, ce n'est pas qu'il ne voulait pas faire ce plaisir à Staline. Il en a fait d'autres, mais là, il y avait quelque chose qu'il ne pouvait pas faire : c'était présenter Ivan le terrible à son époque comme, comme ayant même cette conception. Si bien que Ivan le terrible est terrible. Il traite le peuple comme un chien, [35 :00] comme un chien. Et il lui dit exactement, et il dit au représentant du peuple qui le soutient, il dit, mais hein ? pas de familiarité, hein ? Non mais il y a des scènes très, très belles où il dit, non mais ça va hein ? Quand des hommes du peuple, les représentants du peuple, se mettent à parler mal des boyards, Ivan le terrible veut bien que les hommes du peuple coupent la tête aux boyards ; il est même très, très... ça, il trouve même des combinaisons tout à fait extraordinaires, pour leur couper la tête, ça marche très fort. Mais quand les hommes du peuple se mettent à parler mal des boyards : halte-là, il dit, non mais, tu oublies, tu t'oublies : tu n'es pour moi -- et il y a un petit jeune homme du peuple qui est éperdument amoureux de Ivan, c'est-à-dire qui est admiratif, qui manifestement a donné sa vie à Ivan et Ivan est un dieu pour lui, et Ivan lui pose la main sur la tête, très belle scène évidemment -- il lui pose la main sur la tête et lui dit : non, [36 :00] tu sais que tu n'es que mon instrument -- l'autre, il en prend un sacré coup [*Rires*] -- ne va pas te prendre, ne va pas te prendre pour un ami. Moi, ma vraie race, c'est les

boyards. Et ça n'empêche pas de leur couper la tête, tout ce qu'on veut, etc.

Mais, en d'autres termes, le peuple n'est qu'un groupe de rencontre. Il vaut l'alcoolique de Hawks, il vaut le groupe de rencontre. Le groupe fondamental, ça reste, ça reste pour Ivan le terrible le groupe des boyards. Bon, tout ça, c'est très, très... Vous comprenez, ça fait une espèce de progression dramatique du film d'histoire très importante. Mais ce que je veux dire c'est que dans ces lignes alors, ligne du peuple, ligne des boyards, etc. qui vont tendre vers l'action fondamentale, vers le duel, il y a là aussi un montage alterné. Je passe de, par exemple, une ligne qui [37 :00] montre l'action des boyards contre Ivan à une ligne qui montre l'action du peuple pour aider Ivan. [*Deleuze indique le schéma au tableau*] Mais c'est une autre figure que la précédente. Et pourquoi ? Parce que cette fois-ci, voyez -- c'est pour ça que mon schéma l'explique -- c'est un montage cette fois-ci où les lignes sont comme convergentes. Elles ne sont plus parallèles. Qu'est-ce qui va converger ? Ce qui va converger, c'est la tentative, par exemple, de la boyarde d'empoisonner la femme d'Ivan, et la surveillance de l'homme du peuple, la surveillance du moujik qui tente de protéger la femme d'Ivan. [*Sur "Ivan the Terrible" d'Eisenstein de cette perspective, voir L'Image-Mouvement, pp. 52-53*]

Et là, vous allez avoir un montage qui est encore un montage [38 :00] alterné, mais qui n'est plus un montage parallèle, qui est ce qu'on appellera un montage « convergent » ou ce qu'on peut appeler un montage convergent ou, si vous préférez, « concourant ». Il est bien connu, et c'est même pour ça, sous cet aspect, bien, que l'autre aspect était complètement déjà chez Griffith. Griffith est célèbre pour certains montages concourants, notamment dans "Naissance d'une nation" [1915], lorsque vous avez alternance non plus entre deux segments parallèles, mais entre deux lignes d'actions concourantes. Par exemple, [*Deleuze écrit au tableau*] on se bat dans une maison et d'une toute autre direction, les cavaliers arrivent au secours des assiégés. Et vous avez alternance entre image de la défense de la maison et image du cavalier qui arrive au secours, ces images pouvant se précipiter de plus en plus sous forme d'un montage accéléré. Mais vous voyez que là, c'est typiquement un exemple -- typiquement même pas, ce n'est pas typiquement -- mais c'est un montage, c'est un exemple de montage alterné, mais non plus parallèle, concourant, convergent. Il y a convergence vers un même point que je peux appeler le point A, qui est le point du duel, le point du binôme ou du duel. Bien. Dans "M le maudit" de [Fritz] Lang, [40 :00] là vous avez un montage convergent beaucoup plus exemplaire. Si vous appelez A, M le maudit, lui-même le criminel, vous avez deux lignes d'actions concourantes et présentées comme concourantes qui convergent vers la capture de M : c'est la ligne de la pègre et la ligne de la police, et il y a constamment, dans le montage de Lang, passage d'une ligne à l'autre, et elles vont converger sur la capture de M le maudit.

Donc vous voyez que je peux dire : l'image-action implique un véritable montage, et sans doute [41 :00] j'aurais pu le faire là, je le fais maintenant, mais il va de soi que l'image-affection implique un montage aussi. Là je fais une rapide parenthèse : pensez à ce que ça peut être, que je dirais c'est un montage affectif. Il n'y a qu'un cas célèbre de film, de montage affectif total, c'est évidemment la « [Passion de] Jeanne d'Arc" [1928] de [Carl Theodor] Dreyer. Il y a bien un montage puisque ce n'est pas rien, monter les gros plans de figures, une fois dit que ce sont des gros plans coupés où les visages sont toujours coupés et bien mis à tel endroit de l'écran, etc. La question du montage, ça va être quel rythme va avoir l'ensemble de ces images. Je dirais qu'il y a non seulement d'ailleurs un montage, mais il y a un cadrage affectif chez Dreyer. Bon. On



aurait pu trouver pour l'image-pulsion, il y a aussi des montages très particuliers. [42 :00] Bon là, on en est à développer davantage cet exemple. C'est pour que vous sentiez qu'à chaque fois on pourrait faire des développements et vous voyiez ce que je veux dire.

Ce n'est pas, on va trouver ce problème, je dis donc juste pour le moment, à l'image-action-là parce que l'image, elle renvoie toujours à une pluralité d'images. Donc elle renvoie à un problème de montage. Vous ne pouvez pas considérer aucune de ces images comme isolées, ni même comme isolables.

Georges Comtesse : Vous ne pouvez pas dire que concernant "Ivan le terrible", le point de convergence, au fur et à mesure que le film progresse, il semble qu'au début du duel avec les boyards, est-ce qu'on ne peut pas dire qu'au fur et à mesure qu'il progresse, [43 :00] que le point de convergence se précise de plus en plus chez Ivan le Terrible au point, qu'à la fin, c'est quelqu'un qui n'est ni Hamlet, ni Œdipe puisque ce qu'il veut briser fondamentalement, son point de convergence, ce qu'il veut vraiment casser à la fin, dans la scène de la cathédrale, par exemple, c'est le désir de la mère qui fétichise, qui totémise, qui débilise son enfant gardé mouche collée et qui veut l'utiliser, son enfant, comme l'instrument de son ambition politique. C'est peut-être ça le point de convergence, [Deleuze : Oui ! Oui !] la cassure fantastique d'Eisenstein, et ça ne colle pas beaucoup avec le peuple.

Deleuze : Oui, hum, oui. En effet, tu as raison. Ce que tu dis expliquerait pourquoi selon Eisenstein, le peuple n'a peut-être, ne peut avoir qu'un rôle d'instrument et pourquoi le [44 :00] duel, en effet, ce que tu dis, il me semble ça revient à dire : attention, il faudrait bien déterminer quel est le duel d'Ivan le terrible, avec qui, et qu'est-ce que ce que le véritable binôme d'Ivan le terrible. Toi tu vas même jusqu'à suggérer que c'est autre chose que le duel avec les boyards finalement. Oui, moi je crois que tu as raison ! Ouais, ouais, c'est possible, tout à fait, oui.  
[Pause]

Alors, la dernière fois je disais, vous comprenez, continuons à développer un peu ça. Je disais, il ne faut pas se moquer. Il faut, il faut voir, on a trop vite fait de parler de la conception de l'histoire de Hollywood. Le grand film d'histoire hollywoodien, je trouve que c'est très intéressant quand on se demande quelle [45 :00] conception de l'histoire ils ont. Et vous allez voir pourquoi je fais ce long développement puisque ça s'enchaîne complètement. Moi, de la même manière qu'on demande, encore une fois, c'est très légitime de demander, de faire une histoire de l'histoire, c'est-à-dire se demander, mais voyons, quelle conception de l'histoire il y a chez Michelet ? Surtout que Michelet nous donne beaucoup d'indications là-dessus. Quelle conception de l'histoire il y a chez les Marxistes ? Ils nous donnent aussi beaucoup d'indications. Il y en a qui nous donnent moins d'indications sur leur conception de l'histoire, mais ils en ont. Et il ne suffit pas, il me semble, de dire, ah ben oui, c'est de l'histoire bourgeoise ou pas bourgeoise. C'est autre chose, ce n'est pas de soi injuste de dire bourgeois ou pas bourgeois, mais il faut quand même aller plus loin, quoi. Alors moi, je me dis, je suis très frappé que Hollywood, il y avait, ils avaient à la belle époque [46 :00] de Hollywood une de ces conceptions de l'histoire très curieuse. Et vous allez voir encore une fois comment ça s'accroche tout droit à cela. [Sur ce sujet, voir le chapitre 9, L'Image-Mouvement, surtout pp. 205-217]

Et je disais bon, bien, essayons de voir, puisque... essayons de nous servir, et je vous demandais

de lire deux textes dont l'un je ne vais pas en parler -- j'ai déjà pris trop de retard, celui de Hegel -- et puis, je voudrais parler de celui de Nietzsche. Et c'est donc ce texte dans les *Considérations intempestives* qui sont elles-mêmes divisées en quatre considérations, et je crois que c'est la seconde, peu importe, je parle de la considération intitulée « De l'inconvénient et des avantages des études historiques ». Et, l'idée de Nietzsche, en lui-même, il a une idée qui nous intéresse beaucoup, c'est pour ça que je le dis. Et la thèse générale et [47 :00] pourquoi il se met à parler de l'histoire, c'est parce qu'il n'aime pas l'histoire. Il n'aime pas l'histoire, pas du tout qu'il aime l'éternel. Lui, c'est un homme, c'est un penseur qui n'aime ni l'éternel ni l'histoire, ni le temporel ni l'éternel, mais ce qu'il aime c'est autre chose et qu'il appelle lui-même « l'intempestif », parce qu'il pense que les grandes choses, que les grandes et belles choses ne sont jamais ni de l'éternel ni du temporel ou de l'historique, mais que les grandes choses sont toujours intempestives, et que la vie, ou ce qu'il appelle la vie, c'est le processus de l'intempestif. Alors moyennant quoi il dit que l'histoire est utile, mais que l'histoire n'est utile que si, loin de s'ériger comme une science, elle se soumet aux exigences de la vie [48 :00] et à ce que la vie attend d'elle. Et là-dessus, il va faire, à mon avis, un des plus beaux textes qui soient sur l'histoire. Et il ne cite même pas, il ne cite pas tel ou tel historien, et je crois bien que ceux à qui il en a, c'est des historiens très précis de son époque et de son milieu allemand, que ça renvoie assez à l'histoire allemande du 19<sup>ème</sup> siècle. [Sur ces perspectives historiques de Nietzsche, voir *L'Image-Mouvement*, pp. 206-209]

Mais si je le dis, c'est à mesure que je vais développer et indiquer là en gros la thèse de Nietzsche, et ce qu'il nous raconte. Je vous demande d'avoir dans l'esprit juste, il ne s'agit pas du tout pour moi de me servir de -- comment dire ? -- de fausser un texte. Mais en respectant vraiment le texte de Nietzsche, à quel point comme c'est un grand texte, il déborde ce pourquoi il a été fait, et à quel point il nous donne une vision très aigüe [49 :00] de ce que peut-être les Américains cherchaient. Et il y aurait de quoi faire des liaisons historiques ; peut-être que ce n'est pas tout à fait par hasard. Car s'il y a eu des gens pour élaborer une espèce de nietzschéisme bâtard, dont il est peu important de savoir si c'était du nietzschéisme bien compris ou mal compris, mais de vivre une espèce de nietzschéisme, même en ayant lu Nietzsche, mais pas beaucoup, ça passe par la littérature américaine ou anglaise. Je vois deux grands noms à cet égard de la construction d'un néo-nietzschéisme très curieux, c'est [D.H.] Lawrence et [Jack] London. Et London m'intéresse précisément pour des raisons qu'on va voir.

Alors qu'est-ce qu'il nous raconte, Nietzsche ? Prenez ça comme une histoire ; il dit : ben oui, il y a trois conceptions. Nous, on traduit, on change un petit peu, [50 :00] on dit que ce n'est pas trois conceptions ; en fait c'est trois aspects de la même conception. Ce n'est pas un changement ; il voudrait sûrement bien le dire aussi. C'est trois aspects de la même conception. Et il dit : il y a d'abord l'histoire monumentale, ou la conception monumentale de l'histoire. Qu'est-ce que ça veut dire ? Moi j'aimerais le prendre déjà à la lettre. Et il nous ajoute, et il dit : la conception monumentale de l'histoire, il dit d'abord d'une manière un peu mystérieuse pour nous, c'est celle des hommes « actifs », actifs. On est bien dans l'image-action. C'est les hommes qui du point de vue de la vie, c'est les grands actifs qui auront besoin d'une conception monumentale de l'histoire. Bon. Alors prenons le... je [51 :00] signalerai quand je reviens à la lettre de Nietzsche. Là je parle du mot : conception monumentale de l'histoire.

C'est ça évidemment, c'est bien, c'est bien Hollywood. C'est bien Hollywood quand on pense à ce qu'ils ont fait. Je prends deux exemples : la cité de Babylone dans "Intolérance" [1916]. Et ce qui pour moi est un des sommets du cinéma : le temple, le temple des Philistins dans "Samson et Dalila" [1949] de Cecil B. DeMille, le temple, le temple des Philistins qui est, à la fois, c'est l'impression qu'il nous donne de monumental et de rigolade éperdue ; c'est, c'était vraiment le moment où ils devaient s'amuser, hein ? C'est bien une espèce de [52 :00] rigolade. Seulement voilà, comme dirait Nietzsche, bien sûr, on rit devant le temple des Philistins. Mais c'est un rire olympien. Cecil B. DeMille l'a su, et on croit qu'on se moque de lui, mais pas du tout. Mais certains croient qu'ils se moquent de lui et du côté toc de la constitution. Rien du tout. C'est que, à travers l'image monumentale, ce qui s'est suscité, ce qui naît en nous, c'est un rire qui est le rire des dieux quoi. C'est le rire du dieux qui habite le temple, c'est le rire, c'est un rire olympien. Bon. Forcément, forcément. Mais quand vous prenez ça vous voyez tout de suite ce que veut dire... C'est l'image même ; ce n'est pas seulement ce qui est photographié reproduit par l'image. C'est l'image même qui peut être dite monumentale. C'est une image monumentale.

Bon, l'image monumentale, elle peut être naturelle ou œuvre des hommes ; là aussi elle est puissance. [53 :00] Voyez, et je dirais presque l'image monumentale est bien évidemment, c'est le milieu, c'est le grand synsigne, l'image monumentale. C'est l'englobant, le temple est l'englobant. C'est le milieu en tant qu'il actualise des puissances qui sont inséparablement, celles de l'homme et celles de la nature. La lumière, mais aussi la piété, la dureté du milieu, mais aussi la décadence. Là je parle pour Babylone. Tout ça est formidable. C'est des images qui, bon... Ce sont des images monumentales. Bon. [Pause]

Alors vous comprenez bien que c'est pour ça, c'est pour ça que, là, il y a [54 :00] un problème de littérature-cinéma. Quand les types étaient lancés à Hollywood dans ce genre de machins, ce qui les intéressait, je suppose, c'était vraiment de faire des images monumentales. Les scénaristes, ils n'en avaient pas besoin. Ils avaient beaucoup plus besoin de techniciens, c'est-à-dire d'érudits. Car ils allaient très loin, à ce moment-là ; ils payaient, ils payaient très cher. Ce que je crois, ce qui a dû être encore fait là pour ce film et qui vient un peu tard, parce que quand même des formules là par où ne passe plus le cinéma, le cinéma est passé par là, ben c'est fini, voilà. Mais pour "La Guerre du feu" [1981], bon, qu'est-ce qu'ils ont fait ? C'est la vieille méthode, la grande méthode de Hollywood, au moins. Ce n'est pas d'un scénario qu'ils ont besoin, ce n'est pas d'un scénariste qu'ils ont besoin, ce n'est même pas d'un dialoguiste. Faulkner, il souffrait, et je vais expliquer ; c'est normal que les grands écrivains qui ont été employés par Hollywood aient été traités pire que des chiens, [55 :00] quoi. Mais c'était... on leur disait : vas boire de ton côté, fous-nous la paix. Tu toucheras ton salaire, mais laisse-nous tranquilles surtout. Évidemment ils allaient demander à Faulkner, [Deleuze rigole] ils allaient demander à Faulkner un dialogue sur les Pharaons. [Rires] Alors Faulkner, il disait d'accord, mais moi, vous savez hein... Il avait bu beaucoup, d'abord, il arrivait, il disait : mon problème, c'est comment un serviteur s'adresse au Pharaon ? Qu'est-ce qu'il lui dit ? Est-ce qu'il lui dit, Pharaon ? Alors on disait, Faulkner, allez retourner boire dans ton coin ; fous-nous la paix, forcément. Alors Fitzgerald, vous comprenez, tout ça, c'était un suicide, c'était un suicide car il n'en avait pas besoin.

On dit ça anecdotiquement, mais c'est important sur les rapports cinéma-littérature. C'est évident que, en revanche, ils avaient énormément besoin de grands architectes, d'archéologues. Ils

avaient besoin [56 :00] d'archéologues pour faire au maximum juste. Ils avaient besoin, ils avaient besoin d'archéologie parce que l'archéologie, c'est l'image monumentale et qu'ils ne se lançaient pas comme ça dans... Ils avaient beau rigoler. Et Cecil B DeMille a fait à la fois le temple le plus sublime, le plus sublime et le plus grotesque qui soit, quoi. Si vous avez l'image du temple des Philistins dans l'esprit, que Samson va faire s'écrouler, c'est, c'est une image tellement belle et tellement comique en même temps. Le dieu, le dieu des Philistins qui est la caricature, je suppose, de B. DeMille lui-même, ou d'un de ses copains, qui est une espèce de, de dieu grotesque, c'est d'une beauté en même temps. Voilà.

Mais ce n'est pas tout pour l'image monumentale. Nietzsche nous dit, l'image monumentale, c'est finalement moins celle du milieu. Ça, ça n'intéresse pas beaucoup Nietzsche, cet aspect archéologique. Je dis quand même, [57 :00] c'est en plein dans une conception monumentale de l'histoire, ce thème archéologique, encore une fois, qui peut être naturel. Les Hébreux et le désert et la fameuse image de, encore, de Cecil B. DeMille de la mer qui s'ouvre. C'est une réussite, à la lettre, monumentale. Là, je ne dis pas monumentale par métaphore. C'est une réussite monumentale à la lettre. Je veux dire le monumental peut être naturel. L'ouverture de la mer pour laisser passer les Hébreux est typiquement une image monumentale. Bon.

Alors, mais ce qui intéresse Nietzsche, ce n'est pas ça. C'est qu'il dit : bon voilà, vous comprenez, dans une conception monumentale de l'histoire, ce qu'on retient alors aussi bien en architecture, c'est le grandiose. Et c'est pour ça que l'homme d'action a besoin d'une conception monumentale. C'est le grandiose, c'est le sublime, [*Pause*] [58 :00] aussi bien le sublime de la nature que le sublime de l'homme. C'est vraiment la grandeur des milieux et des actions, [*Pause*] si bien que la conception monumentale, qu'est-ce qu'elle fait ? Elle tend à déga[ger]... [*Interruption de l'enregistrement*] [58 :32]

... Donc Nietzsche cligne de l'œil, il dit : on ne me la fait pas. On ne me la fait pas. Tout ça, c'est... Tout ça, c'est l'histoire du complexe d'Œdipe, on ne me la fait pas. Alors, alors bien, il cligne de l'œil, on ne la leur fait pas. Alors, [59 :00] bien, est-ce qu'ils ont honte ? Ils auraient honte. Si il y a une chose qu'ils ne savent pas, c'est trouver beau quelque chose, il faut qu'ils diminuent tout. C'est des canailles, c'est ça les canailles, quoi. On ne me la fait pas. Je pense par exemple à un critique -- je dis ça pour que vous compreniez mieux -- un critique, oh il y a plusieurs années alors, je peux le citer, comme je ne me rappelle pas son nom, un article sur Lewis Carroll, alors pour bien montrer -- c'est un ton assez général dans la critique aujourd'hui « on ne me la fait pas », et pour montrer en même temps, et c'est plein de bonne volonté, c'est pour montrer que tout le monde est copain quoi, alors que ce n'est pas vrai que tout le monde soit copain. -- Il parle de Lewis Carroll, il dit : ah oui, alors pour expliquer aux gens, il dit, ah oui il avait des drôles de rapports avec des petites filles, et entre parenthèses, pas de doute qu'il mettait sa main dans leurs culottes. [60 :00] Une âme normale vomit en entendant ça. Il y a quelque chose d'écœurant. Et il croit quoi ce type qui ose écrire ça ?

Je veux dire, la question n'est pas si c'est vrai ou si c'est faux. La question c'est : comment est-ce qu'on peut croire intéressant, ou intelligent, malin, d'écrire une pareil immondice ? C'est « on ne me la fait pas », vous comprenez. « Lewis Carroll, c'est un génie, bien sûr, mais entre nous, il avait ses petites manies », ça fait vomir quoi. Je n'aurais pas dû donner cet exemple parce que j'ai vraiment envie de vomir. Mais, dans beaucoup d'articles, vous trouvez ce genre de choses,

manière de faire copain avec ceux dont on parle. Alors on fait copain avec Joyce, on fait copain avec Proust, on fait copain, non mais de quoi ? Puisqu'ils sont morts évidemment. C'est curieux ça, c'est les canailles, quoi. Alors, [61 :00] les canailles quoi, il y a tant de canailles, vous comprenez.

Nietzsche dit évidemment, c'est le contraire ; c'est l'idée, les hommes de l'histoire monumentale, c'est de grands actifs qui, eux, pensent que finalement, tous les moments de l'humanité, quels qu'ils soient, sous-entendu aussi bien les milieux, je dirais, communiquent. Mais communiquent comment ? Communiquent par les sommets. C'est-à-dire c'est au sommet de leur grandeur que tous les événements communiquent. C'est ça qu'on appellera la vision monumentale de l'histoire selon Nietzsche. C'est très intéressant parce que on n'en est pas à des choses très savantes. Je veux dire, c'est des manières de vivre l'histoire. Chacun de nous a une manière de vivre l'histoire. Par exemple, je me dis, moi, comment je vis l'histoire ? Ben, je lis le texte de Nietzsche avec passion, [62 :00] et je me dis, ha ben non, je ne la vis pas comme ça. Heureusement je ne la vis pas comme une canaille, non, non, je ne la vis pas comme ça. Je ne me reconnais pas dans ce qu'il dit là. Je trouve ça très beau, et je vois des gens qui sûrement conçoivent l'histoire comme ça. Tous les grands moments de l'humanité... Alors il ne prétend pas faire de la science ; vous voyez que Nietzsche n'en est pas à : quelles sont les conceptions scientifiques de l'histoire ? Il cherche les « intuitions vitales » qui orientent des conceptions de l'histoire. Il dit voilà : les hommes de l'histoire monumentale, ils pensent que tous les grands moments communiquent par le haut, par les sommets.

Bon, je dis, pourquoi c'est intéressant ? C'est parce que, dès lors, il enchaîne. Là il va plus loin, il va nous dire quelque chose d'important. Supposez quelqu'un qui croit vraiment, qui vit comme ça : tous les grands moments communiquent [63 :00] par les sommets, c'est-à-dire, la cité de Babylone, ça peut être des sommets d'horreur. Ce ne sera jamais une interprétation basse et canaille, mais ça peut être des sommets d'horreur aussi bien que des sommets d'héroïsme. Supposez que quelqu'un se dise : [*Pause*] l'immense perte de Babylone déchu, voilà un sommet qui me parle, l'écroulement de Babylone. Et puis il dit : un second sommet auquel je pense tout le temps, c'est Jésus, Jésus et [64 :00] les Pharisiens. Et il dit, tiens, pourquoi l'un évoque l'autre ? Ben évidemment, c'est que Babylone a été trahie, elle avait sa caste de traîtres, bon, les prêtres sans doute. Elle avait ses prêtres qui ont trahi. Et sans doute, elle était trahissable parce que déjà c'était une civilisation amollie, la grande civilisation de Babylone. Second sommet : Jésus, il a été trahi aussi. Quel sommet, Jésus, et quelle trahison, cette fois aussi, tiens, par la caste des prêtres. Supposons. [65 :00] Aaah ! Quel sommet ça a dû être ! Quel sommet ça a dû être, la persécution. Pire, l'holocauste des Protestants. [*Pause*] Ça n'a pas dû être rien, dans la Saint-Barthélemy. Et puis il dit : et là, sous mes fenêtres, qu'est-ce que c'est, cet événement immense qui est en train de se passer, à savoir, des flics et même des gens en civil qui tirent sur des ouvriers en grève ?

Ah, et voilà que ces quatre sommets qui se mettent à communiquer par le haut, quatre sommets d'horreur, qui [66 :00] vont être quoi ? Qui vont être quatre images de ce que celui-là, un jour inspiré en ce sens, appellera l'intolérance. Bon, et voilà qu'il va nous foutre ce film, "Intolérance", qui est un film fou par certains côtés puisque, qu'est-ce qui va se passer ? Vont être mis en parallèle, quoi ? Vont être mis en parallèle dans des images inoubliables – j'insiste : en parallèle – vont être mis en parallèle de manière inoubliable si vous avez vu le film, quoi ? Et

en parallèle court, pas à longue distance, en parallèle immédiate, les deux scènes suivantes : la petite babylonienne [67 :00] qui essaye de prévenir à temps les babyloniens que les barbares vont attaquer, et qui a à peu près cent mètres d'avance dans une course de chars éperdue, et cette autre image, d'une voiture, d'une automobile poursuivant à fond d'entrain, un train, puisque dans le train, il y a le gouverneur qui seul est capable de signer la grâce d'un ouvrier qui sinon va y passer.

Et vous avez ce qu'on appelle un montage accéléré qui là aussi fait rire. Je trouve c'est très bien parce que ce rire, il est réellement comique, mais là aussi, c'est du rire monumental, c'est un rire monumental. Vous avez un montage accéléré, [68 :00] des transitions brusques d'une scène à l'autre, de cette espèce de char qui essaie de devancer les chars barbares, et puis la situation qui plastiquement est la même, de la voiture qui essaie de rejoindre le train et comme de devancer le train. Bon, et là, vous avez... qu'est-ce que c'est ? C'est typiquement un montage parallèle. C'est un montage alterné parallèle. *[Pause]* Bon. C'est ça.

Et alors si je crois, en effet, pourquoi ? C'est que l'histoire monumentale dans la mesure où elle repose, selon Nietzsche, sur cette croyance : les grandes choses communiquent par leur sommet, [69 :00] ce sommet, l'aspect par lequel elles se perdent, c'est comme à l'infini, c'est comme à l'infini de leur grandeur. En d'autres termes, cette conception monumentale de l'histoire, comme dit Nietzsche, va nourrir et favoriser fondamentalement les parallèles et les analogies. Et vous voyez, c'est nécessaire. Dès que vous avez une conception monumentale de l'histoire, vous vous lancez dans les parallèles et les analogies d'une civilisation à une autre, puisque toutes les civilisations communiquent par leurs sommets, soit de grandeur, soit d'horreur... *[Interruption de l'enregistrement]* [1:09:47]

## Partie 2

Ça va donc être une histoire analogique, et l'élan vital de Griffith fait qu'il lance dans [70 :00] le cinéma cette espèce de conception monumentale analogique où il va -- et je trouve que là, les commentateurs ont tout à fait tort quand ils parlent de la construction d'"Intolérance" -- où il va faire ce truc étonnant qui va marquer fort le cinéma américain puisque beaucoup vont essayer de recommencer, mais sans réussir son chef d'œuvre la première fois. Là, de cette, de ce truc, de cette comparaison qui à nous, dans la mesure où nous ne participons pas à une conception monumentale de l'histoire, nous paraît complètement arbitraire, mais, si vous vous faites cette conception monumentale de l'histoire, ça vous paraît alors absolument nécessaire, justifié d'un bout à l'autre, et plus rien ne vous gêne dans le film, ce qui ne vous empêche pas de rire, mais de rire de ce qui est puissant de l'histoire monumentale.

Et alors ça veut dire quoi ces parallèles, ces analogies ? Il y a parallèles et analogies entre événements [71 :00] qui ne communiquent que par leur sommet, de quelle que civilisation qu'ils fassent partie. Si bien que si vous pouvez faire de l'histoire universelle, c'est au niveau de l'histoire monumentale. Ce qui est très intéressant dans ce que dit Nietzsche, et ça c'est une conception d'homme d'action, ce n'est pas pour lui une conception de visionnaire ou c'est du moins le genre de vision dont a besoin l'homme d'action. C'est beau, ce texte ! Il ajoute, dernier point de son analyse de l'histoire monumentale, il ajoute ce qui me paraît très important : si vous considérez que l'histoire monumentale va faire des parallèles, des analogies, entre événements

qui sont portés à leur maximum de grandeur, [72 :00] c'est-à-dire qui communiquent à l'infini, c'est que précisément, l'histoire monumentale ne retient que les effets. Bien plus, si elle a pu mener toute son opération, cette histoire monumentale, « elle exauce des effets en soi ». C'est l'expression même de Nietzsche lorsqu'il dit : ouais, l'histoire monumentale ne peut agir que par cette opération : les événements qu'elle nous présente, elle leur donne le statut d'effets pris en eux-mêmes, d' « effets en soi », dès lors comme il dit, avec un petit jeu de mots, « des faits qui font de l'effet sur toutes les époques », et sur nous-mêmes modernes. [73 :00] L'effet en soi, c'est ce qui fait de l'effet partout, en tout temps. L'histoire monumentale, comprenez, c'est une suite d'idées toutes simples. L'histoire monumentale n'a retenu l'événement que dans sa grandeur. Dès lors, l'histoire monumentale fait des parallèles et des analogies, puisque sont comparables tous les événements considérés dans leur grandeur.

Troisièmement, de tels événements, ce sont des effets, on ne s'occupe pas de leur cause. C'est des effets en soi qu'on vous montre. C'est des effets en soi, et l'histoire monumentale ne s'intéresse pas du tout à la connexion des causes et des effets. En effet, ce qu'elle veut, c'est détacher l'effet sublime de [74 :00] la série de ses causes pour brandir l'effet tel qu'il est en soi et le mettre en parallèle avec un autre effet, tel qu'il est en soi, également séparé de ses causes. Si on tenait compte des séries causales, on ne pourrait plus détacher les effets. On ne pourrait plus prendre en soi les effets, et on ne pourrait plus, dès lors, faire les parallèles et les analogies. [Pause] Alors bon, gardons ça. Mais j'ajoute, j'ajoute en apparence pour mon compte, acceptons cette définition nietzschéenne de l'histoire monumentale. D'accord. On a abstrait les effets de leur causes, on a atteint une considération des effets pris [75 :00] en soi. Et dès lors, ces effets pris en soi font l'objet de parallèles et d'analogies. Voyez, c'est clair, j'espère, ce point.

Mais, ce n'est pas seulement d'une civilisation à une autre qu'on va faire cette extraction des effets pris en eux-mêmes. C'est à l'intérieur d'une même civilisation, d'une même société. Je dis ça ; ça, Nietzsche ne le précise pas ! Mais il n'y a qu'à continuer, il n'y a qu'à continuer sa présentation ; il n'y a aucune raison pour que ce soit d'une civilisation à une autre. Ça se voit particulièrement du point de vue de l'histoire universelle. Mais on peut prendre une histoire locale, très précise, l'histoire de la société à telle époque, d'une société homogène à telle époque. On dégagera aussi les effets en soi ; ça [76 :00] sera une conception monumentale de l'époque. Simplement, c'est qu'on considérera les effets en soi comme des phénomènes indépendants, qui communiquent dans leur grandeur ou leur abomination par le sommet.

Et on nous dira dans cette histoire -- là, ce n'est plus Nietzsche, mais vous allez voir sur quoi on retombe -- et on nous dira : eh oui, il y a les riches, et n'exagérez pas avec leur grandeur, et il y a les pauvres avec leur grandeur. Il y a les riches avec la grandeur de leur splendeur, il y a les pauvres avec la grandeur de leur misère. [77 :00] Bon. Ce sera une conception monumentale en quel sens ? On ne retient que les effets en soi. Comme ça, on pourra les comparer ; on pourra comparer les riches et les pauvres, quitte à trouver que des riches ont bon cœur aussi, quitte à trouver que des pauvres sont parfois méchants aussi. On fera une comparaison entre des effets en soi.

Les riches et les pauvres, qu'est-ce que c'est que ça ? Deux séries indépendantes, deux parallèles, deux événements en tant qu'événements en soi, en tant que séparés de ses causes, ce sont des effets en soi. Effets de quoi ? Ça ne communique que par les sommets. [78 :00] Disons : effets de

la distribution divine, on ne peut pas aller plus loin. Il y a des riches, il y a des pauvres. Et l'homme de l'histoire monumentale à ce niveau peut éprouver de la compassion et dire : quel malheur qu'il y ait des pauvres, et dire, et pourquoi y a-t-il des pauvres ? Et évidemment la réponse étant Dieu, il y a des pauvres. Ou la réponse étant la nature humaine, la nature humaine est faite de telle manière que, oui, il y a des pauvres et il y a des riches. Ce sont deux effets en soi.

Et une telle conception, il y a des pauvres, il y a des riches, Dickens avait un mot spirituel pour la désigner, [79 :00] mais lui-même l'avait cette conception. C'était ce qu'il appelait : « la poitrine de porc rayée », une bande et une autre bande, deux lignes parallèles. Mais la poitrine de porc, la conception « poitrine de porc », c'est la conception monumentale. Deux effets parallèles, hein ? Deux effets parallèles, il y a des pauvres, il y a des riches, tout comme tout à l'heure, il y avait Babylone décadente, et puis il y avait dans une autre civilisation un analogue ou un parallèle. Là, les pauvres et les riches ont deux effets en soi qui poursuivent une course parallèle. Vous aurez donc un montage parallèle, un coup pour les riches, un coup pour les pauvres, [Pause] [80 :00] tout comme vous aviez le grand montage parallèle d' "Intolérance", un coup pour Babylone, un coup pour l'Amérique moderne. [Pause]

C'est ce que Eisenstein dira avec génie, et là, on retrouve alors l'explication marxiste, mais quand elle est menée avec le génie d'Eisenstein, lorsqu'il dit, « la technique de Griffith dépend directement de sa conception de la société ». Qu'est-ce que c'est, en effet, cette conception de l'histoire et de la société que l'on appelait monumental ? On peut ajouter, ben, c'est la grande conception libérale, [Pause] c'est la grande conception libérale. [Pause] Et en effet, le libéral sait admirer ; le libéral, il sait [81 :00] considérer l'événement dans ce qu'il y a de splendide ; le libéral, il sait faire des parallèles, et il fait des parallèles entre civilisations, et à l'intérieur d'une civilisation, il fait des parallèles aussi. Il considère les effets pris en soi. Eh bien oui, c'est un fait, il y a des riches et il y a des pauvres. Et si l'on me demande pourquoi, je dirais, car telle est la nature humaine qu'il faut considérer d'un œil libéral, ou bien je dirais, ainsi Dieu l'a voulu, et il faut considérer le décret de Dieu d'un œil libéral. C'est la conception américaine. Bon.

Donc là, Eisenstein nous relance : il insiste beaucoup, il dit, ce n'est pas étonnant que Griffith soit l'inventeur de cette chose qu'il déclare lui-même merveilleuse, [82 :00] une technique de montage alternée parallèle, c'est-à-dire la première forme du montage griffithien dont on parlait tout à l'heure. Pas étonnant : toute sa conception de l'histoire et de la société l'implique. En termes vulgaires, je dirais : c'est une explication marxiste mais qui n'explique pas un phénomène idéologique par de l'infrastructure. C'est une conception marxiste également qui explique un phénomène technique par une structure idéologique. C'est en vertu de la conception qu'il a de la société et de l'histoire que Griffith instaure le procédé technique du montage alterné parallèle. Ça c'est une page très brillante d'Eisenstein dans *Film Form*, dans [83 :00] le chapitre célèbre : « Dickens, Griffith et nous ». [Voir la note 2 à propos du montage de Griffith dans *L'Image-Mouvement*, p. 51, où il donne un autre titre du texte, « Dickens, Griffith, and the film to-day »] Bon.

Mais ce n'est pas tout. Alors comprenez ? Comprenez ? Collection d'effets en soi, là vous, vous suivez, hein ? -- Ça va ? Ça va ? Alors on va se reposer ? -- Collection d'effets en soi, c'est très joli, mais alors, on n'a pas tenu compte des causes. Les causes, comme ça, les causes, on a dit, eh



ben, c'est Dieu, c'est la nature humaine, ce n'est pas sérieux. Les causes, qu'est-ce qu'on va en faire ? Ah oui, on a une place pour les causes, on a une place pour les causes. On va dire ceci : [Pause] ouais, [84 :00] imaginez qu'on dise ceci, ouais. [Deleuze va au tableau] Bien, la série des riches et des pauvres, deux lignes parallèles, deux effets en soi, objets d'un montage parallèle, mais quand même ils se rencontrent. Oui, d'abord, ils se rencontrent à l'infini, à l'infini de la nature humaine ou à l'infini de Dieu. Mais enfin, ils se rencontrent, on continue à dire, oui, ils se rencontrent. Comment ils vont se rencontrer puisque c'est du montage parallèle ? Vous sentez qu'on passe du montage parallèle au montage convergent, très insensiblement ; il y a même mille cas. On ne sait pas dans lequel on est.

De toute manière, c'est du montage alterné. Eh oui, et oui, et oui, ils vont [85 :00] se rencontrer, mais sous quelle forme ? Sous la forme la plus simple du monde : un représentant des riches qui aura tels caractères individuels et un représentant des pauvres qui aura tels caractères individuels vont comme chacun tomber de sa ligne parallèle et s'étreindre, et lutter l'un contre l'autre. Un représentant des pauvres et un représentant des riches vont tomber là, chacun comme un grain de raisin, comme un fruit, vont tomber chacun de sa ligne, chacun de son effet, et ils vont entrer dans la lutte qui va faire un drame, qui va introduire le drame dans l'histoire. Et ce drame, il sera peut être réglé par Dieu [86 :00] ou par la justice des hommes. Il faudra qu'il soit réglé. Dans la conception libérale, il faudra que le pauvre ne perde pas trop, il faudra que le pauvre soit sauvé, mais pas trop sauvé, parce que etc., tout ce que vous voulez. C'est là le domaine du duel. Un représentant des pauvres et un représentant des riches sont tombés l'un contre l'autre, se sont étreints dans une lutte, c'est le moment du binôme, c'est le moment du duel.

Et là alors, vous avez la seconde forme du montage griffithien. Le montage n'est plus, et vous voyez que les deux formes de montage sont strictement correspondantes. C'est toujours du montage alterné, mais ce n'est plus du montage parallèle, mais le montage concourant. [87 :00] Puisque cette fois-ci, c'est le pauvre qui se détache de sa ligne des pauvres, le riche qui se détache de sa ligne de ses riches et qui vont entrer face à face dans un duel. Je dirais que de l'un à l'autre, on est passé du synsigne au binôme, quitte à remonter du binôme au synsigne, et ça ne cesse pas d'être comme ça.

Bon, mais alors j'ajoute, le duel, lui, quand il s'étreint... c'est lui qui recueille les causes ! Les causes qu'on ne voulait pas considérer pour ne pas troubler la splendeur des effets, il fallait bien en faire quelque chose. Alors les causes, elles vont être rejetées au statut de causes individuelles ou de causes [88 :00] duelles, les causes du duel entre un riche et un pauvre. Et c'est ça la vision libérale, c'est ça la vision libérale de l'histoire et de la société. Alors le libéral pourra très bien dire : « ne me prenez pas pour un idiot, je sais bien que la lutte existe » ! Mais chaque fois qu'il parlera de la lutte, ce ne sera finalement la lutte individuelle entre un représentant d'un côté et un représentant de l'autre. Ce ne sera pas la lutte collective des deux côtés. [Pause]

Or, si les causes sont passées du côté du duel, ont été renvoyées du côté du duel individuel, peut-être est-ce qu'on peut mieux comprendre le deuxième aspect [89 :00] de l'histoire, et là je ne suis pas Nietzsche ; lisez le texte, ceux qui ne l'ont pas lu, n'ont pas eu le temps. Je ne le suis pas, mais je lui emprunte le mot : au niveau du duel, il importe énormément que l'histoire ne soit plus l'histoire monumentale, puisque l'histoire monumentale, c'est réserver les effets en soi. Au niveau des causes qui sont rejetées dans l'action individuelle, dans le duel entre individus, etc.,

ce qui va garantir l'historicité, c'est quoi ? C'est la conception antiquaire. Il faudra que le duel soit bien exact. Il faudra que ce soit le duel tel qu'il existe en ce temps-là. Et il faudra que ce soit ou bien le duel des chevaliers, ou bien le duel des gladiateurs dans le cirque, [90 :00] ou bien le duel des premiers chrétiens, ou bien le duel des martyrs et du lion, etc., etc. Il faudra, à la lettre, astiquer le duel. Et c'est ça la conception antiquaire de l'histoire.

Et c'est d'une grande bêtise de reprocher à Cecil B. DeMille d'avoir fait des effets et des costumes qui étaient en toc, qui faisaient, qui donnaient un effet toc. Évidemment il les habille tout en neuf, mais il n'est pas idiot quand même. La règle, c'est quand on refait un reproche tellement énorme, on doit se dire : l'autre, il a dû y penser quand même. Pourquoi il les habille tout en neuf ? Ce n'était pas difficile de rendre un peu usagé, tout ça. En effet, je crois que c'est vraiment au nom de cette conception, c'est que c'est un symbole commode pour marquer l'actualité de l'usage même. Il faut que les cuirasses étincellent, [91 :00] il faut que les chars soient tout neufs, il faut, il faut tout ça. Et chaque fois, c'est une espèce de conception antiquaire de l'histoire, qui alors, là aussi, n'a pas besoin des écrivains pour se faire, mais a vraiment besoin des historiens, de types qui disent : ah ben oui, à ce moment-là, on se servait des chars avec tant de chevaux. Attention, n'allez pas mettre d'autres chevaux. Quant aux autres histoires, la psychologie du duel même, là ils s'en foutent, ils s'en foutent complètement. Ils peuvent faire une Dalila qui est une vamp moderne. Ils peuvent tout ça, vous comprenez ? Ça a beaucoup d'importance, énormément d'importance.

En revanche, ce qui compte, ce qui compte, c'est... Pensez au rôle des étoffes, par exemple, dans le cinéma. Et quand ce cinéma conquiert la couleur, les étoffes vont prendre un rôle ... Je pense à "Samson et Dalila" [1949] où il y a deux grands épisodes d'étoffes [92 :00] : il y a le marchand d'étoffes qui développe toutes ses étoffes. C'est des chefs d'œuvres d'images-couleur. Mais là, c'est une conception vraiment antiquaire, ça doit être des étoffes et pas des objets. C'est vraiment la conception antiquaire de l'histoire parfaite. Et puis dans l'histoire de Samson même, rappelez-vous l'Ancien Testament, un des épisodes fameux de l'histoire, c'est que Samson va voler 30 tuniques, et le vol des trente tuniques par Samson est un grand moment aussi de l'image-couleur puisqu'elles sont rudement bien choisies par Cecil B. DeMille, les couleurs des tuniques volées. Et puis, il va les jeter, là, à la tête des trente hommes pour qui il les a prises, et tout ce cinéma de l'étoffe, où on peut parler d'un cinéma de l'étoffe qui tient compte, et quand on parle du mauvais goût de Hollywood, moi je suis frappé. Les gens qui parlent du mauvais goût de Hollywood, c'est vraiment des gens qui n'ont pas de goût, c'est très bizarre parce que [93 :00] si vous pensez à des hommes comme [Ernst] Lubitsch, comme Cecil B. DeMille, etc., comme [Josef von] Sternberg, [il y a] le goût des étoffes sous toutes les formes, une espèce de goût esthétique, mais prodigieux, prodigieux. D'ailleurs, ils avaient une expérience, ils avaient une expérience de tout ça intense et personnelle. Ils savaient la différence, ils savaient exactement quelle type d'étoffe ils voulaient; ils ne laissaient pas ça, ils ne laissaient pas ça à leur homme à tout faire, trouver l'étoffe qu'ils voulaient. Ils savaient très bien ce qu'ils voulaient, ils voulaient tout sauf des écrivains. On comprend dans cette histoire qu'un écrivain n'avait pas sa place et tant mieux, tant mieux, tant mieux. Mais bon vous voyez.

Alors j'ajoute la troisième conception. Peu importe, elle en découle, ça va être une conception éthique de l'histoire. On jugera du bien et du mal. On fera passer l'histoire au nom d'un tribunal. Comme dit Cecil B. DeMille aussi, [94 :00] il faut bien savoir, il faut bien savoir ce qui est le

bien et ce qui est le mal là-dedans.

Vous pouvez encore ? Je peux continuer un peu plutôt que de faire un arrêt ? On peut continuer un peu ? Ça va ? Bon. Une minute d'arrêt ? Sans que vous bougiez alors, parce que si vous partez, vous... une minute d'arrêt. [*Interruption de l'enregistrement*] [1 :34 : 40]

Je veux juste, pour finir, voilà je me dis, pour ceux que ça intéresse, ce point. Il faudrait arriver à faire la même chose, pas la même chose, au sens, au besoin, faire bien mieux, [95 :00] pour les différentes grandes conceptions de l'histoire au cinéma. Par exemple, c'est évident que chez Gance, il y a une conception de l'histoire. À mon avis, ce n'est pas du tout la même que celle dont je viens de parler. C'est évident qu'ailleurs, que chez les Italiens, il y a eu une conception... il me semble que ce qu'on appelle le « cinéma péplum », c'est-à-dire le... lui, il participe tout à fait à la conception monumentale et antiquaire de l'histoire. C'est même lui, les Américains l'ont hérité du péplum, du péplum italien. C'est les Italiens qui ont inventé, je crois, la conception monumentale antiquaire. Mais enfin, il faudrait faire ça sur de tout autres auteurs, sur de tout autres courants. Et je voudrais juste ajouter deux remarques.

La première que je ne vais pas du tout développer. Mais vous voyez comme Eisenstein est coincé, et de son point de vue à lui. [96 :00] Il y a quelque chose de bien connu, mais pas qu'il faut prendre au sérieux, je crois, parce que ce n'est pas de l'abstrait. Si j'ai essayé de définir le montage américain, eh ben, le montage russe, le montage plutôt soviétique, c'est quoi ? C'est un montage dialectique. Pour eux, la dialectique, ce n'est pas un mot, surtout à cette époque-là, ce n'est pas du tout un mot avec lequel on s'arrange. C'est vraiment un procédé de genèse du mouvement qui ne se confond pas, donc, qui concerne essentiellement le cinéma pour eux, la dialectique. Ils n'appliquent pas la dialectique au cinéma ; ils pensent que le cinéma va être un lieu par excellence de l'exercice dialectique.

Donc si l'on voulait définir l'ensemble des cinéastes soviétiques, en tant que soviétiques, on dirait : c'est très différent évidemment des Américains. C'est du montage dialectique. Je dis, c'est très différent. Si j'essaie de dire, là, là, [97 :00] c'est très insuffisant : je retiens juste un petit point ; au niveau de ce dont j'ai parlé pour les Américains, si j'essaie de dire, qu'est-ce que ce serait un montage dialectique ? Assurément lui, il réclame une connexion des causes et des effets. Bien plus, la dialectique selon lui est la seule connexion des causes et des effets. La dialectique est la connexion réelle aussi bien naturelle qu'humaine des causes et des effets. Donc ils ne vont pas supporter une conception de l'histoire qui, d'une part, considère des effets en soi abstraits de leurs causes, et d'autre part, renvoie les causes à des actions individuelles. C'est exclu, ils ne vont pas supporter. [98 :00] C'est par là que vous reconnaissez un marxiste par opposition à un libéral. Qu'on dise : il y a des riches, il y a des pauvres. Pour eux, qu'il y ait des riches, et qu'il y ait des pauvres n'est pas l'affaire d'une nature humaine, ni d'une distribution divine. C'est l'affaire de la lutte des classes. Et la lutte des classes signifie quoi ? Eh bien, conformément à la genèse du mouvement dans la dialectique, elle signifie comment 1, comment 1 donne 2, qui va redonner 1 modifié. Comment 1 donne 2 qui va redonner 1, qui va donner 1... -- ah non, je ne sais plus ce qu'il y a [*Rires*] – qui va donner un 1 modifié, vous reconnaissez le rythme même de la dialectique et celui dont Eisenstein se réclame. [99 :00]

Mais en même temps, présentez-le – là, je ne veux pas du tout... parce que ça me prendrait alors

encore une séance -- je veux juste indiquer : mais, il est bizarrement coincé. Parce que Eisenstein, il vous dit et c'est évident : il aime beaucoup le cinéma américain, il l'aime beaucoup. Il sait qu'ils ont vu quelque chose de profond, et Eisenstein, il veut, parce qu'il trouve que c'est ça leur grande réussite, il veut à tout prix garder ce que nous avons appelé, nous, la grande représentation organique. Ça, il y tient, il y tient. Seulement voilà, il veut garder la grande représentation organique, mais il ne peut en garder ni les segments parallèles, [100 :00] ni les actions individuelles concourantes, parce qu'il est dialecticien. [Pause]

Alors il est très, très coincé ! Évidemment il s'en tire, il a du génie, il s'en tire. Il va s'en tirer en gardant la forme spirale S-A-S', à mon avis, mais il va changer de géométrie. Il va faire une géométrie génétique, enfin peu importe. Il va mettre la spirale en mouvement de telle manière qu'il y ait un principe d'engendrement des spires, [Pause] et quand il y a deux, et aux séries parallèles, il va substituer l'opposition, d'une part, dans l'image, [101 :00] et l'opposition, d'autre part, d'une image à une autre. Ça va le sauver. Il va dialectiser la représentation organique.

Bon, mais les autres, il faut revivre Eisenstein, il n'a jamais été le grand dieu respecté ; à ce moment-là, ça se battait fort, hein ! Les autres, ils repéraient quelque chose, hein, ils étaient malins. Ils disaient : « mais tout ça, Eisenstein, c'est un peu bourgeois ce que tu nous fais comme cinéma ! » Et Vertov, il se marrait en douce. Il disait : « ça, de la dialectique ? Non, ce n'est pas cela, la dialectique. » Et Vertov allait dire, étant complètement anti-Eisenstein : « si vous voulez vraiment faire vraiment de la dialectique », il faut l'inscrire déjà là où Eisenstein ne pourra jamais se risquer, à savoir [102 :00] « dans la matière elle-même ».

Rappelez-vous le titre d'Eisenstein, *La non-indifférente nature*, c'est-à-dire la dialectique ne se fait -- d'une certaine manière, il est pardonné, c'est idiot ce que je dis -- il est sartrien. [Sur ce titre, voir *L'Image-Mouvement*, pp. 55-59 et 246-248] Je veux dire, dans la grande discussion qu'il y a eu à un moment, à laquelle Sartre avait pris parti, à laquelle Sartre avait pris parti, à savoir : est-ce que la dialectique est forcément une dialectique conjointe de la nature et de l'homme ? Ou bien, est-ce qu'il y a une dialectique de la matière en elle-même, de la nature sans l'homme ? Sartre avait pris très violemment parti pour dire qu'il n'y aurait que la dialectique conjointe. [Sur ce débat, et la position de Sartre énoncé dans *Critique de la raison dialectique*, voir *L'Image-Mouvement*, p. 59, note 10] La nature non-indifférente, ça veut dire la nature dans l'homme, et l'homme dans la nature, et c'est ça la dialectique. Mais il y a tout un autre courant du Marxisme qui pensait que, au contraire, la dialectique prend son véritable fondement dans la nature sans l'homme, [103 :00] ils insistaient donc sur l'idée d'une dialectique matérialiste, contre la dialectique, et ils reprochaient aux autres d'être des humanistes libéraux.

Eisenstein y passera ; on lui reprochera son humanisme libéral, sa complicité avec le cinéma américain. Et à mon avis, c'est faux, c'est faux et c'est vrai tout ça. On ne sait plus ; c'est faux et c'est vrai. C'est vrai que, mais tout ceci juste pour dire que, on ne peut considérer, quelle que soit l'importance d'Eisenstein, on ne peut pas le considérer comme représentant du cinéma soviétique à cette époque-là. Parce que finalement quand on parle « montage dialectique », c'est bien un point commun de tout le cinéma soviétique, mais comme chacun a sa manière de concevoir la dialectique et que, encore une fois, la dialectique d'Eisenstein, ce n'est pas du tout la même [104 :00] que la dialectique de Vertov, et je pense que ce n'est même pas la même que

la dialectique de, évidemment j'ai perdu le nom, du type de la terre là, de [Alexander] Dovjenko, c'est très compliqué.

Et enfin, autre remarque pour en finir aussi, mais l'année dernière j'en avais un peu parlé. Vous voyez pourquoi je disais au début, mais en vertu de leur conception de l'histoire, les Américains, l'histoire monumentale et antiquaire, qu'est-ce qu'ils vont faire ? Eh ben, ce qu'ils vont faire, c'est tout simple. Ils vont considérer tout comme, encore une fois je le disais la dernière fois, tout comme encore une fois pour les Russes, pour les Soviétiques plutôt, la fin de l'histoire, c'est le prolétariat, et on comprend pourquoi, d'un point de vue dialectique. Mais d'un point de vue [105 :00] humaniste libéral, c'est-à-dire dans une vision de l'histoire paralléliste où des effets en soi se comparent d'une civilisation à une autre, indépendamment de leur causes... [*Interruption de l'enregistrement*] [1 :45 :14]

... libéral, [*Pause*] d'où, ah oui, tout est rêve, tout le cinéma américain est finalement historique. Tout le cinéma américain, c'est éternellement naissance d'une nation, l'Amérique étant la naissance la plus originale d'une nation telle que, à elle seule, elle récapitule toutes les naissances de toutes les autres nations. Et c'est ça, une partie, pas tout, une partie du rêve américain.

Et on l'a vu, le rêve [106 :00] américain, il a deux groupes : synsigne, binôme. Synsigne : notre nation est le grand englobant qui fondera les peuples les plus divers, premier aspect du rêve. Deuxième aspect du rêve : notre nation formera des hommes, les vrais Américains, qui l'emporteront toujours dans le duel. Bon, eh ben, c'est ça le rêve américain ! Mais bon, quand est-ce qu'il a fini, le rêve américain ? Le rêve américain, je veux dire... il faut distinguer deux choses. Le rêve américain, il faut distinguer les doutes sur ce rêve. Il faut distinguer le moment où il s'écroule. Le moment où il s'écroule, [107 :00] c'est l'après-guerre. Et il s'écroule, une des raisons principales pour lesquelles il s'écroule, à mon avis, il s'écroule aussi pour d'autres raisons, mais une des raisons principales, c'est l'éclatement des minorités. C'est à ce moment-là, la prise de conscience et l'action des minorités qui commencent à dire : creuset, tu vas voir ça. Nous ne sommes pas bonnes pour le creuset. Et ça suppose des émigrés nouveaux, ça suppose, d'une part, l'éveil du mouvement noir ; ça suppose évidemment les Black Panthers, mais ça suppose la montée de nouvelles minorités.

Là, alors c'est des types qui, on ne peut même pas... c'est toute une, c'est tout un, il y a toute une histoire de l'émigration, vous comprenez. Le grand rêve-creuset, vous le trouverez chez Ford, bon, c'est un Irlandais. [108 :00] Ouais, chez les Irlandais, ça marche. Ils vont enfin avoir une nation. Bon, ça, ça marche bien pour les Irlandais. Mais pour les Noirs, Griffith, quand il s'agissait des Noirs, fini le libéralisme, hein ? La nation américaine est-elle creuset pour toutes les minorités ? Ah oui, mais attention, pas les Noirs. Pourquoi ? Ça va être intéressant parce que qu'est-ce qu'il va reprocher aux Noirs, Griffith ? Pourquoi cette honte de "Naissance d'une nation", quelle que soit la beauté du film, cette honte qui l'a marqué, qui a fait son tourment et la tristesse de sa vie etc., pourquoi ? pourquoi ? On va voir, ce n'est pas difficile à comprendre je crois. Mais donc je dis : le rêve américain s'écroule après la guerre. Maintenant, il faut être honnête : même un Américain, tout ce qu'il y a d'Américain, il faut être un peu, je ne sais pas, [109 :00] un peu bizarre pour continuer à parler du rêve américain. On sent que ça ne va plus. Il y a d'autres choses, il y a d'autres choses, mais... Et au cinéma, ça s'est en effet arrêté après la

guerre.

Mais, mais, mais, mais, je dis, il y a tout à fait autre chose. Les doutes sur le rêve, car les doutes sur le rêve américain, c'est ça que je voulais expliquer très vite. Ça a toujours fait partie intégrante du rêve américain. C'est pour ça qu'on ne peut pas dire : il y a des types qui croyaient au rêve américain, puis il y a déjà des types qui en doutaient. Les doutes sur le rêve américain ont toujours été partie intégrante de ce rêve américain. Et c'est une opération assez machiavélique mais historiquement très intéressante. Car je voudrais aussi la mettre en rapport avec la dialectique marxiste d'une toute autre manière. [110 :00] Je dis, les doutes font partie du rêve. Pourquoi ? Parce que le rêve américain s'est toujours présenté comme un rêve qui tire sa force d'être un rêve. [Pause] Oui, c'est un rêve. Les partisans du rêve américain nous ont toujours dit : je ne risque pas d'être contredit par les faits. Quels que faits que vous me donniez, je vous dirai, eh bien, et c'est encore pire, c'est encore pire ce que vous me dites, mais le rêve américain vit précisément de ceci : qu'il n'est qu'un rêve. Et c'est sa puissance, d'être un rêve. Bizarre idée, ça. Ça veut dire quoi, alors ? Alors plus vous me direz, non mais vous avez vu vos juges corrompus, vous avez vu tout ça ? je dirais, ben oui ! L'autre répond : je ne suis pas idiot, j'ai vu tout ça. [111 :00] Et je vous dis mon rêve n'est qu'un rêve, et que c'est par là qu'il est puissant. Ah c'est rigolo ça. Pourquoi ? Je dis, pourquoi ?

Voilà leur idée, j'imagine, j'imagine. Voilà leur idée, je suppose : c'est que l'Amérique est la renaissance de toutes les nations sous le mode de la nouvelle naissance d'une nouvelle nation, parce que fondamentalement, l'Amérique est une communauté « saine ». Pourquoi elle est une communauté saine ? Précisément en raison des deux caractères du rêve – vous allez me dire, on tourne en rond... ben non, on ne tourne pas en rond -- en raison des deux caractères du rêve, à savoir : creuset d'une minorité, et puis production d'hommes qui savent dominer la situation, [112 :00] ah, bon, [Pause] c'est une communauté saine.

Mais qu'est-ce qu'une communauté saine ? Demandons plutôt : qu'est-ce qu'une communauté malsaine ? Pour, pour avancer : qu'est-ce qu'une communauté malsaine ? On dirait en sociologie, une communauté morbide ou une communauté pathogène ; une communauté pathogène, qu'est-ce que c'est ? Eh ben, certains diraient, qu'est-ce qu'il y a de pathogène dans une communauté de criminels ? Je prends deux exemples : une communauté de criminels, une communauté d'alcooliques, le monde des bars, le monde du crime. [113 :00] Qu'est-ce qu'il y a de pathogène ? Qu'est-ce qu'il y a de malsain ? Qu'est-ce qu'il y a de morbide là-dedans ? Là, vous le sentez bien. Une réponse simple, c'est : dans l'une, on tue, et dans l'autre, on boit trop. C'est ça, c'est ça, mais ce n'est pas ça, ce n'est pas ça. Ça c'est la raison pour laquelle c'est pathogène. Mais si, suivant la méthode monumentale, on cherche l'effet sous lequel c'est pathogène, les causes, on ne s'en occupe pas. Ils boivent trop d'accord, mais après tout, bon et puis après ils boivent trop. Ils tuent, bon, [quelques mots pas clairs] et en quoi c'est pathogène, en quoi c'est morbide ? C'est parce que ce sont des sociétés ou des communautés ou des groupes qui ne peuvent plus se faire d'illusion sur eux-mêmes. [114 :00] Voilà ce qui définit le milieu pathogène pour l'Américain d'avant-guerre. Ce sont des communautés qui ne peuvent pas se faire d'illusion sur elles-mêmes.

Oh dis donc, c'est une communauté qui... Oh, c'est très, très triste, une communauté qui ne peut pas se faire d'illusion, selon la nation américaine, et puis je ne suis pas sûr que ça réponde à

quelque chose en Europe. Et puis, je ne suis pas sûr que ça répond non plus aux Américains, parce que je ne sais pas, mais je les vois comme ça. Ils disent ça, ceux d'avant-guerre. S'il y avait par hasard un Américain là, comme il sera forcément d'après-guerre, je dis que son désaccord, ses objections n'ont aucune importance. Il faudrait qu'il m'envoie son père, son grand-père, alors j'ai le temps. [*Rires*] Bon, ils ne peuvent pas se faire d'illusions, comment voulez-vous que les criminels se fassent des illusions sur leur propre société ? La loi du milieu, enfin la loi du milieu, [115 :00] tout le monde sait que... Enfin tout le monde sait quoi ? Moi, je n'en sais rien. Mais tout le monde soupçonne que c'est de la blague. Ils se trahissent entre eux dès qu'ils peuvent, dès qu'ils y ont intérêt ; ils se dénoncent, c'est le monde de la délation, de la trahison, bon, tout ça. La loi du milieu, c'est pour les... Je suppose c'est pour les cars, j'allais dire japonais ; non, les Japonais ne se laissent prendre à rien, c'est pour les cars à Pigalle. On leur dit, c'est la loi du milieu. Non, il n'y a pas de loi du milieu. C'est des communautés, qui quand ils passent une alliance, ils savent bien, et là le cinéma noir américain a très bien montré à quel point c'est des communautés pathogènes. Sous cet aspect, ils ne peuvent pas se faire d'illusions. Ils auront beau se faire l'échange de sang, la promesse juré-juré, tout ça, dès qu'ils seront sortis de la pièce, l'un va téléphoner pour donner tout le monde à la [116 :00] police [*Rires*]. Il ne se font pas d'illusions.

Et l'alcoolique ? Et l'alcoolique ? Moi je vais vous dire parce que là, j'en suis sûr -- pas d'expérience personnelle [*Rires*] --, parce que tout le monde connaît, qui n'a connu ces alcooliques, et qui même n'a ses alcooliques préférés, parce qu'ils sont charmants, ils sont charmants ? Et qu'est-ce qu'il y a chez un alcoolique, au plus profond ? Quand il n'est pas très alcoolique, un alcoolique, ça rêve un peu, hein ? Ça rêve un peu. Il se croit, il se croit fort, il se croit, etc., il se croit... mais un vrai alcoolique, un vrai alcoolique ? Et c'est là que je retrouve les Américains -- [Jack] London, qui était un vrai alcoolique, un vrai de vrai -- ils ont eu tant de grands, grands alcooliques. Sans les grands alcooliques, je ne sais pas ce que serait la littérature américaine [*Rires*] ; il n'y en aurait pas. [117 :00] Ça, il faut lui rendre justice. Il n'y avait pas de littérature, pas de littérature américaine. Si j'ôte immédiatement ceux que je vois immédiatement, hein, Edgar Poe, Fitzgerald, Faulkner, ça fait lourd. Jack London, il ne reste pas lourd, hein ? Plus tous ceux qui l'étaient et que je ne sais pas, qui buvaient en cachette, [*Rires*] enfin bon, pourquoi les alcooliques ? Ce n'est pas que ce soient des faux-jetons comme des criminels, ce n'est pas ça, non.

Quand ils sont vraiment alcooliques, vous savez ce qu'ils font ? Vous savez ce qu'est leur désespoir ? C'est que, ils ont percé le secret des choses. C'est ça, l'alcoolisme ! Je dis qu'un homme qui prétend avoir percé le secret des choses, c'est un alcoolique et rien qu'un alcoolique, même s'il n'a jamais bu de sa vie. Il a son alcool, [118 :00] il a son alcool à lui, il suffit de découvrir ; il a vu le fond de choses. Et qu'est-ce que c'est, le fond des choses ? Le fond des choses, c'est la mascarade, c'est la mascarade universelle. Le fond des choses, c'est que nous sommes tous bons pour la mort ; le fond des choses, c'est que nous sommes des pantins, et que derrière notre manière d'être des pantins, il y a le néant.

Et l'alcoolique, il a vu ce néant qui était à travers les gens et dans les gens, et c'est ça qui fait que l'alcoolique est fondamentalement quelqu'un de désespéré. C'est-à-dire que, au point d'un traitement possible de l'alcoolisme, on peut chacun imaginer le sien, moi je serai médecin -- je ne dis pas ça du tout des drogués : ce n'est pas du tout pareil, les drogués -- mais l'alcoolique,

[119 :00] c'est là-dessus qu'il faut attaquer le truc, cette espèce de nihilisme absolu, de nihilisme absolu de l'alcoolique. Or London, qui le savait par expérience, a des formules splendides. Il nous dit : « l'alcool ne laisse pas rêver le rêveur. » Je trouve ça une des formules les plus belles pour définir l'alcool. C'est, l'alcool, c'est ça, l'alcool, c'est ce qui ne laisse pas rêver le rêveur. Ah ah, comprenez pourquoi au début, alors son piège, c'est que au début, il donne plutôt des rêves et des rêveries agréables. Mais dès que vous êtes dans le truc, c'est fini. Il ne vous donne pas ça.

Je connais un alcoolique qui a ma préférence et que... et c'est un alcoolique de village : c'est un épicier, un épicier. Il est vraiment, il est vraiment ivre mort à 8 heures quand il ouvre, quand il ouvre son magasin. Vous vous rendez compte ? Ce n'est [120 :00] pas rien, vivre avec un type comme ça, oh ce n'est pas rien ! Ça arrive. Il est là. Et alors quand je le vois, c'est une honte. Parce que j'ai une compassion réelle et une estime très grande, et vous savez ce que c'est, les choses sont très différentes. Je ne peux pas m'empêcher de rigoler en même temps puisque, ah, c'est dégueulasse que je puisse rigoler parce que ça montre que je participe à son alcoolisme par un biais que, moi aussi, je prétends avoir vu le fond des choses. Ce qui est proprement immonde, ah je n'avais pas vu que dans cette histoire, je me suis mal embarqué.

Mais il n'y a que chez lui que je l'ai vu. Mais je pense que ça correspond. Il y a quelque chose d'analogue à cet état de perfection, je ne l'ai vu que chez cet homme. Quoique vous lui disiez, il vous répond par un rire, mais un rire qui n'a plus rien d'humain, un rire qui est une espèce de [121 :00] ricanement, pas du tout hostile, pas du tout agressif. Ce n'est pas de l'agressivité. Un rire si étrange, tellement étrange qui est : eh oui, derrière ce que tu dis, derrière ce dont tu parles, je vois, je vois quelque chose, je vois. Et ce quelque chose qu'il voit, c'est quoi ? Fondamentalement une puissance mauvaise. Pas du tout qu'il soit hargneux. Pas du tout. Je lui dis : « il fait beau », il a ce rire : "ahah ahah" -- je ne peux pas l'imiter [*Rires*] -- et qui n'est pas du tout du ton : « pauvre con. Tu crois qu'il fait beau, il ne fait pas beau ». Ce n'est pas ça que je veux dire. C'est, « d'accord il fait beau, et puis après, et puis après ? Qu'est-ce que je vois derrière ce qu'est-ce que c'est que ce 'faire beau' ? Qu'est-ce que c'est que cette mascarade-là ? » [122 :00] Je lui dis : « comment ça va, vos filles ? » Alors là ! [*Rires*] Là, il atteint au sommet d'un ricanement [*Rires*] qui n'est même pas sur l'ingratitude des filles par rapport à leur père, si c'était ça ; c'est un ricanement cosmique. Comment ça va... Mes filles ... J'ai vu, j'ai été jusqu'au bout de ça. Aller jusqu'au bout de tout.

Donc je dirais l'alcoolique comme le criminel, pour des raisons très différentes, c'est des communautés. C'est pour ça qu'ils s'entendent les uns avec les autres. Il y a des communautés alcooliques, puis des communautés criminelles, j'en oublie, il y en a d'autres. C'est pour ça ; ils ne peuvent pas se faire d'illusions ni sur eux-mêmes. Ils font le malin, ils ne font pas d'illusions sur eux-mêmes. Ils savent, ils savent quelque chose de très profond. London, de plus en plus inspiré, disait : « l'alcool, [123 :00] c'est la raison pure ». Ça, je trouve ça sublime comme formule. [*Rires*] « L'alcool, c'est la raison pure », c'est-à-dire, en effet, le contraire du rêve, le contraire de l'imagination. Tout ça, c'est dans un très beau livre de London où il y a le pire et le meilleur. Le meilleur, c'est quand il parle de ce que c'est que l'alcool, qui s'appelle : *Le cabaret de la dernière chance* [1913 ; *John Barleycorn*], qui était son manifeste, qui a eu énormément d'importance aux États-Unis, qui était son manifeste contre l'alcool. Bon, c'est la raison pure, c'est la froide raison. En d'autres termes ce sont des communautés, comme le crime, comme



l'alcool. Vous avez des communautés qu'on peut appeler pathogènes selon les Américains, car elles ne peuvent plus se faire d'illusions sur elles-mêmes.

Dès lors je reviens à mon thème, comprenez : je peux dire très bien une communauté [124 :00] est saine dès le moment où elle peut encore se faire des illusions sur elle-même. Vous pouvez me dire, c'est faux, ce n'est pas vrai, mais, j'essaye de reconstituer la pensée américaine du rêve américain. Une communauté est saine. Elle est fondamentalement bonne et saine et libérale, quoiqu'elle fasse, lorsqu'elle peut encore se faire des illusions sur elle-même. D'accord, le rêve américain, ce n'est qu'un rêve, mais c'est par là qu'il est puissant. Qu'est-ce qu'il risquerait à l'époque de [John] Ford ? D'où les formules de Ford : « je crois au rêve américain. » Mais « je crois au rêve américain », ça ne veut pas dire du tout « je crois que le rêve américain est une réalité » ; ça veut dire exactement le contraire. « Je crois à l'efficacité du rêve américain en tant que rêve », c'est-à-dire je crois que nous sommes encore une communauté capable de se faire des illusions sur nous-mêmes, et que par-là, [125 :00] et que par-là, il y a quelque chose de bon dans cette nation.

Mais ça n'a pas duré. Ils ne peuvent plus tellement se faire d'illusions – on en trouve, bien sûr, on trouve toujours tout – ils ne peuvent plus tellement se faire d'illusion sur..., ils sont passés à un état beaucoup plus semblable à celui de la vieille Europe, qui depuis très longtemps ne pouvait se faire d'illusion sur elle-même. Nous, on était des spécialistes, alors nous, on était vraiment la civilisation d'alcooliques parfaite. Pour l'illusion, ce n'était pas notre fort. Vous comprenez ? Mais, alors là, il y a quelque chose de très, de très important, parce que ensuite ça ira très loin. Pour Ford et pour chacun, il y a une limite ; vous sortez de la communauté saine, c'est-à-dire du rêve américain, lorsque vous tombez dans un état où vous ne pouvez plus vous faire d'illusion sur vous-même [126 :00] ou sur votre communauté. Alors c'est le cas du criminel, c'est le cas de l'alcoolique, c'est le cas de qui encore ? C'est le cas du traître, c'est le cas du délateur, c'est le cas du mouchard.

Quand on a fait un truc comme ça, quand on a fait un truc comme ça, quand on a bien dénoncé, on ne peut plus beaucoup se faire d'illusion sur soi-même. On est chassé du rêve américain. Et un des plus beaux films de Ford, c'est "Le Mouchard", "Le Mouchard" [1935 ; "The Informer"], qui présente un Irlandais qui est amené à dénoncer son groupe et qui tombe dans une espèce d'abjection, c'est la dégradation. La dégradation américaine, vous voyez, elle est très spéciale. C'est l'homme qui tombe dans une communauté qui ne peut plus se faire d'illusion sur elle-même. C'est soit la dégradation du crime, soit la dégradation de l'alcool, soit la dégradation [127 :00] de la trahison ou de la délation. D'où l'importance du traître dans tout le cinéma américain.

Mais il fallait un pas de plus, il fallait un pas de plus. Il fallait que vienne quelqu'un pour qui la délation avait été un problème -- là je parle sans rire -- à la fois métaphysique et personnel assez profond pour qu'il arrive jusqu'à dire : eh bien, si ! La délation n'exclut pas du rêve américain. Il y a quelque chose d'émouvant dans cette tentative. Car il y a toujours des moments où vous serez amené à être délateur. Car si vous ne trahissez pas les autres, vous vous trahirez vous-même, et vous trahirez la justice. Et ce type qui a fait cette tentative très, très bizarre, cette tentative obsessionnelle, cette tentative maladive, [128 :00] et qui a marqué, à mon avis, la fin de ce type d'images au cinéma, l'image-action première manière, c'est évidemment [Elia] Kazan. [Sur

*Kazan et ces aspects du cinéma américain, voir L'Image-Mouvement, pp. 215-217]*

Ouais, la délation fait partie du rêve américain lui-même. Alors si le rêve américain comprenait la délation ? Bon d'accord. Mais comment il disait ça ? Il disait ça au moment même où le rêve américain s'écroulait de toutes parts et de toute façon. On pouvait toujours y aller, ça n'arrangeait rien. Et surtout il se retrouvait lui avec son problème personnel, etc., etc. Bon, vous comprenez, alors quand même, pour en finir, puisque je viens de faire allusion à Kazan, là je voudrais quand même remplir aujourd'hui une case. On n'a pas été très... là, j'avais laissé... j'ai donc le synsigne et le binôme avec tout ça. Toute cette histoire du rêve américain, du montage, on a quand même vu beaucoup de choses qu'on n'avait pas vu l'année dernière. [129 :00]

Mais je dis, signe génétique. Vous vous rappelez, ça c'est les deux signes de composition de l'image-action. À un pôle : le synsigne, à un autre pôle, le binôme. À un pôle, la situation, à un autre pôle, l'action. Mais il faut, il faut un signe génétique. Qu'est-ce que c'est le signe génétique ? Là je suis sur la piste de quelque chose. Il me faut un signe qui va être capable de souder l'action à la situation et la situation à l'action. Si je trouve... Et, bien plus, soudé du dedans, car après tout, situation-action, c'est du comportement observable de l'extérieur. Il me faut une soudure interne, [130 :00] dans le personnage même, une soudure de la situation et de l'action. Vous comprenez ? Si j'obtiens une soudure intérieure qui opère le lien entre le milieu et le comportement extérieur, et qui ne cesse de réactiver ce lien, j'aurai mon signe génétique. Alors heureusement, l'année dernière, on l'a vu, ça. Mais je n'avais aucune conscience que, en effet, il fallait en faire un signe particulier, dès lors qu'il allait décaler toute mon histoire de l'image-action. Car pour ceux qui n'étaient pas là, je résume là vraiment en deux minutes. Je me donne encore quatre minutes parce qu'on n'en peut plus. Vous comprenez ?

Comment obtenir ce lien intérieur ? Il suffirait que le personnage [131 :00] pris dans une situation ne cesse de s'imprégner de la situation. Comme une respiration, il s'imprègne de la situation par un côté. En d'autres termes, la situation passe à l'intérieur par imprégnation. La situation devient, elle est intériorisée dans le personnage par imprégnation. Et l'action, elle, une fois qu'il a imprégné la situation, l'action va exploser. Vous voyez que c'est un renforcement très grand de cette image-action. J'ai : situation imprégnante, [132 :00] action détonante, action explosive. Il faut que ça s'enchaîne et que la vraie raison et que le lien-là soient vraiment à l'intérieur du type, et je disais l'année dernière, rappelez-vous, c'est les deux aspects de la vie selon Bergson dans les pages admirables de *L'évolution créatrice*. Retournez les voir. [Voir la séance 15 du séminaire Cinéma I, le 20 avril 1982]

Lorsque Bergson nous dit : la vie se différencie en deux directions, il y a, d'un côté, les plantes qui emmagasinent l'explosif, c'est-à-dire l'énergie, qui emmagasinent l'énergie, mais qui sont immobiles ; d'un autre côté, les animaux qui eux sont mobiles, donc font détonner l'énergie, font exploser l'explosif. Ils ne savent pas l'emmagasiner, mais ils savent le faire détonner. Les plantes, elles emmagasinent l'énergie, elles ne savent pas [133 :00] la faire détonner ; les animaux, ils savent faire détonner l'explosif mais ils ne savent pas l'emmagasiner. D'où la nécessité, dans la sagesse divine, que les bêtes mangent les plantes ; il faut qu'elles mangent les plantes, ou il faut qu'elles mangent d'autres bêtes qui ont mangé des plantes elles-mêmes. Sinon ça ne marcherait pas. Là vous avez le schéma de la vie même, qui est la succession des imprégnations végétales et des actions animales. La situation imprégnante, c'est le pôle végétatif

du comportement, le pôle intérieur végétatif. L'action explosive, c'est le pôle intérieur animal.

Et rappelez-vous cette fois-ci, si peu que vous sachiez de la biologie, de l'œuf, [134 :00] qu'est-ce que les premiers chapitres de la biologie de l'œuf, ou de l'embryologie ? C'est : l'œuf a deux pôles, un pôle qui est nommé le pôle végétal et un pôle qui est nommé le pôle animal. Et on ajoute que c'est cela la structure intérieure de l'œuf qui ne se dévoile que dans les moments de structuration, c'est-à-dire dans le mouvement, dans l'action, c'est-à-dire lorsque l'œuf entre dans les processus de divisions, de divisions cellulaires, formidable, le pôle végétatif et le pôle actif, animal. [*Une brève discussion de l'œuf et le schéma des pôles précède la discussion de Kazan, de Fuller et de l'Actors Studio dans L'Image-Mouvement, p. 214-215*]

Or qu'est-ce que c'est, là je disais Kazan, qu'est-ce que c'est -- j'en ai parlé l'année dernière, donc je vais très vite. -- Qu'est-ce que c'est que l'Actors Studio ? L'Actors Studio, c'est la méthode des acteurs qui consiste à dire ou à faire [135 :00] : vous ne resterez jamais tranquille. C'est par là qu'ils sont tuants. Vous ne resterez jamais tranquilles. Tantôt vous imprégnez de la situation et tantôt vous explosez en acting out. Et l'un succédera à l'autre. Et ce sera tout ce que vous voyez dans le cinéma de Kazan. Mais dans tout, dans tout le cinéma américain marqué par l'Actors Studio, c'est dément. Vous ne voyez que des types en train de se conduire comme des plantes qui s'imbibent de l'atmosphère et puis comme des animaux qui font explosion, l'un l'autre, l'un l'autre.

Alors il y en a un qui a tout cassé. C'est [Samuel] Fuller, c'est Fuller. Lui, il a dit : non pas ça, moi je vais vous montrer. Et au lieu de faire un enchaînement à la Kazan, il a tout fait sauter. Il a dit, c'est comme s'il avait dit, vous voulez des plantes ? Je vais vous [136 :00] faire des vraies plantes. Et c'est les fous de "Corridor Shock" [1963 : "Shock Corridor"] et puis, il dit, vous voulez des acting out ? Eh ben, moi, je vais vous faire des vrais animaux, et c'est "White Dog" [1982], son dernier film où il a cette formule splendide : « j'ai expliqué au chien qu'il était un acteur. » J'ai expliqué au chien qu'il était un acteur, il n'y a pas de meilleure critique, s'il y a lieu de critiquer l'Actors Studio. L'envers de la proposition, c'est : j'ai expliqué aux plantes qu'elles étaient des actrices. Évidemment.

Bon, mais alors situation imprégnante, action explosive, le nœud intérieur, c'est quoi ? Plus je m'imprègne, plus je vais exploser, etc. Eh ben oui, eh ben oui, il y a un truc. C'est là que Kazan est très intéressant. Il dit : « moi, je n'aime pas tellement les gros plans. » Pourtant il sait faire des gros plans. Il y a des gros plans merveilleux chez Kazan. Mais il dit : « je n'aime pas [137 :00] tellement les gros plans. » Moi je trouve que du point de vue du comportement, c'est-à-dire de l'image-action, il y a quelque chose qui marche beaucoup mieux, c'est l'importance que peut avoir un objet en tant que, même du point de vue du comportement, il suscite une émotion. On voit l'acteur ou le personnage qui manie un objet. Ce n'est donc pas du comportement organisé. Il le manie, ne serait-ce que du chewing-gum. C'est aussi une manière dont l'Actors Studio, l'acteur de l'Actors Studios, ne peut pas tenir en place. Il faut toujours qu'il fasse quelque chose. Il faut qu'il s'imprègne quand il n'agit pas, il s'imprègne. Alors le chewing-gum, c'est un mode d'imprégnation très efficace, et puis il va exploser en action. Mais alors le lien interne entre les deux, c'est un objet, je le manie pendant tout le temps où je m'imprègne de la situation. [138 :00]

Mais attention, c'est très compliqué. L'objet, il doit être plus ou moins improvisé. Il ne va pas être réglé par le metteur en scène d'avance. Il faut que l'acteur invente son objet, le prenne au hasard. Ça va être un facteur d'imprégnation très grand. Je sens une drôle d'atmosphère, je prends ça, [*Ici, Deleuze imite l'acteur avec son objet pris au hasard*] ou bien je tripote quelqu'un. Ça c'est curieux. La situation imprégnante s'accompagne de maniement d'objet sans finalité apparente. Et ce maniement d'objet sans finalité apparente est censé obtenir quel effet sur l'acteur, et donc sur le personnage aussi ? Réveiller une émotion, non pas produire une émotion actuelle, réveiller une [139 :00] émotion passée, et c'est le fameux couple de l'Actors Studio : contact-mémoire affective. Vous voyez que le lien, il n'y a pas seulement ... -- Ça se complique ce que je veux dire ; je termine là-dessus -- il n'y a pas seulement, première couche, situation-action ; deuxième couche : situation imprégnante-action explosive, c'est déjà plus intérieur ; et troisième couche : objet attaché à la situation et manié sans finalité, émotion correspondant à la situation et réveillée chez [140 :00] l'acteur.

Vous avez trois couches, là. Maniement d'objet, vous trouverez tout le temps ça chez Kazan. Le type, il manie un truc là ; avant d'exploser, il manie. C'est très curieux, c'est comme ça qu'ils jouent les types de l'Actors Studio, enfin, qu'ils jouaient, parce qu'il n'y en a plus beaucoup maintenant. Bien. Alors n'empêche qu'ils y sont tous passés, les Américains, à une époque. C'était vraiment le jeu éminemment réaliste. J'appellerai ça, cette coexistence du végétal et de l'animal, de l'imprégnation et de la détonation, ça a un nom célèbre en psychiatrie, c'est ce qu'on appellera pour rendre hommage à la psychiatrie, « la névrose d'hystérie ». Alors on pourrait faire... on pourrait faire, vous comprenez ? C'est pour que vous le fassiez vous-même. On pourrait faire la pathologie de chacune des [141 :00] images, hein ? L'image-affection, c'est très fort, c'est la grande folie expressionniste, c'est la grande folie expressionniste avec hallucination. Je dirais, c'est le délire hallucinatoire. L'image-pulsion, alors, sa cruauté, sa cruauté, c'est la psychose de perversion. C'est la perversion qui rejoint son fond psychotique. Bon. L'image-action, je dirais, ben vous voyez, c'est très simple : c'est la névrose d'hystérie, c'est la névrose d'hystérie. C'est bien, ce n'est rien... enfin, « c'est bien », non, parce que ça a un fond psychotique très fort, hein, cette manière de, pôle végétal, pôle animal, ce n'est pas rien, hein ?

Mais donc voilà mes trois couches. Dès lors, je n'ai plus de problème. Quel est mon signe ? Vous avez bien dans l'esprit mes trois couches. Au fond de la troisième couche la plus [142 :00] intérieure qui va assurer le lien de la situation imprégnante à l'action explosive, ce signe génétique qui se confond avec la manière dont je manie un objet quelconque, en réveillant en moi une émotion, un contenu affectif, il faut l'appeler de toute nécessité une « empreinte ». Une empreinte, donc, je mets là « empreinte ». Et nous avons gagné un petit carré aujourd'hui. Mais hélas, pour la prochaine fois, nous ne nous trouverons pas avant l'âge mental, comme nous l'espérions, puisque s'est imposé à nous une autre case qu'il faudra remplir, à nous, à nous. Donc, j'en suis là, maintenant. [*Il tape le tableau, aux cases non remplies*] [*Fin de l'enregistrement*] [2 :22 :57]