

Gilles Deleuze, *Qu'est-ce que l'acte de création ?*

Conférence donnée le 17 mars 1987 dans le cadre des mardis de la fondation Femis [*Non pas le 17 mai 1987, date qui se trouve dans plusieurs commentaires*]

Révisions supplémentaires à la transcription et à la traduction, et l'horodatage, par Charles J. Stivale

*[Pour le texte qui suit, nous l'avons vérifié auprès de l'enregistrement sur vidéo disponible à YouTube. Ainsi, dans cette version, nous nous écartons, d'une part, du texte disponible sur WebDeleuze et, d'autre part, du texte « officiel » publié dans Deux régimes de fous, éd. David Lapoujade (Paris : Minuit, 2003). Par rapport aux deux sources, nous corrigeons quelques erreurs d'écoute, donc de texte, qui se sont glissées dans les deux autres versions. Avec les lettres grasses, nous indiquons aussi où le texte orale présentée par Deleuze a été éliminé dans le texte « officiel » apparemment pour les besoins de l'édition. Avec les morceaux de texte entre crochets, nous indiquons les ajouts supplémentaires qui paraissent dans le texte « officiel », et non pas dans l'enregistrement. Enfin, à un moment (entre les minutes 8 et 9) de la transcription, nous indiquons avec les tirets un morceau du texte originel qu'on a coupé de la version vidéo.]*

Je voudrais, moi aussi, poser des questions, et en poser à vous, et en poser à moi-même. Ce serait, ce serait du genre : qu'est-ce que vous faites au juste, vous qui faites du cinéma ? Et moi, qu'est-ce que je fais au juste quand je fais ou quand j'espère [1 :00] faire de la philosophie ? **Eh est-ce que l'on a quelque chose à se dire, en fonction de cela ?**

**Alors bien sûr, cela va mal chez vous, mais ça va très mal aussi chez moi [Rires], et ce n'est pas seulement ça qu'on aurait à se dire. Ou bien** je pourrais poser la question autrement : qu'est-ce que c'est avoir une idée au cinéma ? Si l'on fait du cinéma, ou si l'on veut faire du cinéma, Qu'est-ce que c'est avoir une idée ? Alors ce qu'on dit : tiens, j'ai une idée.

Alors parce que d'une part tout le monde sait bien qu'avoir une idée, c'est un événement rare ; ça arrive rarement, avoir une idée c'est une espèce de fête. [2 :00] Mais ce n'est pas courant. Et, d'autre part, avoir une idée, ce n'est pas quelque chose de général, on n'a pas une idée en général. Une idée, elle est déjà vouée, tout comme celui qui a l'idée, elle est déjà vouée à tel ou tel domaine. Je veux dire que une idée, c'est tantôt une idée en peinture, tantôt une idée en roman, tantôt une idée en philosophie, tantôt une idée en science. Et ce n'est évidemment pas le même qui peut avoir tout ça.

Si vous voulez, les idées, il faut les traiter comme des espèces de potentiels ; les idées, ce sont des potentiels, mais des potentiels déjà engagés dans tel ou tel mode d'expression [3 :00] et inséparable du mode d'expression, si bien que je ne peux pas dire : j'ai une idée en général. En fonction des techniques que je connais, je peux avoir une idée dans tel domaine, une idée en cinéma, ou bien un autre, une idée en philosophie. **Qu'est-ce qu'avoir une idée en quelque chose ?**

[Je repars donc] Donc, je repars de, du fait que je fais de la philosophie, vous faites du cinéma. Alors, ce serait trop facile de dire ben oui, la philosophie, tout le monde sait qu'elle est prête à

réfléchir sur n'importe quoi. **Donc, pourquoi elle ne réfléchirait pas sur le cinéma ? Or, c'est une idée indigne ;** la philosophie n'est pas faite pour réfléchir sur n'importe quoi. **Elle n'est pas faite pour réfléchir sur [4 :00] autre chose. Je veux dire,** en traitant la philosophie comme une puissance de « réfléchir sur », on a l'air de lui donner beaucoup, et en fait, on lui retire tout.

Car personne n'a besoin de la philosophie pour réfléchir. Je veux dire, les seules gens capables, effectivement, de réfléchir sur le cinéma, ce sont les cinéastes, ou les critiques de cinéma, ou ceux qui aiment le cinéma. Ils n'ont absolument pas besoin de la philosophie pour réfléchir sur le cinéma. L'idée que les mathématiciens auraient besoin de la philosophie pour réfléchir sur les mathématiques est une idée comique. Si la philosophie devrait réfléchir sur quelque chose, mais elle n'aurait aucune raison d'exister. Si la philosophie existe, c'est qu'elle a son propre contenu.

**Si [5 :00] nous nous demandons : qu'est-ce que le contenu de la philosophie ?** il est tout simple. C'est que la philosophie est une discipline aussi créatrice, aussi inventive que toute autre discipline. La philosophie est une discipline qui consiste à créer ou à inventer des concepts. Et les concepts, ça n'existe pas tout fait, et les concepts, ça n'existe pas dans une espèce de ciel où ils attendraient qu'un philosophe les saisisse. Les concepts, il faut les fabriquer. Alors, bien sûr, ça ne se fabrique pas comme ça, on ne se dit pas un jour, « tiens, je vais faire tel concept, je vais inventer tel concept », pas plus qu'un peintre ne se dit un jour « tiens, je vais faire un tableau comme ça ». Il faut qu'il y ait une nécessité. Mais autant en philosophie qu'ailleurs, **tout comme un cinéaste ne se dit pas « tiens, je vais faire tel film », il faut qu'il y ait une nécessité,** sinon il n'y a rien du tout. [6 :00] [Un créateur n'est pas un prêtre qui travaille pour le plaisir. Un créateur ne fait que ce dont il a absolument besoin.] Reste que cette nécessité -- qui est une chose très complexe, si elle existe -- elle fait que un philosophe -- je sais au moins de quoi il s'occupe - - **il ne s'occupe de réfléchir même sur le cinéma. Il** se propose d'inventer, de créer des concepts.

Je dis que je fais de la philosophie, c'est-à-dire, j'essaie d'inventer des concepts. Je n'essaie pas de réfléchir sur autre chose. Si je dis, vous qui faites du cinéma, qu'est-ce que vous faites ? **Je prends une définition aussi, aussi puérile, donc accordez-la moi, il y en a sûrement d'autres et de meilleures. Je dirais juste** ce que vous inventez, ce n'est pas des concepts, ce n'est pas votre affaire ; ce que vous inventez, c'est ce que l'on pourrait appeler des blocs de mouvements-durée. Si on fabrique un bloc de [7 :00] mouvements-durée, peut-être que c'est ..., que on fait du cinéma. Remarquez, il n'y a pas question d'invoquer une histoire ou de la récuser. Tout a une histoire. La philosophie aussi raconte des histoires. **Elle raconte des histoires,** des histoires avec des concepts. Le cinéma, je pense, mettons, supposons, qu'il raconte des histoires avec des blocs de mouvements-durée. Je peux dire que la peinture invente ; elle, c'est un tout autre type de blocs, ce n'est ni des blocs de concepts, ni des blocs de mouvements-durée, mais supposons que ce soit des blocs de lignes-couleurs. La musique invente un autre type de bloc très, très particulier, bon. [A côté de tout cela,] **Mais je dis dans tout ça, la science, elle est non moins, vous savez, la science, elle** est non moins créatrice. [8 :00] Je ne vois pas tellement d'opposition entre les sciences, les arts, tout ça.

Si je demande à un savant : qu'est-ce qu'il fait ? Là aussi, il invente, il ne découvre pas ; **un savant, ou du moins** la découverte, ça existe, mais ça en fait partie, mais ce n'est pas par-là que l'on définit une actualité scientifique en tant que telle. **Un savant, il a inventé,** il crée autant

qu'un artiste. [Ici, en comparant le texte de cette conférence disponible dans Deux régimes de fous avec les vidéos disponibles sur YouTube, il y a une coupure évidente où une brève partie de la conférence disparaît, entre les tirets qui suivent]

-- Alors pour aller aussi, pour en rester dans des définitions aussi sommaires que celles dont je suis parti, tout de même, un savant, vous savez, c'est quelqu'un, un savant, ce n'est pas compliqué, c'est quelqu'un qui invente ou qui crée des fonctions, et il n'y a que lui. Il ne crée pas des concepts, un savant en tant que savant n'a rien à faire avec des concepts, c'est même pour ça, heureusement qu'il y a de la philosophie. En revanche, il y a quelque chose qu'un savant est seul, un savant sait faire : inventer et créer des fonctions. Alors, qu'est-ce que c'est qu'une fonction ? **Ça on pourrait le définir aussi simplement que j'ai essayé, puisqu'on en reste vraiment au plus rudimentaire, quoi. Pas du tout parce ce que vous ne comprendriez pas plus, mais parce que c'est moi qui serais déjà dépassé, c'est...**

**Et puis, il n'y a pas lieu pour ce que je veux vous dire aujourd'hui, il n'y a pas lieu d'aller plus loin... J plus simple : une fonction, qu'est-ce que c'est ?** Il y a fonction dès qu'il y a mise en correspondance réglée de deux ensembles au moins. La notion de base de la science -- et pas depuis hier, mais depuis très, très longtemps -- **la notion de base de la science** est [la notion] **celle d'ensembles, et un ensemble c'est complètement différent d'un concept, cela** n'a rien à voir avec un concept. Et dès que vous mettez en corrélation réglée des ensembles, vous obtenez des fonctions, et vous pouvez dire : « je fais de la science ». – [Fin de la coupure]

Et si n'importe qui peut parler à n'importe qui, si un cinéaste peut parler à un homme de science, si un homme de science peut avoir quelque chose à dire à un philosophe et inversement, c'est dans la mesure où, et en fonction de leur activité créatrice à chacun. Non pas qu'il y ait lieu de parler de la création -- la création c'est plutôt quelque chose de très solitaire, et de -- **non pas qu'il y ait lieu de parler de la création**, mais c'est au nom de ma création que j'ai [9 :00] quelque chose à dire à quelqu'un. Et alors, si j'alignais alors toutes ces disciplines qui se définissent par leur activité créatrice, si je les alignais, je dirais bien qu'il y a une limite qui leur est commune, et la limite qui est commune à toutes ces séries, à toutes ces séries d'inventions -- inventions de fonctions, inventions de blocs durée-mouvement, inventions de concepts etc.... -- **la série qui est commune à tout ça ou la limite de tout ça, c'est quoi ?** C'est l'espace-temps. **Si bien que** si toutes les disciplines communiquent, si toutes les disciplines communiquent ensemble, c'est au niveau de ce qui ne se dégage jamais pour soi-même, mais qui est comme engagé dans toute discipline créatrice, à savoir la constitution des espaces-temps.

Bresson, bon, c'est très connu, il y a rarement [10 :00] des espaces entiers chez Bresson. C'est des espaces qu'on appelle déconnectés. C'est-à-dire, il y a un coin, par exemple, le coin d'une cellule, et puis on verra un autre coin ou bien un endroit de la paroi, etc. Tout se passe comme si l'espace bressonnien, **à certains égards**, se présentait comme une série de petits morceaux dont la connexion n'est pas prédéterminée, **série de petits morceaux, dont, dès lors, la connexion n'est pas prédéterminée.** Il y a de très grands cinéastes qui emploient au contraire, ah, des espaces d'ensemble ; je ne dis pas que cela soit plus facile de manier un espace d'ensemble, hein ! [mais l'espace de Bresson constitue un type d'espace particulier] **Les espaces, il y en a tellement au cinéma, mais je suppose que** [11 :00] **ça c'est, c'est un type d'espace** sans doute, il a été repris ensuite, il a été même, il a servi d'une manière très créatrice à d'autres, qu'ils l'ont

renouvelé **par rapport à Bresson. Je suppose que** Bresson a été un des premiers à faire de l'espace avec des petits morceaux déconnectés, c'est-à-dire des petits morceaux dont la connexion n'est pas prédéterminée. [Et je dirais ceci :] **Quand je disais de tout manière**, à la limite de toutes les tentatives de création, il y a des espaces-temps, il n'y a que ça, **ben oui !! c'est là que** les blocs de durée-mouvement de Bresson vont tendre vers ce type d'espace, entre autres.

**La réponse, elle est donnée.** [La question est alors] : ces petits morceaux d'espace visuels, dont la connexion n'est pas donnée d'avance, par quoi voulez-vous qu'ils soient connectés [12 :00] sinon par la main ? [À ce moment Deleuze montre sa main] Et ce n'est pas de la théorie, **ce n'est pas** [ni] de la philosophie. **Ce n'est pas**, ça ne se déduit pas comme ça. **Mais** je dis : le type d'espace de Bresson et la valorisation cinématographique de la main **dans l'image sont évidemment liés. Je veux dire** le raccordement des petits bouts d'espaces bressonnien -- du fait même que ce sont des bouts, des morceaux déconnectés d'espaces -- ne peut être qu'un raccordement manuel. D'où l'exhaustion de la main dans tout le cinéma de Bresson. **Bon, c'est bien, on pourrait continuer longtemps, parce que** par-là, le bloc d'étendue-mouvement de Bresson recevrait donc, comme caractère propre à ce créateur, [13 :00] le caractère de cet espace, **le caractère** [qu'est] très particulier. Le rôle de la main qui en sort tout droit, il n'y a plus que la main qui puisse effectivement opérer des connexions d'une partie à l'autre de l'espace. Et Bresson est sans doute le plus grand cinéaste à avoir réintroduit dans le cinéma les valeurs tactiles. Pas simplement parce qu'il sait prendre en images admirablement les mains. **Mais**, s'il sait prendre admirablement les mains en images, c'est parce qu'il a besoin des mains. Un créateur, ce n'est pas un être qui travaille pour le plaisir. Un créateur ne fait que ce dont il a absolument besoin.

[Encore une fois], Avoir une idée en cinéma, encore une fois, ce n'est pas la même chose qu'avoir une idée [14 :00] ailleurs. Et pourtant, il y a des idées en cinéma qui pourraient valoir aussi dans d'autres disciplines. **Il y a des idées en cinéma** qui pourraient être d'excellentes idées en roman. Mais elles n'auraient pas la même allure du tout. Et puis, il y a des idées en cinéma qui ne peuvent être que cinématographiques. **Ça n'empêche pas**, [Il n'empêche] même quand il s'agit d'idées en cinéma qui pourraient avoir une valeur en roman, elles sont déjà engagées dans un processus cinématographique qui fait qu'elles sont vouées d'avance. **Et ce que je dis compte beaucoup parce que** c'est une manière de poser une question qui m'intéresse : qu'est-ce qui fait qu'un cinéaste a vraiment envie d'adapter, par exemple, un roman ? S'il a envie d'adapter un roman, il me semble évident [15 :00] que c'est parce qu'il a des idées en cinéma qui résonnent avec ce que le roman présente comme des idées en roman, et que là, **se font parfois**, se font souvent des grandes rencontres. **C'est très différent**, je ne pose pas le problème du cinéaste qui adapte un roman notoirement médiocre. Il peut avoir besoin du roman médiocre ; il en a besoin, ça n'exclue pas que le film soit génial. **Je pose donc une question un peu différente**, ce serait une question intéressante de traiter cela, mais moi je pose une question **un peu différente, c'est** [que se passe-t-il] lorsque le roman est un grand roman, **lorsque...** et que se révèle cette espèce d'affinité où quelqu'un a en cinéma une idée qui correspond à [16 :00] ce qui était l'idée en roman ?

Un des plus beaux cas, c'est le cas de Kurosawa. Pourquoi est-ce que Kurosawa se trouve dans une espèce de familiarité avec Shakespeare et avec Dostoïevski ? Pourquoi faut-il un Japonais

pour être aussi en familiarité avec un Shakespeare et Dostoïevski ? **Il faut vous dire, parce que, il me semble, moi je ..., c'est** [Je reposerai] une réponse **parmi mille autres possibles, et elle** [qui, je crois,] touche aussi un peu la philosophie, **je crois**. Chez les personnages de Dostoïevski -- **ça peut-être un petit détail -- dans les personnages de Dostoïevski, il se passe** [se produit] une chose assez curieuse très souvent, [qui peut tenir à un petit détail]. Généralement, ils sont très agités, hein ? Un personnage s'en va, descend dans la rue, **tout ça** [17 :00] **comme ça**, et dit « **Une telle**, la femme que j'aime, Tania, Tania, m'appelle au secours, **j'y vais, je cours, je cours**, oui, Tania va mourir si je n'y vais pas ». Et il descend son escalier et il rencontre un ami, ou bien il voit un chien écrasé et **il oublie complètement**. Il oublie, il oublie complètement que Tania l'attend, en train de mourir [et il oublie]. Il se met à parler **comme ça, il se met...,** et il croise un autre camarade, il va prendre le thé chez le camarade et puis tout d'un coup, il dit « Tania m'attend, il faut que j'y aille ». [Rires] **Mais qu'est-ce que ça veut dire, ces ... hein, voilà**. Chez Dostoïevski, les personnages sont perpétuellement pris dans des urgences, [18 :00] et en même temps qu'ils sont pris dans des urgences, qui sont des questions de vie ou de mort, ils savent que [Pause] il y a une question encore plus urgente -- ils ne savent pas laquelle. Et c'est ça qui les arrête. [Pause] Tout se passe comme si dans la pire urgence -- **il y a le feu**, « il y a le feu, il faut que je m'en aille » -- **je me disais** [ils se disaient], « non, non, il y a quelque chose de plus urgent, **quelque chose de plus urgent, et** je ne bougerai pas tant que je ne le saurai pas. » C'est l'Idiot ; ça, **c'est l'idiot**, c'est la formule de l'Idiot : « Ah ! mais vous savez, **non, non**, il y a un problème plus profond. Quel problème ? Je ne vois pas bien, mais laissez-moi, [19 :00] **laissez-moi**. Tout peut brûler, **si... non**, il faut trouver ce problème plus urgent ». [Pause]

Cela, **ce n'est pas** par Dostoïevski que Kurosawa l'apprend. Tous les personnages de Kurosawa sont comme ça. **Je dirais** : voilà **une rencontre**, une belle rencontre. Si Kurosawa peut adapter Dostoïevski, c'est au moins parce qu'il peut dire : « J'ai une affaire commune avec lui. J'ai un problème commun, ce problème-là. » Les personnages de Kurosawa, ils sont **exactement dans la même situation, ils sont pris** dans des situations impossibles. **Ah oui**, mais attention, il y a un problème plus urgent. Il faut que **je sache** [ils sachent] quel est ce problème. Peut-être que "Vivre" est l'un des films de Kurosawa [20 :00] qui va le plus loin dans ce sens. Mais tous les films de Kurosawa vont dans ce sens. "Les Sept Samouraïs", [par exemple] : **cela me frappe beaucoup moi, parce que** tout l'espace de Kurosawa en dépend. C'est forcé que ce soit **une espèce d'espace ovale et qui est battu par la pluie. Enfin peu importe, cela nous prendrait trop de temps, que là aussi, l'on tomberait sur ..., la limite de tout qui est aussi un espace-temps**. Mais dans "Les Sept Samouraïs", **vous comprenez, ils** [les personnages] sont pris dans la situation d'urgence -- ils ont accepté de défendre le village --, et d'un bout à l'autre, ils sont travaillés par une question plus profonde. **Il y a une question plus profonde à travers tout ça. Et elle** sera dite à la fin par le chef des samouraïs, quand ils s'en vont : « Qu'est-ce qu'un samouraï ? Qu'est-ce qu'un samouraï ? », non pas un rang général, [21 :00] mais **qu'est-ce qu'un samouraï** à cette époque-là ? **A savoir** quelqu'un qui n'est plus bon à rien. Les seigneurs n'en ont plus besoin, **et les paysans vont bientôt savoir se défendre tout seul. Et** pendant tout le film, malgré l'urgence de la situation, les samouraïs sont hantés par cette question qui est digne de l'Idiot, **qui est une question de l'Idiot** : nous autres, samouraïs, qu'est-ce que nous sommes ?

**Voilà, je dirais une idée en cinéma, c'est de ce type. Vous me direz non, puisque c'était aussi une idée en roman. Mais** une idée en cinéma, c'est de ce type, une fois qu'elle est déjà

engagée dans un processus cinématographique. Et vous pouvez [22 :00] dire là, « j'ai eu l'idée », même si vous l'empruntez à Dostoïevski.

**Sinon de même, je cite très vite, je crois qu'une idée, c'est très simple. Encore une fois, ce n'est pas un concept, ce n'est pas de la philosophie. Un concept, c'est autre chose,** [Même si] de toute idée, on peut peut-être tirer un concept. **Mais** je pense à Minnelli. **Minnelli, il a, il me semble,** [qui a] une idée extraordinaire sur le rêve. Elle est très simple -- on peut la dire -- et elle est engagée dans tout un processus cinématographique qui est l'œuvre de Minnelli. **Et** la grande idée de Minnelli sur le rêve, il me semble, c'est que le rêve concerne avant tout ceux qui ne rêvent pas. Le rêve de ceux qui rêvent concerne ceux qui ne rêvent pas. **Et** pourquoi cela ça les concerne[-t-i l] ? Parce que dès qu'il y a rêve de l'autre, il y a danger. [23 :00] **A savoir que** le rêve des gens est toujours un rêve dévorant qui risque de nous engloutir, **et** que les autres rêvent, c'est très dangereux, **et que** le rêve est une terrible volonté de puissance, **et que** chacun de nous est plus ou moins victime du rêve des autres. Même quand c'est la plus gracieuse jeune fille, **même quand c'est la plus gracieuse jeune fille,** c'est une terrible dévorante, pas par son âme, mais par ses rêves. Méfiez-vous du rêve de l'autre, parce que si vous êtes pris dans le rêve de l'autre, vous êtes foutus. **Alors vous comprenez, quand on a une idée comme ça, l'idée n'est vraiment pas de savoir si elle est vraie ou si elle est fausse. La question est de savoir si elle est importante, intéressante, et si elle est belle,** [24 :00] **et c'est la même chose en science. C'est la même chose en philosophie, vous savez.**

**Ou bien je parlerai de, autre exemple,** [une] idée **proprement** cinématographique, [c'est par exemple] **de** la fameuse dissociation voir-parler dans un cinéma relativement récent, que ce soit, -- alors là aussi, je prends les cas les plus connus -- **que ce soit** Syberberg, **que ce soit** les Straub, **que ce soit** Marguerite Duras. Qu'est-ce qu'il y a de commun ? **Voyez,** [et] en quoi c'est proprement cinématographique -- **ça c'est une idée cinématographique** -- [que de] faire une disjonction du visuel et du sonore ? **C'est...** Pourquoi ça ne peut pas se faire au théâtre, **pourquoi** ? Ça peut se faire, mais **ce sera de l'appli[cation]... alors là** si cela se fait au théâtre, sauf exception, [25 :00] à moins que le théâtre ait les moyens de le faire, on pourra dire que le théâtre là **applique** [emprunté au] du cinéma. Ce qui n'est pas mal, forcément, mais c'est une idée tellement cinématographique d'assurer la disjonction du voir **et du sonore** et du parler, du visuel et du sonore, **que ça c'est** ... ça répondrait à **l'idée** [la question de savoir] : qu'est-ce que, par exemple, avoir une idée **cinématographique** [en cinéma] ?

**Et tout le monde sait en quoi ça consiste, je le dis à ma manière pour...**, une voix parle de quelque chose. **En même temps, donc,** on parle de quelque chose. En même temps, on nous fait voir autre chose. Et enfin, ce dont on nous parle est *sous* [26 :00] ce qu'on nous fait voir. C'est très important ça, ce troisième point. Vous sentez bien que c'est là que le théâtre ne pourrait pas suivre. Le théâtre pourrait assurer les deux premières propositions : on nous parle de quelque chose et on nous fait voir autre chose. Mais que ce dont on nous parle en même temps se mette *sous* ce qu'on nous fait voir -- et c'est nécessaire, sinon les deux premières opérations, elles n'auraient aucun sens, **elles n'auraient** [ni] guère d'intérêt -- **si vous préférez,** on peut dire, **alors en termes plus...** [d'une autre façon] : **la parole s'élève dans l'air,** la parole s'élève dans l'air en même temps que la terre qu'on voit, **elle** s'enfonce de plus en plus. Ou plutôt en même temps que **ce dont** cette parole qui s'élève [27 :00] dans l'air **nous parlait,** cela dont elle nous parlait s'enfonce sous la terre.

Qu'est-ce que c'est que ça, si il n'y a que le cinéma qui puisse faire ça ? Je ne dis pas qu'il doive le faire, hein, [mais que le cinéma] qu'il l'ait fait deux ou trois fois, je peux dire simplement, **c'étaient** [ce sont] de grands cinéastes qui ont eu cette idée. **Il ne s'agit pas de dire c'est ça qu'il faut faire ou pas faire, hein. Il faut avoir des idées, quelles qu'elles soient. Ça c'est** [Voilà] une idée cinématographique, **je dis que** c'est prodigieux, parce que ça assure au niveau du cinéma une véritable transformation des éléments, un cycle **des grands éléments** qui fait que, du coup, le cinéma fait un grand écho **avec, je ne sais pas**, avec une physique qualitative des éléments. Ça fait une espèce de transformation, [une grande circulation des éléments dans le cinéma à partir de] l'air, [28 :00] la terre et l'eau et le feu **parce qu'il faudrait ajouter, j'ai, on n'a pas le temps, évidemment, on découvrirait le rôle des deux autres éléments, une grande circulation des éléments dans le cinéma, une grande circulation des éléments dans le cinéma.**

Dans tout ce que je dis, **en plus**, ça ne supprime pas une histoire, hein. L'histoire est toujours là, mais ce qui nous **intéresse** [frappe], c'est pourquoi l'histoire est-elle tellement intéressante ? Sinon pourquoi il y a tout ça derrière et avec. **C'est tout à fait** [Dans] ce cycle, **tel** que je viens de le définir si rapidement -- la voix s'élève en même temps que ce dont parle la voix s'enfouit sous la terre -- vous avez reconnu la plupart des films de Straub, et c'est le grand cycle des éléments chez les Straub. [29 :00] **Mais c'est très important, ce circuit qui fait qu'il y a une sorte de beauté où, en effet, il y a perpétuellement disjonction de ce qu'on voit puisque** ce qu'on voit, c'est uniquement la terre déserte, mais cette terre déserte, elle est comme lourde de ce qu'il y a en dessous. Et vous me direz, mais ce qu'il y a en dessous, qu'est-ce qu'on en sait ? Ben, c'est justement ce dont la voix nous parle. **Et c'est** comme si la terre, là, se gondolait de ce que la voix nous dit, et qui vient prendre place sous la terre, à son heure et en son lieu. Et si la terre et si la voix nous parle de cadavres, **c'est toute la** [de toute la] lignée des cadavres qui vient prendre place sous la terre, **si bien qu'** à ce moment-là, le moindre frémissement [30 :00] de vent sur la terre déserte, sur l'espace vide que vous avez sous les yeux, **sur la terre déserte, etc., prend tout son sens**, le moindre creux dans cette terre, **etc.**

**Mais**, je me dis, **vous voyez bien**, avoir une idée, ce n'est pas de l'ordre de la communication, **en tout cas**. Et c'est à ça que je voudrais en venir, **parce que cela fait partie des questions qui m'ont été très gentiment posées. Je veux dire à quel point** tout ce dont on parle est irréductible à toute communication. Ce n'est pas grave. Ça veut dire quoi ? **Cela veut dire, il me semble que**, en un premier sens, **on pourrait dire que** la communication, c'est la transmission et la propagation d'une information. Or une information, c'est quoi ? Ce n'est pas [31 :00] très compliqué, tout le monde le sait : une information, c'est un ensemble de mots d'ordre. Quand on vous informe, on vous dit ce que vous êtes sensés devoir croire. En d'autres termes, informer, c'est faire circuler un mot d'ordre. Les déclarations de police sont dites, à juste titre, des communiqués. On nous communique de l'information, **c'est-à-dire**, on nous dit ce que nous sommes censés être en état ou devoir croire, ce que nous sommes tenus de croire. **Ou** même pas de croire, mais de faire comme si l'on croyait **puisque** on ne nous demande pas de croire, on nous demande de nous comporter comme si nous le croyions. C'est ça l'information, la communication, et, indépendamment de ces mots d'ordre, et de la transmission **de ces mots d'ordre**, il n'y a pas de [32 :00] communication, il n'y a pas d'information. Ce qui revient à dire : que l'information, c'est exactement le système du contrôle. **Et c'est vrai, je dis des platitudes, c'est évident.** C'est évident, **sauf que** [et] ça nous concerne particulièrement aujourd'hui.

**Ça nous concerne aujourd'hui parce que, et c'est vrai** que nous entrons dans une société que l'on peut appeler une société de contrôle. **Vous savez**, un penseur comme Michel Foucault avait analysé deux types de société assez rapprochées de nous. Les unes qu'il appelait des sociétés de souverainetés, et puis les autres qu'il appelait des sociétés disciplinaires. Et ce qu'il appelait, lui, des sociétés disciplinaires, **qu'il faisait partir nettement -- parce qu'il y a toutes les transitions que vous voulez -- avec Napoléon**, qui est peut-être [33 :00] passage typique d'une société de souveraineté à une société disciplinaire, ... [il faisait coïncider avec Napoléon], la société disciplinaire, elle se définissait -- **c'est célèbre**, les analyses de Foucault sont restées à juste titre célèbres -- **elle se définissait** par la constitution de milieux d'enfermement : prisons, écoles, ateliers, hôpital. **Et les sociétés disciplinaires avaient besoin de ça. Ça** [cette analyse] a un peu engendré des ambiguïtés chez certains lecteurs de Foucault, parce que l'on a cru que c'était la dernière pensée de Foucault. Evidemment non. Foucault n'a jamais cru, et même, il l'a dit très clairement, que ces sociétés disciplinaires n'étaient pas éternelles, et bien plus, il pensait évidemment que nous entrons, nous, [34 :00] dans un type de société nouveau. Bien sûr, il y a toutes sortes de restes de sociétés disciplinaires, et pour des années et des années, mais nous savons déjà que nous sommes dans des sociétés d'un autre type, **qui sont**, qu'il faudrait appeler, c'est Burroughs qui prononçait le mot, -- et Foucault avait une très vive admiration pour Burroughs, -- **Burroughs proposait le nom de**, le nom **très simple** [sociétés] de contrôle. Nous entrons dans des sociétés de contrôle qui se définissent très différemment des disciplines. **Nous n'avons plus besoin, ou plutôt** ceux qui veillent à notre bien n'ont plus besoin ou n'auront plus besoin de milieu d'enfermement. **Vous me direz, ce n'est pas évident actuellement avec tout ce qui se passe actuellement, mais ce n'est pas du tout la question. Il s'agit de peut-être pour dans cinquante ans, mais actuellement**, déjà tout ça, les prisons, les écoles, les hôpitaux sont des lieux de [35 :00] discussions permanents. Est-ce qu'il ne vaut pas mieux répandre les soins à domiciles ? Oui, c'est sans doute l'avenir. Les ateliers, les usines, **les usines**, ben, ça craque par tous les bouts. Est-ce qu'il ne vaut pas mieux, les régimes de sous-traitance et même le travail à domicile ? **Bon, les prisons, c'est bien une question. Qu'est-ce qu'il faut faire ? Qu'est-ce qu'on peut trouver ?** Est-ce qu'il n'y a pas d'autres moyens de punir les gens que la prison ? **C'est des vieux problèmes qui renaissent. Parce que, vous savez**, les sociétés de contrôle ne passeront **évidemment** plus par des milieux d'enfermement.

Même l'école, même l'école. Il faut bien surveiller actuellement les thèmes qui naissent, ça ne se développera que dans quarante ou cinquante ans, pour vous expliquer que l'épatant, ça serait faire en même temps l'école et la profession. [36 :00] Ah, ça sera très intéressant parce que, ça, l'identité de l'école et de la profession dans la formation permanente, qui est notre avenir, ça n'impliquera plus forcément le regroupement d'écoliers dans un milieu d'enfermement. **Ça pourra se faire tout à fait autrement ; cela se fera par Minitel, enfin tout ça... tout ce que vous voudrez ; l'épatant, ce serait des formes de contrôle. Voyez en quoi** un contrôle, ce n'est pas une discipline. Je dirais, par exemple, d'une autoroute, que là vous n'enfermez pas les gens, mais en faisant des autoroutes, vous multipliez des moyens de contrôle. Je ne dis pas que ce soit ça le but unique de l'autoroute [Rires], mais des gens peuvent tourner à l'infini et sans être du tout enfermés, tout en étant parfaitement contrôlés. C'est ça notre avenir, **les sociétés de contrôle étant des sociétés de disciplines.**

**Alors, pourquoi je raconte tout ça ? Bon, ben...** [37 :00] **parce** [Mettons que] l'information, **mettons** que cela soit ça, l'information, bon, c'est le système contrôlé des mots d'ordre, **des**

**mots d'ordre** qui ont court dans une société donnée. Qu'est-ce que [l'œuvre] l'art peut avoir à faire avec ça ? **qu'est-ce que l'œuvre d'art ... vous me direz : allez, tout ça, ça ne veut rien dire.** Alors ne parlons pas d'œuvre d'art, **parlons**, disons au moins que, qu'il y a de la contre-information. **Par exemple**, il y a des pays, où dans des conditions particulièrement dures et cruelles, les pays de très dures dictatures, où il y a de la contre-information. **Bon.** Du temps d'Hitler, les juifs qui arrivaient d'Allemagne et qui étaient les premiers à nous apprendre qu'il y avait des camps d'extermination en Allemagne, ils faisaient de la contre-information. Ce qu'il faut constater, [38 :00] c'est que, il me semble, jamais la contre-information n'a suffi à faire quoi que ce soit. Aucune contre-information n'a jamais gêné Hitler. Non, sauf dans un cas. Mais quel est le cas ? C'est là que c'est important. Ma seule réponse, ce serait : la contre-information ne devient effectivement efficace que quand elle est -- et elle l'est de par nature, **donc, ce n'est pas grave, -- que quand elle est** ou devient acte de résistance. Et l'acte de résistance est lui ni information ni contre-information. La contre-information n'est effective que quand elle devient un acte de résistance.

Quel est le rapport de l'œuvre d'art avec la communication ? Aucun. [39 :00] **Aucun.** L'œuvre d'art n'est pas un instrument de communication. L'œuvre d'art n'a rien à faire avec la communication. L'œuvre d'art ne contient strictement pas la moindre information. En revanche, en revanche, il y a une affinité fondamentale entre l'œuvre d'art et l'acte de résistance. Alors là, oui. Elle a quelque chose à faire avec l'information et la communication, oui, à titre d'acte de résistance. Quel est ce rapport mystérieux entre une œuvre d'art et un acte de résistance alors que les hommes qui résistent n'ont ni le temps ni parfois la culture nécessaire pour avoir le moindre rapport avec l'art ? Je ne sais pas. [40 :00] Malraux développe un bon concept philosophique. Malraux dit une chose très simple sur l'art, il dit, c'est la seule chose qui résiste à la mort. **Je dis** revenons à **mon truc de tout à l'heure**, au début, sur qu'est-ce que c'est, qu'est-ce qu'on fait quand on fait de la philosophie ? On invente les concepts. Et je trouve que là, c'est la base d'un assez beau concept philosophique. Réfléchissez, **oui**, qu'est-ce qui résiste à la mort ? **Ben oui, sans doute**, il suffit de voir une statuette de trois mille ans avant notre ère pour trouver que la réponse de Malraux est une plutôt bonne réponse. **Mais** on pourrait dire, alors moins bien, du point de vue qui nous occupe, ben oui, l'art c'est ce qui résiste, c'est ce qui résiste et c'est **peut-être** non pas la seule chose qui résiste, [41 :00] mais c'est ce qui résiste. D'où, **d'où** le rapport, le rapport si étroit entre l'acte de résistance et l'art, et l'œuvre d'art. Tout acte de résistance n'est pas une œuvre d'art bien que, d'une certaine manière, elle en soit. Toute œuvre d'art n'est pas un acte de résistance et pourtant, d'une certaine manière, elle l'est.

**Quelle manière mystérieuse là, il nous faudrait là peut-être, je ne sais pas, là il nous faudrait une autre réflexion, une longue réflexion pour... Ce que je veux dire c'est, si vous me permettez de revenir à : « Qu'est-ce qu'avoir une idée en cinéma ? ou qu'est-ce qu'avoir une idée cinématographique ? » lorsque je vous disais**, prenez le cas, par exemple, **en autres**, des Straub lorsqu'ils opèrent cette disjonction voix sonore [et image visuelle] **dans des conditions** [42 :00] **telles que ... remarquez l'idée, elle est ... d'autres, de grands auteurs l'ont prise d'une autre manière ; je crois chez les Straub**, ils la prennent de la manière suivante : **cette disjonction, encore une fois**, la voix s'élève, elle s'élève, elle s'élève, elle s'élève et encore une fois, ce dont elle nous parle passe sous la terre nue, sous la terre déserte, que l'image visuelle était en train de nous montrer, image visuelle qui n'avait aucun rapport avec l'image sonore, ou qui n'avait aucun rapport direct avec l'image sonore.

Or quel est cet acte de parole qui s'élève dans l'air pendant que son objet passe sous la terre ? Résistance. Acte de résistance. Et dans toute l'œuvre des [43 :00] Straub, l'acte de parole est un acte de résistance. De "Moïse [et Aaron]" au dernier Kafka ["Amerika-Rapports de classe"], en passant par -- je ne cite pas dans l'ordre, je ne sais pas l'ordre -- un "Non réconciliés" jusqu'à ["Chronique d'Anna Magdalena] Bach". **Rappelez-vous**, l'acte de parole de Bach, **c'est quoi ?** C'est sa musique, c'est sa musique qui est acte de résistance ; **acte de résistance contre quoi ?** **Ce n'est pas acte de résistance abstrait, c'est acte de résistance contre et de** lutte active contre la répartition du profane et du sacré. Et cet acte de résistance dans la musique culmine dans un cri. Tout comme il y a un cri dans *Wozzek*, [44 :00] il y a un cri de Bach : « dehors ! dehors ! allez-vous-en, je ne veux pas vous voir ». **Ça, c'est l'acte de résistance. Alors** quand les Straub le mettent en valeur, ce cri, ce cri de Bach, ou quand ils mettent en valeur le cri de la vieille schizophrénique, de la vieille schizophrène dans, **je crois**, "Non réconciliés", **etc. ....**, tout ça, tout doit en rendre compte de, bon... [*Pause*]. **En ce sens**, l'acte de résistance, il me semble, a deux faces : il est humain, et c'est aussi l'acte de l'art. [*Pause*] Seul l'acte de résistance [45 :00] résiste à la mort, soit sous la forme d'une œuvre d'art, soit sous la forme d'une lutte des hommes.

Et quel rapport y a-t-il entre la lutte des hommes et l'œuvre d'art ? Le rapport le plus étroit et pour moi le plus mystérieux. Exactement ce que Paul Klee voulait dire quand il disait « Vous savez, le peuple manque ». Le peuple manque **mais** en même temps, il ne manque pas. Le peuple manque, cela veut dire que -- **il n'est pas clair, il ne sera jamais clair** -- cette affinité fondamentale entre l'œuvre d'art et un peuple qui n'existe pas encore.

**Alors, enfin, bon ben, il est très ... Eh bien voilà, je suis profondément heureux de, de votre très grande gentillesse [46 :00] de m'avoir écouté, et je vous remercie beaucoup. [46 :08]**