

Gilles Deleuze

Sur le cinéma: une classification des signes et du temps

17ème séance, 19 avril 1983 (Cours 38)

Transcription : [La voix de Deleuze](#), Antonin Pochan (1ère partie) Antonin Pochan; relecture : Clara Guislain (2ème partie) et Charlène Thevenier (3ème partie) ; révisions supplémentaires à la transcription et l'horodatage, Charles J. Stivale

Partie 1

Alors vous voyez bien le problème, hein ? Le problème, c'est encore une fois : quelles images indirectes du temps vont découler de la composition des images-mouvement ? Encore une fois, on procède par ordre, c'est-à-dire on n'exclut pas qu'il y ait des cas où soient donnés des images directes du temps, des images directes du temps qu'on pourrait appeler des images-temps tout comme nous avons parlé d'images-mouvement. Mais il se trouve que ces cas, pour le moment, nous n'en avons pas [1 :00] l'idée. Alors on se contente de dire, eh bien, dans la mesure où l'on compose des images-mouvements, on ne peut espérer qu'une chose, pour le moment ; on ne peut espérer qu'une chose : c'est atteindre à des images indirectes du temps. Et sans doute la composition des images-mouvements et les images indirectes du temps sont identiques, à la limite. Et voilà qu'on a vu toute une portion, toute une première partie, de cette entreprise : faire surgir des images indirectes du temps à partir de la composition d'images-mouvement ; on l'a vu à propos du mouvement extensif, c'est-à-dire du mouvement dans l'espace.

Et l'on a vu que le temps surgissait sous deux aspects, le [2 :00] temps comme Tout, [*Pause*] et le temps comme intervalle, le temps comme Tout qui nous fait penser l'ensemble du mouvement, [*Pause*] et le temps comme intervalle qui nous fait penser la différence la plus petite entre deux mouvements, ou le passage, ou le passage d'un mouvement à un autre, en tant qu'il tend vers une limite. Et à tort ou à raison, il nous a semblé que c'était ça, que aussi bien du point de vue de la théorie que de la pratique, avait fasciné le cinéma français d'avant-guerre. [3 :00]

Et puis, on était passé à l'autre aspect. Le mouvement a un autre aspect qui est le mouvement intensif. Et si le mouvement extensif renvoie à l'image-mouvement à proprement parler, le mouvement intensif, lui, renvoie à l'envers de l'image-mouvement, c'est-à-dire à ce que l'on appelait l'image-lumière. Et vous vous rappelez que, en effet, que l'image-mouvement et l'image-lumière étaient comme l'envers et l'endroit. Donc c'est comme si on retournait l'image-mouvement et maintenant on la met du côté image-lumière. Et l'on se demande quelle image indirecte du temps va surgir de l'image-lumière. [*Pause*] C'est donc, cette fois-ci, le mouvement comme intensité. [4 :00]

Or ces deux mouvements sont très différents. Bien plus, je voudrais que vous sentiez qu'ils n'ont pas avec l'âme ou l'esprit -- parce que, peu importe ce qu'on met là-dessus, c'est... on emploie des mots traditionnels -- n'ont pas avec l'âme et l'esprit du tout le même rapport. Si je me

demande quel est le rapport du mouvement extensif avec l'âme, je dirais que c'est un rapport objet-sujet ; c'est le rapport sous lequel l'âme est conviée à penser et à trouver la raison du mouvement dans l'espace. [Pause] [5 :00] C'est l'âme comme faculté de penser qui s'adresse au mouvement dans l'espace, et c'est par là que je parlais d'un cartésianisme de l'école française. La pensée pense l'étendue et le mouvement dans l'étendue, et en tant que pensée, quel est l'ordre auquel elle répond ? Elle répond à l'ordre ou à l'exigence suivante : penser le Tout du mouvement, ou du moins, penser dans un Tout l'ensemble du mouvement. Et ça répondait assez à ce que nous avons vu chez Kant être le sublime mathématique, [Pause] [6 :00] en ce sens que dans le sublime mathématique, c'est la pensée qui se commande de penser un Tout du mouvement et qui, dès lors, force l'imagination à se heurter à sa propre limite qu'est l'imagination.

Quand il s'agit du mouvement intensif, nous pénétrons dans une autre région de l'âme, et ce n'est pas étonnant. On dirait cette fois-ci que l'on pénètre dans la région du vécu de l'âme [Pause] et que son rapport avec le mouvement intensif n'est plus un rapport de penser sujet-objet ou de réflexion, [7 :00] mais que son rapport est devenu un rapport vital. Et cette fois-ci, ce n'est pas la pensée qui donne ou ce n'est pas l'esprit qui donne un certain ordre qui serait l'ordre de penser le mouvement dans son ensemble, mais c'est comme le mouvement sous sa forme intensive qui pénètre de part en part l'âme et qui la force [Pause] à penser l'intensité... [Pause] - non, même pas -- je dirais, qui la force à vivre l'intensité ou à découvrir en [8 :00] elle une intensité qu'elle ne savait pas d'abord. C'est pour ça qu'il ne faudra pas s'étonner que ce temps, cette autre figure du temps, soit fondamentalement lié à l'âme sous la forme de ses chutes et de ses remontées. [Pause]

Il faut donc concevoir presque une série de quoi ? Une série d'avatars, une espèce d'aventure de l'âme à travers le vécu de l'intensité, et c'est une tout autre atmosphère que celle que l'on a vue précédemment avec le mouvement extensif. [9 :00] Alors dans cette aventure, essayons, je disais, je voudrais m'appuyer sur beaucoup d'auteurs à la fois, pour retenir certains moments, hein, donc certains moments. Mais c'est des moments extrêmement flottants. C'est extrêmement difficile à raconter, cette aventure. Et je la divise en temps comme ça pour essayer d'être plus clair. D'abord je fais une parenthèse sur tout ça. Il n'y a pas de questions ? Il n'y a pas de problèmes ? Sur le point là où on en est ?

Georges Comtesse: J'aimerais poser une question, une précision plutôt. Quand tu, quand à propos de Kant, tu nous as parlé du, de l'instant, l'instant comme degré d'intensité donc par rapport [10 :00] au degré zéro, cet instant, ce n'est pas, ça diffère donc à la fois du présent variable, comme intervalle de temps entre deux mouvements extensifs, et donc ça diffère aussi de l'instant égale zéro.

Deleuze : Tout à fait.

Comtesse : Ça diffère donc des deux, mais dans la mesure où cet instant, qui est un degré d'intensité, c'est donc l'instant d'une remontée, d'une reconversion, d'un retournement, par rapport au zéro, c'est donc un instant qui est déjà dans une distribution d'intensité, donc dans un ordre possible, une ordonnance des distances. Mais si cet instant qui les définit comme l'en deçà [11 :00] d'un futur qui est déjà là et qu'un au-delà d'un passé qui recule indéfiniment en lui, est-

ce que, si cet instant diffère d'un présent variable puisqu'il est cet en deçà et cet au-delà par rapport à un futur et à un passé, est-ce qu'on ne peut pas l'appeler lui-même, cet instant, un nouveau présent, c'est-à-dire un présent pur ou de césure ? Est-ce que, autrement dit, l'instant dont on parle comme... même si l'on parle de degré d'intensité, est-ce que ce n'est pas un nouveau présent intensif, non plus variable, mais invariable ? C'est ma question, puisque ce présent, finalement, c'est le présent d'un instant d'abri, l'instant d'abri, c'est-à-dire l'instant qui a recours à la voie du défi [12 :00] ou de la rébellion de l'esprit, donc à une présence d'être spirituel. Est-ce que cet être spirituel, est-ce que ce serait l'intensité lumineuse d'un présent invariable ? Voici les questions.

Deleuze : Elles sont intéressantes, mais leur intérêt -- ce n'est pas un « mais », ce n'est pas restrictif -- leur intérêt m'apparaît avant tout terminologique. Je veux dire, ça dépend ton but. Je veux dire, moi, j'aurais tendance à pousser au maximum la différence de nature entre présence et instant. Alors on est d'accord, on est d'accord sur un point : dans le vécu, présent et instant forment des mixtes. [Pause] [13 :00] Supposons que l'on soit d'accord aussi sur ceci, sur ceci : le travail du concept consiste, ou commence plutôt, à partir du moment où l'on analyse un mixte. Qu'est-ce que voulant dire analyser ? Analyser voulant dire ici : dégager des tendances pures, non pas simplement analyser au sens de dégager des éléments du mixte, mais analyser le mixte d'après des tendances, lesquelles tendances sont seules, pures. Alors, si j'essaie d'analyser -- nous avons dans notre expérience des complexes de présents et d'instant -- il y a deux voies possibles. [Pause]

De [14 :00] toute manière, supposons que la différence soit acceptée, c'est-à-dire on se dit : il y a une différence entre présent et instant, ce n'est pas le même concept. Là-dessus, suivant vos buts, vous pourrez vous dire : il faudra finalement que l'instant soit un type de présent, c'est-à-dire il y aura deux types de présent ou x types de présent ; ou bien vous vous direz -- encore une fois, ça dépend de la finalité que vous poursuivez, que vous vous proposez -- ou bien vous vous dites, eh bien, non, je préférerais -- qu'est-ce que veut dire je préférerais ? on ne peut pas non plus préférer n'importe quoi, il faut que ce soit possible -- je préférerais creuser au maximum la différence de nature entre le présent et l'instant. [Pause] [15 :00]

Moi je dirais, quant à ce que viens de dire Comtesse, pour moi, le présent est inséparable d'une certaine, à la lettre, étendue de temps. Pourquoi j'emploie cette expression « étendue » ? Parce que, précisément, je crois que le présent, pour mon compte, je dirais, le présent est une notion qui renvoie fondamentalement et qui exprime le rapport du temps avec un mouvement extensif, avec un mouvement dans l'espace. En ce sens, comme on dit, un présent est un laps ; il y a une étendue de temps dans le présent. Dans ce sens, en effet, le présent implique une durée et un type de durée ; il est lui-même une durée. Il n'est pas dans la durée, il est lui-même une durée, [16 :00] et je proposais de définir le présent comme l'intervalle. Tout intervalle est un présent. [Pause]

J'essaie de préciser, à ce moment-là, en quoi c'est assez différent pour moi de l'instant, dans un exemple qui les réunirait tous deux. [Pause] Je reprends toujours mon exemple, le passage de la quantité à la qualité dont j'avais parlé à propos d'autre chose. Vous passez d'un état à un autre. Mettons vous passez de l'état liquide à l'état solide. [Pause] [17 :00] Je dirais que tout passage en tant que passage déterminé est un présent. Vous passez d'un contraire à l'autre -- je ne dis pas

que c'est le seul cas de présent, il y a des intervalles qui sont autre chose que des passages de contraires -- mais prenons comme cas d'intervalle le passage d'un contraire à son contraire, le passage d'un contraire à l'autre. Eh ben, ça, c'est un présent, le passage, [Pause] le passage d'une qualité dans une autre, et j'appellerais « instant », le surgissement de la nouvelle qualité, qui, elle, se fait en un coup, [18 :00] qui est donc non pas un intervalle, mais l'extrémité de l'intervalle, l'intervalle étant rempli, ou le changement étant accompli, surgissement de la glace. Vous direz, le passage de l'état solide à l'état liquide est accompli. Ça y est, plus il n'y a de la glace.

J'appellerais « présent » le passage de l'état chevelu à l'état chauve, mais j'appellerais « instant » le surgissement de la nouvelle qualité, « ça y est : tu es chauve ». [Pause] En ce sens, je ne dis pas que c'est le seul sens du mot « instant » pour moi, [19 :00] mais quels que soient tous les sens du mot « instant », il y aura cet aspect par lequel [Pause] l'instant, lui, se définit comme un intervalle... [Pause] pardon, le présent se définit toujours comme un intervalle variable. Alors Comtesse propose de considérer l'instant comme un présent invariable. [Pause] Moi, ce n'est pas possible parce que j'avoue que, d'une part, je ne vois pas bien en quoi... [Interruption de l'enregistrement] [19 :50]

... Et plus, je vais plus, je me dis, la remarque de Comtesse implique qu'il a une idée dans la tête, derrière, dans la tête, et [20 :00] que donc que cette idée aboutirait à un autre point auquel, moi, j'aboutis. Parce qu'il pose sûrement un autre problème, je ne sais pas. Tu nous le diras : pourquoi toi, tu préférerais que l'instant soit un présent invariable ?

Comtesse : Eh bien, tout simplement parce que dire comme tu l'as fait, par exemple, de par tes simples mots, discours que tu as énoncé, à savoir si l'instant comme degré d'intensité, il est l'en deçà d'un futur et c'est l'au-delà d'un passé qui recule indéfiniment en lui, comment donc le définir autrement, puisqu'on ne définit par rapport à un futur et à un passé que comme un présent ?

Deleuze : Et non, pourquoi veux-tu qu'il n'y ait que le présent, le futur et le passé ? [Rires] Il y a tant d'autres choses dans le temps. [21 :00]

Comtesse : D'accord, et étant donné, étant donné, par exemple, que l'instant, ça serait peut-être... Par exemple, si on prend le temps qui part de l'instant, mais l'instant, c'est un instant d'abri, ce qui veut dire que l'évènement catastrophique dont je parlais, c'est à partir d'un poste, c'est-à-dire d'une position d'abris. Il est guéri déjà, et de cet instant, il ne l'effectue jamais, et il reste dans un certain vide par rapport à cet instant ineffectuable. Alors cet instant ineffectuable, on peut peut-être appeler ce qu'il n'effectue jamais comme un instant, mais d'où il est pour parler ainsi du sublime, c'est-à-dire finalement pour prendre au sérieux l'esprit, et pour prendre au sérieux [22 :00] l'être spirituel ou la nature spirituelle de l'homme, comment ne pas voir là une parfaite continuité avec, disons, ce que de toujours, de toujours, une certaine tradition chrétienne a pensé le sens de l'instant. Tout simplement, si on prend, par exemple, on prend les... Il y a un ancien livre de Georges Gusdorf qui s'appelle *Mémoire et personne* en deux tomes [Paris : PUF, 1951]. Ce qui est très curieux, c'est que dès le début de son livre, il insiste énormément sur la sauvegarde, presque en termes kantien mais sans citer Kant, la sauvegarde absolue, ça le... pour lui, c'est quelque chose qui est essentiel, la sauvegarde absolue du sens du

présent, c'est-à-dire du présent comme présent d'être. [23 :00] Il faut absolument que le présent comme présent d'être ne vacille jamais. Il ne faut pas qu'il y ait un présent fêlé et surtout pas un éclatement du présent comme présence d'être.

C'est la même chose chez Kant ; par exemple, à partir de ce présent qu'il appelle « instant », bon, le passé va reculer indéfiniment, c'est-à-dire que l'instant, l'instant catastrophique, restera éternellement un inéffectué par rapport à l'instant de la guérison. Je dis « guérison », parce que peut-être que le mot « guérir », ça vient de « guérite », et « guérite », ça veut dire se poster à l'abri justement des intempéries, avoir un endroit où se poster à l'abri des intempéries. C'est exactement la position de Kant, on est donc guéri. Bon. [24 :00] On est guéri comment ? On est presque toujours guéri lorsque l'on croit au temps -- et surtout pas à n'importe quel temps -- la suprême guérison, c'est de croire à cet instant, ou à ce présent invariable comme le présent de l'abri qui a recours à l'esprit ou au défi de l'esprit, à la rébellion de l'esprit, c'est-à-dire à l'esprit de l'être ou de la présence d'être spirituel. Ça, c'est le problème.

Lorsque Kant après, par exemple, lorsque Kant, il abordera dans l'essai *Sur le mal radical* [1792], lorsque pour la première fois, il va approcher, il va approcher, par exemple, la force de destruction radicale de l'autre en tant qu'autre, le mal radical, le penchant au mal radical, cette force-là, [25 :00] c'est une force qu'il va penser, mais peut-être à l'intérieur d'un présent invariable puisqu'il va rapporter cette force. Alors qu'il frôlait, par exemple, une force de désir, un désir certainement indicible dans le discours philosophique, mais en tout cas, il frôlait une force du désir, et il refait le vide du désir, c'est-à-dire le temps, en disant je rapporte cette force à la liberté, et donc la liberté va assurer un rapport au présent, et donc va assurer l'idée très conventionnelle et très classique d'une possibilité soi-disant, qui a été introduit d'ailleurs par le discours chrétien, de liberté de l'homme. Toujours Kant tente d'assurer ici en fonction, autrement dit, certainement d'un présent et d'une liberté à l'intérieur d'un certain vide. La question est de savoir [26 :00] si ce vide-là, le vide du désir qui détermine le temps, est-ce que ce n'est pas nous engager dans un discours de la névrosation, ou de la névrose ? Parce que le névrosé se définit fondamentalement par le vide de son désir, qui est un désir, bien sûr, qui reste indicible. « Quel est le rapport du discours Kantien à la névrose ? », c'était mon arrière-pensée. [Rires]

Deleuze : Ahhhh. Je vais te dire, c'est là... ce que tu viens de dire, je souligne ça parce que ça me paraît très curieux chaque fois qu'on lit des textes. Quand on lit les grands textes, [Pause] ce qui fait la différence entre les lecteurs, ou une des choses qui fait le plus de différence entre les lecteurs, [27 :00] ce n'est pas, ce n'est pas toujours ce que l'on croit. Moi, je crois que dans tous les grands textes, et même plus qu'ils sont grands, plus c'est comme ça, il y a un esprit du comique qui les parcourt intensément, mais on ne sait jamais où il est placé. C'est pour ça que la grande littérature est la chose la plus drôle du monde, et c'est pour ça que écrire est une joie. Je veux dire, écrire, c'est toujours, c'est toujours à la lettre une manière de rire. Et alors, ce qui fait la différence entre les lecteurs, c'est que, d'une part, il y en a qui ne savent pas cette vérité élémentaire. Alors évidemment, comme on dit, ils prennent tout au sérieux ; ça fait une catastrophe, [28 :00] ça fait des catastrophes, ça fait, ça fait ceux qui pleurent en lisant Beckett ou Kafka, [Rires] vous comprenez ? Ça ne va plus ! Mais je ne parle pas de cela.

Les autres, c'est ça qui est troublant, entre deux lecteurs, on sait bien que, à part ceux dont je viens de parler, on sait bien que ces textes sont parcourus de degrés d'humour ou de degrés de comique intense, mais chacun de nous ne les distribue pas de la même manière. C'est pour ça que je dis ça, à propos de ce que vient de dire Comtesse, et c'est très difficile, là, on ne peut pas dire l'un a raison et l'autre a tort si on est d'accord sur ceci ; de toute manière, il y a quelque chose de drôle là-dedans. [29 :00] C'est la base. Vous ne pouvez pas lire un livre sans vous dire, il y a quelque chose de drôle là-dedans. Et ce drôle, ça va être précisément, à mon avis, ça ne fait qu'un avec ce que vous pouvez appeler son sens le plus profond.

Eh bien, ce quelque chose de drôle, dans le texte de Kant auquel Comtesse se réfère, il y a cette histoire où, en effet, il nous dit, il définit le sublime dynamique -- et c'est prodigieux, et c'est un texte d'une beauté énorme -- et il nous dit : voilà bon, ben, vous vous rappelez ? Le sublime dynamique, c'est ce qui me réduit à zéro comme être sensible, donc terreur, mais qui en même temps éveille en moi une faculté sous laquelle je me découvre comme être suprasensible. Donc la nature me réduit à un rien comme [30 :00] être sensible, mais ce qui se passe dans la nature éveille en moi une faculté suprasensible par laquelle je me sens la dominer. C'est admirable cette idée du sublime dynamique, et il ajoute : à condition d'être à l'abri, ce qui veut dire littéralement -- si je ne suis pas, ou comme dit Comtesse, dans une guérite -- ce qui veut dire littéralement -- là on peut voir à quel point une belle phrase dans un texte a toutes sortes de sens -- ça veut dire littéralement dans le texte de Kant, en effet, si je ne suis pas à l'abri, la terreur va être tellement grande, je me sentirais tellement zéro comme être sensible, ma panique sera telle [31 :00] que la faculté suprasensible par laquelle je pourrais me considérer comme supérieur à la nature sera complètement bloquée. Donc dans la tempête, je ne peux éprouver le sublime dynamique de la tempête que dans la mesure où je suis à l'abri, ça c'est le sens littéral.

En même temps pour moi, Kant, à votre choix, sourit doucement, ou rigole intensément ; il est en train de se dire : « tiens, je suis en train de réussir un bon passage », et lui-même, il se dit : « ben oui, il se dit, ah la tempête, c'est beau ! c'est beau ! mais restez sur le rivage ». Et pourquoi il dit ça, et pourquoi c'est un comique proprement kantien ? [32 :00] Parce qu'il sait très bien que, je crois, il sait très bien qu'il est en train de boiter, et qu'il a un pied dans le pur classicisme et il a un pied dans ce qui s'annonce, qu'il a un pied dans le passé, qu'il a un pied dans le futur ; il ne sait pas bien ce que sera ce futur. Ce sera le futur de ses propres disciples, les Romantiques. Un pied classique, un pied romantique, il fait le clown, il fait le clown.

Mais à nouveau je dis, c'est le degré d'humour du texte, à nouveau, ça n'empêche pas qu'il y ait encore un autre sérieux. Le degré d'humour est pris entre deux sérieux ; dans d'autres cas, c'est une autre figure. [33 :00] Quel est l'autre sérieux ? Pourquoi est-ce qu'il ne fait pas ? Là il a une raison sérieuse par laquelle finalement il veut qu'on reste à l'abri, et elle ne dépend pas du tout, à mon avis, de l'intérieur du texte ; elle est tout à fait extérieure au texte. Il veut pour des raisons -- c'est des raisons personnelles à lui Kant... je veux dire, des raisons personnelles, non, c'est des raisons philosophiques -- il ne veut surtout pas qu'on puisse éprouver le sentiment du sublime dynamique en pleine action. Supposer que je l'éprouve dans la tempête en tant que je suis secoué par la tempête, à ce moment-là, la tempête me réduit, moi comme être physique à zéro, et en même temps, elle soulève en moi [34 :00] la faculté suprasensible par laquelle je suis comme un être infini. Je ne peux l'éprouver que dans le sacrifice.

Par-là, on rejoint le cinéma. Je pense, par exemple -- on aura l'occasion d'en reparler tout à l'heure -- à Hélène dans "Nosferatu" ; elle s'offre en sacrifice, elle donne sa vie comme être sensible. Elle donne sa vie au Vampire, mais en même temps, elle se découvre comme être suprasensible, et elle retrouve la pure lumière. L'esprit de sacrifice, l'esprit de sacrifice prend très bien en acte les deux aspects du sublime dynamique, [35 :00] la réduction à zéro de mon être physique et l'élévation d'un être supra, supra, suprasensible. Pourquoi est-ce que Kant, il ne veut pas de ça ? Pourquoi est-ce que dès lors il veut qu'on reste à l'abri ? Parce que pour lui, cela ne peut être réalisé que par et dans la loi morale, [Pause] et que donc ce serait très grave pour lui d'accorder au jeu de la nature dans le sublime dynamique quelque chose qui n'est réservé qu'à la pure moralité, à savoir l'histoire de l'esprit de sacrifice.

Alors moi, je ne serais pas comme Comtesse, au niveau du texte même, c'est-à-dire [36 :00] c'est pour ça qu'un commentaire de texte, c'est infini. Chacun peut non pas y mettre ce qu'il veut, mais les textes, par exemple, ce sur quoi lui il insiste et sur lequel il met un accent sérieux, il faudrait qu'il y ait, il y avait des signes typographiques dans le temps, il y avait le fameux point d'ironie, pour bien montrer que ce qu'on disait n'était plus sérieux. Enfin ce n'est pas bien non plus de mettre des points d'ironie -- allez donc savoir, dans ce que dit quelqu'un -- je crois que les degrés d'humour, les degrés de rigolade, les degrés de comique sont des charnières et pas seulement des charnières, sont des passages, sont, jouent un rôle fondamental dès que quelqu'un parle. C'est pour ça que parler, c'est fondamentalement, à la limite, c'est fondamentalement non sérieux ; écrire, c'est fondamentalement non [37 :00] sérieux, tout ça, mais c'est très important, très important. Alors moi ce qui m'amuse là-dedans, par exemple, je ne doute pas que Comtesse mettent ses points d'ironie, ses points de comique dans les textes, mais ce n'est pas au même endroit que moi. Alors lui, il va mettre un accent de sérieux sur tel passage du texte, et moi je vais mettre, au contraire, un accent comique en disant : ben oui, évidemment, c'est bien que, ouais... [Deleuze ne termine pas la phrase]

Mais enfin, pour en revenir à cette l'histoire de l'instant, c'est toutes les aventures que j'ai à raconter qui vont voir en quel sens, j'aimerais alors que l'on reprenne après avec Comtesse, c'est aujourd'hui que j'ai à parler de l'instant et de, et de cette histoire du recul du passé et de l'imminence du futur. Comprenez, pour moi, l'instant, pour moi, le présent, [38 :00] il est fondamentalement lié au rapport de l'âme avec le mouvement dans l'espace, avec le mouvement extensif. Encore une fois, je vois, vos présents, c'est quoi ? -- Moi ce que j'appelle vos présents, et quand je vous disais, vous êtes constitués d'une infinité de présents -- Vos présents, c'est tous les intervalles qui vous composent, et vous êtes composés d'intervalles, intervalle entre deux pas, intervalle entre deux respirations, intervalle entre deux battements de cœur, les présents, ce n'est pas autre chose. Un présent, c'est ça, c'est un intervalle ; je vous disais le présent de l'oiseau, c'est son intervalle entre deux battements d'aile.

Alors c'est un présent fondamentalement variable, et comme je ne conçois pas d'intervalles qui ne soient pas variables, bien plus je ne conçois pas d'intervalles qui ne tendent vers [Pause] [39 :00] une différence infiniment petite, c'est-à-dire à la limite, le vecteur du présent, c'est la précipitation, c'est l'accélération. En ce sens, je peux dire le présent tend vers l'instant, mais à coup sûr, l'instant est une limite, et je ne dirais jamais que l'instant, lui, soit un présent. Alors ça, je voudrais que quand j'aurai fini avec l'aventure de l'intensité, on revienne avec Comtesse sur cette histoire de l'instant. Et il y a quelqu'un qui voulait parler aussi ?

Un étudiant : S'il vous plaît, je vais ... [*Propos inaudibles ; question à propos de l'âme*] [40 :00]

Deleuze : J'ai essayé d'annoncer déjà que j'oppose le mouvement intensif au mouvement dans l'espace. Donc s'il y a dans l'intensité, comme j'ai essayé de le montrer, une chute et une montée, ce n'est évidemment pas dans l'espace, mais dans le temps. Alors si vous me dites, « comment que l'âme, elle tombe et elle remonte dans l'espace ? », je dis, la question n'a pas lieu de se poser puisque l'âme ne peut tomber et remonter que dans le temps. Donc la question, il me semble, n'a pas d'objet, hein ?

L'étudiant : [*Propos inaudibles*]

Deleuze : C'est quoi ? [41 :00]

L'étudiant : [*Propos inaudibles*]

Deleuze : Quand vous me dites, « vous », vous voulez dire « l'âme », est-ce que c'est l'âme qui produit elle-même ? Eh ben, non, puisque si vous aviez suivi -- vous étiez là je me rappelle la dernière fois -- si vous aviez suivi ce qu'on a vu sur le sublime dynamique, si vous avez un peu saisi ce que Kant appelle, par exemple, le sublime dynamique, vous voyez très bien que c'est un mouvement qui affecte à la fois la nature et l'âme. Ce n'est pas l'âme qui fait les tempêtes, par exemple ; c'est la nature qui fait les tempêtes. En revanche, que quelque chose... à la vue d'une tempête, à l'abri ou pas, c'est une autre question, que quelque chose se passe dans l'âme, oui. Alors à votre question, « c'est-y l'âme ou c'est-y autre chose que l'âme qui fait les chutes et les [42 :00] montées ? », je dirais là aussi la question ne se pose guère puisque c'est la rapport intensif de l'âme avec quelque chose d'autre qui fait les chutes et les montées.

L'étudiant : [*Propos inaudibles*]

Deleuze : Ce que vous dites est intéressant parce que c'est très légitime. Ça revient à dire, et ça, et j'y suis toujours très sensible qu'un ensemble de questions auxquelles quelqu'un est fermé, ce que vous dites, ce que vous me dites, ça revient à dire, ce que tu es en train de raconter, c'est pour moi, le non-sens pur. Alors je dis très bien, ça c'est bien alors, ça c'est très bien. On ne peut pas être perméable à toutes les questions parce que ce que vous dites [43 :00] semble plutôt indiquer que vous êtes très ouvert sur les questions du mouvement dans l'espace. Alors bon, on ne peut pas être ouvert à tous les problèmes. Moi, il y a des problèmes aussi qui ne me disent absolument rien ; quand je les entends, je me dis, mais qu'est-ce que c'est que ça ? Il y a moi, il y a des problèmes ; ça ne m'intéresse pas. Tout ce que vous dites revient à dire que l'intensité, ce n'est pas une chose qui vous intéresse bien, ça ; c'est légitime, c'est légitime. C'est la preuve que c'est autre chose qui vous intéresse, mais alors il ne faut pas forcer, il ne faut pas trop s'épuiser. [*Rires*] Oui ?

Un étudiant : [*Quelques propos indistincts au départ*] J'ai eu l'impression que cette façon de mettre en place ces trois termes présent-temps-instant, vous partez d'un [*mots indistincts*], ... où [44 :00] le présent était la réintroduction de l'instant dans quelque chose de plus global, et que le plus important, ce serait le temps. Alors que moi, j'aurais tendance, comme ça peut-être, à partir d'un pressentiment ou autre chose, à penser que, j'ai l'impression que le présent qui perdant, qui

avec l'instant, perdant toute dimension temporelle, gagne quelque chose beaucoup plus important peut-être en temporalité, qui est l'intemporalité.

Deleuze : Ouais.

L'étudiant : Attends, je veux dire l'intensité, l'intensité comme absolument quelque chose qui n'est pas rapporté au temps.

Deleuze : Ça, ça, c'est autre chose encore ; ça, dans une telle perspective, ça reviendrait à dire une véritable analyse de l'intensité ne peut pas se faire en fonction du temps car l'intensité est en rapport avec, là, on aura beau l'appeler avec d'autres noms, est en rapport avec [45 :00] une sorte d'éternité.

L'étudiant : Est-ce que l'atemporel avec l'a, pas là, mais l-apostrophe-a, n'est pas encore autre chose que l'éternité ?

Deleuze : D'accord, oh, vous pouvez toujours, vous pouvez toujours distinguer, dire oui, il y a un atemporel qui ne doit pas être confondu avec l'éternité. De toute manière, ça aura en commun avec l'éternité d'être hors du temps. C'est possible, c'est possible, moi je ne sais pas, je ne sais pas ; c'est à vous de construire vos problèmes.

L'étudiant : C'est-à-dire que lorsqu'un présent, un moment, un présent privilégié par nous autres deviendrait profondément présent, alors il cesserait de d'être présent pour devenir l'instant, pour effectuer l'idée même d'instant... ?

Deleuze : Eh oui. Je veux bien, [46 :00] je veux bien, mais pourquoi vous dites là-dessus...

L'étudiant : ... l'effectuation temporelle.

Deleuze : C'est là que je ne comprends pas comment vous en tirez la conclusion que, dès lors, il n'y a pas de rapport avec le temps. Si je reprends mes exemples qui sont typiquement des exemples d'intensité -- passage de l'eau à la glace ; on appelle « instant » le surgissement de la qualité nouvelle, la glace -- mais tout ça implique un tout autre temps que [Pause] le mouvement extensif. Il me semble que c'est inséparable d'un temps ; [47 :00] [Pause] il me semble que l'instant est aussi profondément inscrit dans le temps que le présent lui-même, je veux dire à première vue, comme ça. Je dirais simplement, ce n'est sûrement pas un intervalle. [Pause] Pourquoi est-ce qu'il vous semble que l'instant et le temps, ce n'est pas en rapport direct ?

L'étudiant : Je le sens comme cela.

Deleuze : Vous le sentez comme ça. C'est très légitime. Oui, vous avez un sentiment, une orientation, ou finalement vous souhaitez, vous le souhaitez, ben c'est possible.

L'étudiant : Il me semble que c'est un peu la différence qu'on trouverait, j'ai l'impression de sentir quelque chose comme ça dans la dialectique de la durée de Bachelard, et dans ce type de

différentiel, justement à partir d'une problématique de l'instant comme purement différentiel de la durée dans son ancien maître. [48 :00]

Deleuze : Mais son ancien maître, Bergson, il en a des malices. Je veux dire, Bachelard, et c'est de bonne guerre, quand il s'en prend à Bergson, il en donne une image si, si réduite et se fait de la durée bergsonienne une image si sommaire, mais il a raison parce que il a autre chose à dire ; il faut donc qu'il simplifie. Ecoutez, on va voir peut-être qu'il y aura moyen de s'arranger tous, et Comtesse et vous et moi, si on suit ces aventures. Ça dépend.

Moi, je dirais à chaque fois, dans un texte, comme je parlais des degrés d'humour présent dans tout texte, vous savez un texte, c'est écrit en apparence en deux dimensions, mais il y a une profondeur du texte. Il y a en fait une troisième dimension qui fait [49 :00] qu'il y a plusieurs degrés là, et il a l'air homogène comme ça, mais il y a une phrase qui renvoie à telle dimension de profondeur, une autre phrase qui renvoie à un autre niveau de profondeur, etc. C'est pour ça qu'il est toujours difficile... une page, ça implique toujours à une perspective, et ce n'est pas au même niveau, les phrases, ou même parfois quand vous avez un rapport principal subordonné, ben la subordonnée n'est pas au même niveau que la principale. Et c'est ça, c'est ces effets de perspective qui font la beauté d'un texte, qui font la beauté d'un grand texte. Quand on parle d'auteurs comme, par exemple, comme [Marcel] Proust qui multiplie les subordonnées, vous voyez nettement non seulement les subordonnées renvoient à d'autres temps que la principale, ça, mais ils renvoient à d'autres niveaux de profondeur, à d'autres effets de perspectives que... Bon.

Alors, écoutez, j'essaie de vous raconter, [50 :00] j'essaie de vous raconter cette histoire, mais sans m'attacher à un seul auteur, parce que j'aurais pu essayer de vous raconter Böhme, essayer de vous raconter Schelling, tout ça. Je me suis dit, bon, mais c'est tellement, c'est des textes tellement subtils, tellement... ils ne sont pas trop subtils pour vous, mais ils sont... Moi, j'en retire quelque chose, j'en retire quelque chose de très sommaire, et je dirais, voilà comment tout commence dans cette histoire de l'image-lumière et de son intimité avec l'âme.

Premier stade -- on va mettre comme ça par commodité -- première étape : eh bien, la lumière qui ne fait qu'un avec l'esprit, on l'a vu -- puisqu'elle n'est pas avec l'esprit dans le rapport d'un objet par rapport à un sujet, [51 :00] d'un objet de pensée par rapport à un sujet pensant, elle est réellement la vie qui est l'esprit ; elle est l'esprit comme vie, ou la vie comme esprit, peu importe -- là nous partons de cette lumière, et nous disons, bon, cette lumière, on peut l'appeler Dieu. Dieu, c'est la lumière. Chez Böhme, il y a des textes très beaux ; on retrouvera chez Schelling, il y a des textes de ce type, il faut se laisser aller là, c'est, à ce niveau, ce n'est vraiment pas, vous comprenez... qu'est-ce que voudrait dire une objection « ah non, Dieu, ce n'est pas la lumière » ? [Rires] Bon, Dieu, c'est la lumière, mais, mais, mais, Bergson n'est pourtant pas leur disciple ; il retrouve ça à sa manière à lui, et nous, ça ne nous étonne pas, mais [52 :00] par-là même, malgré cela, par-là même, Dieu ou l'esprit, c'est l'invisible. [Pause] C'est l'invisible, la lumière en elle-même, c'est l'invisible, c'est l'état de diffusion perpétuelle. [Pause] Et dans tout son parcours, elle ne se heurte à rien qui pourrait la rendre visible. [Pause] Donc je crois que c'est Bergson qui retrouve un thème du Romantisme, et même d'une certaine mystique. Quand il reprend ce thème, il nous [53 :00] explique, une lumière qui diffuse, une lumière à l'état de diffusion pure et par nature invisible, elle se transmet dans toutes les directions et ne se révèle

pas et ne se révèle nulle part. [Pause] Cette lumière-esprit-Dieu, appelons-le comme les Allemand, le *Gründ*. C'est le fondement, [Pause] c'est le fondement ou le premier principe ; [Pause] tout ça, c'est une histoire de principes. [54 :00] Voilà.

Et quel est le problème ? Le problème, c'est qu'il faut qu'il y ait dans l'esprit-lumière, il faut qu'il y ait en Dieu quelque chose qui ne se confond pas avec lui, et qui est quoi ? Qui est la volonté de se révéler. Encore plus profond que Dieu, il y a en Dieu une volonté de se révéler, de se manifester. Dieu lui-même ne se manifeste pas. J'insiste là-dessus parce que vous comprenez, c'est une « idée » ; il faut la réfléchir un petit peu, il faut rêver autour de cette idée. Vous voyez déjà, il ne s'agit pas encore une fois, il ne s'agit vraiment pas de discuter ; il s'agit d'essayer de comprendre dans quoi il se lance, dans quoi c'est romantique ou dans quoi un auteur comme Jakob Böhme est déjà en train de se lancer. [55 :00] Il faut quelque chose au-delà du fondement. La lumière-fondement, elle est partout, partout diffuse et par-là même, invisible, non manifestée, non révélée. Il faut qu'il y ait en Dieu une volonté qui ne se confond pas avec Dieu même et qui est la volonté [Pause] de Dieu de se révéler, ou la volonté par laquelle Dieu se révélera et se manifester. En d'autres termes, il faut que le *Gründ* renvoie à un *Ur Gründ*, *Ur Gründ*, c'est-à-dire [56 :00] un plus que fondement, un au-delà du fondement. [Pause] Si l'on appelle « lumière » l'intensité pure, il faudra dire que l'intensité pure renvoie à une intension encore plus profonde. L'intension de l'intensité, c'est cette volonté de se révéler, de se manifester. [Pause] Le fondement renvoie à un plus que fondement. [Pause] [57 :00]

Je dirais là-dessus parce qu'on pourrait confondre, on pourrait dire, mais ça, c'est très connu. Les Platoniciens disaient déjà quelque chose comme ça. Les Platoniciens, en effet, ils ne cessaient pas après Platon et même après Plotin, toute l'école platonicienne, ne cessait pas de se lancer dans une tentative qui, à la lettre, n'avait pas de limite. Dans leur théorie de l'Un avec un U majuscule, de l'Un pur, ils ne cessaient de constituer une série régressive où il leur fallait toujours atteindre à une unité plus pure, de plus en plus pure. Et c'était déjà un peu une tendance de Platon, mais c'était très discret ; c'est avec les néoplatoniciens que ça se développe. Et ils disent, il y a d'abord [58 :00] l'Un-Tout, avec un petit trait d'union ; il y a d'abord l'Un-Tout. [Pause] Et puis, il y a l'Un au-delà du Tout, l'Un dont le Tout procède. Et puis une fois encore, un Un encore plus pur, car après tout, que quelque chose procède de l'Un, c'est une impureté de l'Un. Il faudrait un Un, là, dont rien ne procède, comme ils disent « l'Un imparticipable ». [Pause] Mais l'Un imparticipable, un rien [59 :00] ne participe à lui, mais c'est lui qui donne à participer l'Un participable. Alors il faut encore un « Un » encore plus pur ; [Pause] bon, ils se lancent dans une théorie-là qui va animer ce que l'on va appeler ensuite la « théologie négative ». C'est une idée si pure qu'on ne peut plus rien en dire, bon.

Je dis, cette histoire dont je pars, elle a l'air de ressembler un peu à cette lumière qui renvoie plus profondément, et vous comprenez déjà qu'en fait, c'est trop vite fait, car en fait, c'est juste le contraire. Et là, Jakob Böhme, et je crois là que ça date quand même de Jakob Böhme ça... Ah non, ça devait avoir, oh non, [60 :00] je retire ce que j'ai dit ; ça doit avoir déjà dans la Renaissance des germes. Jakob Böhme, c'est début XVIIème siècle. Il renverse complètement le problème ; pour les Platoniciens, il s'agissait à partir du visible de trouver quelque chose qui serait de plus en plus invisible, de plus en plus caché. Tandis que là, le mouvement est inversé ; [Pause] il s'agit de chercher ce qui va forcer l'invisible à se laisser voir, à cesser d'être invisible. Qu'est-ce qui va rendre [61 :00] la lumière visible ? Il faut un « *Ur Gründ* » qui soit la volonté de

se révéler, de se manifester. Bien, je dirais ce premier stade où la lumière est invisible là, diffuse, diffuse partout, on peut l'appeler, on pourrait l'appeler aussi bien « l'esprit infini » ou « la distance infinie dans toutes les directions ». [Pause]

Voilà, je tiens donc, à cette première étape uniquement, ma lumière invisible, et c'est bizarre, [62 :00] une volonté en elle, mais qui ne se confond pas avec elle, une volonté de se manifester. Pourquoi Dieu a-t-il la volonté de se manifester ? Ben ça, devant un tel mystère, on recule. C'est ce vous retrouverez ça en plein XVIIème siècle dans la formule leibnizienne : « pourquoi quelque chose plutôt que rien ? » Et voyez pourquoi ce renversement par rapport au Platonisme parce que là, et Comtesse aurait tout à fait raison, c'est une pensée chrétienne, c'est une pensée de la création. Pourquoi est-ce qu'il y a eu création, c'est-à-dire pourquoi Dieu s'est-il manifesté ? Il n'avait pas besoin de se manifester ; il n'avait qu'à rester pure lumière. [63 :00] Donc s'il s'est manifesté, c'est qu'il y avait en Lui, c'est que Lui était le *Gründ*, mais qu'il y avait un « Un *Gründ* », un plus profond que Dieu qui était la volonté de Dieu de se manifester, comme un présupposé de Dieu par lui-même. Ça se complique. [Pause] Fuyons cette étape complexe. [Rires]

Deuxième étape, deuxième étape : [Pause] Eh bien, cette lumière ou l'esprit infini va rencontrer sa première condition de manifestation. [Pause] [64 :00] Nous sommes dans le problème : comment va-t-elle devenir visible, la lumière ? La première condition de manifestation, c'est qu'en tant que force infinie, elle se scinde en deux forces infinies. [Pause] C'est l'opposition infinie. La distance infinie dans toutes les directions est devenue « l'opposition infinie ». Elle s'est scindée en deux forces également infinies, dont l'une [Pause] est comme la lumière avec la volonté de se manifester [65 :00] et l'autre force infinie, elle vient d'où ? Elle vient précisément de la volonté de manifestation, si vous voulez, plutôt la première force infinie ; c'est la lumière, le *Gründ*. La seconde force infinie, cette fois, elle est passée en second, c'est la volonté de se manifester en tant qu'elle suscite la condition de la manifestation. Et la condition de la manifestation, c'est quoi ? C'est l'abîme ou les ténèbres. C'est donc la scission en lumière et ténèbres. Cette seconde force infinie, appelons-la -- car là les textes sont tellement difficiles de, [66 :00] je ne sais pas, et tellement variables -- appelons-la d'un mot de Jakob Böhme la "*Ab Gründ*". Le *Ab Gründ*, [Pause] c'est ce qui est comme privé, séparé de son fondement. Chez Böhme, il va y avoir, et c'est repris chez Schelling, toute une série de jeux de mots, que seul l'Allemand permet, et là aussi, quel degré de, quelle espèce d'humour... [Interruption de l'enregistrement] [1 :06 :41]

Partie 2

... Tout ça c'est... Mais enfin, vous voyez... Et le moment de la scission de l'opposition infinie, c'est très intéressant. Enfin c'est très intéressant pour ceux qui le veulent bien. Car encore une fois, la scission infinie [67 :00] consiste exactement en ceci : dans le premier stade, j'avais -- il faut que vous, il faut ... enfin c'est une affaire de sympathie, tout ça -- vous aviez donc la lumière invisible et la volonté de manifestation, la volonté de révéler, de faire voir. [Pause] Là, voilà que maintenant je dis : on assiste à la scission ou à l'opposition infinie de deux forces. La volonté de faire voir n'était pas comme une force qui s'opposait à la lumière invisible. C'était comme « un plus que fondement » qui travaillait dans le fondement. Il y avait immanence. Maintenant il y a deux forces infinies qui s'opposent. Et l'une est comme la lumière de notre première étape,

[68 :00] et l'autre, c'est les ténèbres qui répondent à la volonté de manifestation -- c'est bizarre -- bien que ça en soit le contraire. [Pause]

Un étudiant : Pourquoi ?

Deleuze : Pourquoi ? Parce qu'ils fournissent ce qui va se révéler être la première condition de la manifestation, à savoir la lumière ne se révélera -- mais encore elle n'est pas encore révélée -- que dans son opposition aux ténèbres. Bon, [Pause] ce n'est plus la distance infinie, c'est l'opposition absolue, [Deleuze se corrige] c'est l'opposition infinie. [Pause] [69 :00]

C'est un pas de plus, et cela correspond, si vous voulez en donner une représentation graphique, que vous retrouverez, et dans le Romantisme, et que vous retrouverez alors -- il faut en parler parce que là, je trouve, il s'insère tellement dans tous ces courants -- et que vous retrouverez dans l'Expressionnisme, aussi bien en peinture qu'au cinéma, c'est l'image divisée en deux. J'ai déjà là, il y a comme la naissance d'une image, mais une image, une image de l'opposition infinie, c'est une image vacillante, hein ? Mais si il y a une approximation de l'opposition infinie, c'est l'image, divisée en deux moitiés, lumière-ténèbres. [70 :00] Il y a des tableaux ainsi organisés, il y a des images de cinéma célèbres, au début de l'Expressionnisme allemand, où la diagonale divise une partie supérieure toute en lumière, une partie inférieure toute en ténèbres. Bon. [Pause]

[Paul] Valéry pensera, de toute évidence quand il dira, "rendre la lumière, suppose d'ombre une morne moitié" ; "rendre la lumière", c'est-à-dire rendre la lumière visible, "suppose d'ombre une morne moitié" [Le poème de Valéry, « Le Cimetière marin »] Le mot « ombre » est mal, mais tous les mots sont mal, ce n'est pas l'ombre [71 :00] dont on verra qu'elle ne peut surgir que bien après ; c'est l'abîme ou les ténèbres. Voilà, c'est la seconde étape. Voyez que la lumière est restée de son côté. La volonté de manifestation qui travaillait dans la lumière s'est effectuée dans les ténèbres. Pourquoi ? Parce que les ténèbres sont la première condition qui va rendre la manifestation de la lumière possible. [Pause]

Troisième étape : [72 :00] Je dirais -- mais ça ne va pas si simple chez ces auteurs ; c'est moi qui essaie d'y mettre de la clarté, et dès lors, du faux, de, qui essaie d'y mettre... Il y a certains textes qui appellent des commentaires très clairs, et il y en a d'autres où il y a des textes de telle nature que si vous supprimez leur espèce d'incertitude, de halo lumineux qui les entourent, vous les brisez, mais c'est manière de parler tout ce que je dis -- C'est que j'ai transformé donc la distance infinie en opposition infinie de la lumière et des ténèbres. Mais l'opposition des deux forces infinies, l'opposition infinie, marque un point zéro. Ce zéro, c'est cela que nous pourrions appeler cette fois-ci « Un Gründ ». [Pause] [73 :00] Et c'est par rapport à ce zéro, à ce point zéro, que la lumière nous propose sa première manifestation ou visibilité ou révélation. Pourquoi ? Ce point zéro, c'est quoi ? Il exprime donc comme l'équilibre des deux forces infinies opposées, l'abîme des ténèbres, la distance infinie de la lumière. Comment l'appeler ? C'est seulement là que nous pourrions parler du « noir ». [Pause] [74 :00] En s'opposant à la lumière, l'abîme a imposé un état d'équilibre qui est le point zéro de la nuit, le noir, et du coup, la lumière se révèle comme lumière blanche. [Pause] Et nous n'avons donc plus la lumière comme distance infinie ; nous avons la lumière comme distance par rapport à zéro, par rapport à la nuit, par rapport au noir.

Voyez pourquoi. Bien que l'abîme et les ténèbres étaient déjà noires, on ne pouvait pas encore [75 :00] parler de noir à propos de l'abîme et des ténèbres. Au début de cette troisième étape, nous n'avons donc plus la distance infinie, ni l'opposition infinie. Nous avons la distance finie, ou tout un jeu de distances finies par rapport à zéro. [Pause] Ou pourquoi dire que c'est le noir, le zéro, l'équilibre entre les deux forces ? Là aussi, on s'est un peu trop pressé. Il aurait fallu dire en toute rigueur que la distance entre les deux forces, c'était l'opacité. [Pause] [76 :00] La frontière des deux forces, c'était l'opacité. [Pause] Cette diagonale qui séparait l'image en deux, c'était l'opacité pure. Mais l'opacité sur un de ses envers, sur un de ses endroits, sur une de ses faces, la face tendue vers l'abîme et les ténèbres c'était le noir, et sur sa face tendue vers la lumière, c'était le blanc. [À propos de ces oppositions, voir *L'Image-Mouvement*, pp. 73-74]

Car, -- et là, je saute d'un auteur à l'autre, mais encore une fois, comme j'essaie de dégager un schéma qui est le schéma aussi bien du préromantisme que du Romantisme, je m'en donne [77 :00] le droit -- car comme le rappellera Goethe, le blanc, c'est la première opacité de la lumière ; [Pause] c'est l'opacité minima, le noir étant l'opacité maxima. [Pause] L'opacité maximum, c'est donc le degré zéro ; l'opacité minima, c'est le degré qui marque la distance par rapport à l'état zéro. [Pause] Voilà que le blanc et le noir vont être les premières conditions [78 :00] de la manifestation, ou la seconde, comme vous préférez, la seconde condition de la révélation ou de la visibilité.

Voyez pourquoi -- puisque la première condition, on a vu, on peut en dire, c'était déjà une condition, on peut le dire -- c'était l'opposition infinie avec la mise en abîme, où la volonté de manifestation était passée comme dans son contraire, c'est-à-dire -- aussi il y a un drôle de passage dans le contraire -- la volonté de manifestation, la seconde étape passée dans son contraire, c'est-à-dire, dans l'abîme, dans les ténèbres, qui s'opposaient à la lumière. Mais là maintenant, c'est le blanc et le noir qui s'opposent. Ils s'opposent suivant une distance finie, [79 :00] qui va de l'opacité minimum, le blanc, à l'opacité maximum, le noir. [Pause] Donc, à ce troisième stade, j'ai et je tiens la notion de distance par rapport à zéro, voyez, qui n'était pas du tout contenue dans les deux stades précédents -- il faut que chacun de mes stades m'apportent quelque chose de nouveau -- ou si vous préférez les degrés d'opacité, [Pause] et les degrés d'opacité vont former une échelle. [Pause] [80 :00]

Ils vont former une échelle, et vous sentez bien ce qui va se passer là, si j'essaie, avant de détailler l'échelle des degrés d'opacité. Si j'essaie de dire ce qui occupe cette troisième étape, c'est quoi ? Eh bien, c'est la naissance du visible. [Pause] C'est le surgissement du visible ou ce que l'on pourrait appeler « l'apparaître ». [Pause] Et qu'est-ce que ça implique, l'apparaître ? Commençons : qu'est-ce que c'est que cette échelle ? [81 :00] Car elle peut emprunter elle-même à cette troisième étape des formes différentes. Et quand on avait parlé des Expressionnistes l'année dernière à propos du cinéma, on l'avait vu beaucoup plus en détail, et là je reprends juste un point. Car ça vaut aussi pour la philosophie ; ça vaut aussi pour la pensée ; ça vaut aussi pour la peinture, tout ça. [Voir surtout les séances 10 et 11 du séminaire sur le Cinéma 1, le 23 février et le 2 mars 1982]

La première forme de cet échelonnage, de ces degrés d'opacité, ce sera les stries. [Pause] Les stries, c'est-à-dire les degrés d'opacité entreront dans une série alternée, [82 :00] une raie blanche, une raie noire, une raie blanche, une raie noire, mettons une raie lumineuse, une raie

sombre, une raie lumineuse, une raie sombre. C'est bien connu, ça ; c'est ce que l'on pourrait appeler « la méthode persienne », ou la méthode sous-bois, la lumière dans le sous-bois -- Dieu que ça a été analysé en peinture, et fait et inspiré des chefs d'œuvres -- la lumière de sous-bois avec ses stries de lumière et d'ombre alternées, ou bien la persienne sur la dormeuse [*« Dormeuse aux persiennes » est le titre d'une peinture de Picasso*], [Pause] [83 :00] les raies de la persienne sur le visage et le corps de la dormeuse. Là aussi sans parler de la peinture, le cinéma expressionniste nous a livré des images -- sentez ce que je suis en train de dire -- il a beau ne pas bouger, c'est pleinement de l'image-mouvement. Pas besoin que ça bouge pour que ça, en tout cas pas besoin que ça bouge dans l'espace pour que ce soit de l'image-mouvement. Cela fait partie des grandes images intensives de l'Expressionnisme allemand.

Et ce premier aspect des degrés d'opacité, c'est-à-dire ces séries alternées de lumière et d'ombre, vous les trouvez, il me semble avant tout, avant tout, ce n'est pas le seul, chez [Fritz] Lang, [84 :00] chez Lang dans sa période expressionniste allemande, où là vous avez des sous-bois de toute beauté. Vous les trouvez aussi chez [Erich von] Stroheim qui utilise alors les séries alternées avec persiennes, ou avec barreaux. Notamment dans je ne sais plus lequel des grands Stroheim, il y a une dormeuse dont tout le corps est strié, dont tout le corps et le lit est strié par les raies de la persienne, qui est une image d'une beauté, d'une très, très grande beauté. [*Il s'agit du film "Folies de femmes" [1922] auquel Deleuze fait référence dans ce contexte dans L'Image-Mouvement, p. 75*] Bon, voyez, je dirais ça c'est une première manière d'organiser les degrés d'opacité en faisant alterner l'opacité maximum et l'opacité minimum. Le blanc lumineux et le noir, [85 :00] et le noir de l'abîme.

Un étudiant : Excusez-moi, mais on pourrait parler des stries, des stries lumineuses blanc et noir qui est une scène striée, le générique de « Psychose » [de Hitchcock].

Deleuze : Ah ça c'est ça, ça, c'est je veux dire, ça, ça me ferait problème. Tu as raison d'invoquer ça, en effet. C'est dans « Psychose », tu es sûr, le générique à stries ?

L'étudiant : Avant, avant le plan, le déplacement du [*mot indistinct*] qui aboutira à la persienne....

Deleuze : Ah oui, tu as raison ! Mais je ne passerais pas, forcer les choses à te dire, si je me souviens bien, il y a eu des rapports Hitchcock-Expressionnisme. Il connaît bien l'Expressionnisme, non ? Ça me dit quelque chose, je ne sais plus où j'ai vu ça, mais dans sa période du muet, je ne sais pas, mais en effet, en effet, bon, et puis vous devez penser, [86 :00] chacun de vous doit pouvoir penser à des... Ça, c'est de la grande lumière au cinéma ; dans l'image-lumière, c'est des grands moments, ces espèces de... Bon.

Mais je dis, deuxième moyen -- toujours dans ma troisième étape -- deuxième moyen, c'est un tout autre moyen. Là, il ne s'agit plus de séries alternées, du blanc lumineux et du noir d'abîme. Il ne s'agit plus des stries. Il s'agit cette fois-ci de tout à fait autre chose, un mélange qui passe lui-même par tous les degrés, mélange du blanc lumineux et du noir d'abîme, qui va passer par tous les degrés, avec deux flèches, vers le lumineux, vers -- là, on emploiera, on changera de mots, [87 :00] on ne dira plus blanc et noir -- on dira, vers le clair et vers l'obscur, et ce seront tous les degrés du clair-obscur. Donc je dirais, ce n'est pas une série alternée, puisque dans chaque degré, vous avez un mélange, de clair et d'obscur. Et cette fois-ci, c'est comme une

échelle mobile, alors que l'échelle des stries, c'est une échelle immobile ; c'est une échelle qui ne cesse de varier les valeurs par lesquelles elle passe. C'est une tout autre technique ; c'est la technique du « clair-obscur ». [Pause] Et bien sûr, bien sûr, bien sûr, elles ne s'opposent pas, clair-obscur-les stries ; ça se combine. Tout dépend des situations aussi bien en peinture [88 :00] que dans l'image cinématographique, mais je dirais là aussi, il y a des dons, il y a des attractions, il y a des attirances.

Le « grand » du clair-obscur -- c'est bien connu dans l'Expressionnisme allemand -- c'est plutôt Murnau, quoi qu'il y ait des très beaux clair-obscur chez Lang -- ça n'empêche pas, celui qui est un génie du clair-obscur, c'est, et qui l'a poussé à un point, à ma connaissance, personne ne l'a poussé, c'est Murnau. Et il arrive, bien plus et je vois au moins une image, mais il y en a sûrement d'autres, ou de Murnau, où par une espèce de coquetterie, je ne sais pas, il fait la transformation directe en un plan fixe -- si j'ai le souvenir mais comme on se trompe toujours, alors -- en un plan fixe de "Aurore" [1927 ; "Sunrise : A Song of Two Humans"], où premier moment, [89 :00] vous savez, on cherche le supposé cadavre de la jeune femme, hein, dans le grand lac noir, et il y a les bateaux et il y a le fanal de chaque bateau, la lumière de chaque bateau qui strie l'eau. Et vous avez une série de stries et d'alternances, de séries alternées bande noir du lac, bande lumineuse du fanal d'un bateau, d'une barque. Et il y a une espèce de convergence à un moment, et tout se transforme en un clair-obscur, un clair-obscur à l'état pur qui, à son tour, va gravir tous les degrés mobiles de son échelle.

De même, pensez en peinture, [90 :00] vous trouvez, par exemple, chez Caravage, des striages qui sont extraordinaires. Je n'ai pas besoin d'invoquer alors même, tout à fait autre chose, la peinture de sous-bois qui, dans le paysagisme, est une peinture très, très importante. Quant au clair-obscur, ben, c'est l'affaire de tout le XVIIème siècle.

Un étudiant : Oui, mais est-ce que ça apparaît comme un problème d'opposition ? Est-ce que chez Rembrandt, ce n'est pas plutôt une thématique du dégradé ?

Deleuze : Si, tout à fait, tout à fait, tout à fait, et c'est bien pour ça que j'ai dit, il ne s'agit plus de l'opposition infinie entre deux forces, il s'agit des distances, des distances relatives à un point zéro. Tout à fait, on est entré dans le domaine d'un véritable dégradé. Mais quelque chose comme tout ça, sentez [91 :00] que je cherche des transitions, quand il s'agit de stries -- qui vient de parler ? [Deleuze semble avoir entendu quelque chose] -- quand il s'agit de stries, quelque chose de l'opposition demeure encore, mais sous forme d'alternance. Ce n'est déjà plus de l'opposition, c'est une alternance. On a glissé de l'opposition infinie à l'alternance finie. Quand on atteint les degrés de clair-obscur, il n'y a plus d'opposition, sinon entre un maximum et un minimum. Et je dis, c'est là sans doute que apparaît vraiment la naissance du visible, l'apparaître du visible. Et pourtant, le clair-obscur [92 :00] y cache -- je dirais, est-ce que ce n'est pas le premier instant du visible ? -- Pourtant le clair-obscur, il cache autant qu'il fait apparaître, c'est-à-dire que c'est, c'est tellement l'instant, le premier instant du visible, que c'est dans leur disparaître même que la chose, que les choses apparaissent.

Le même étudiant : Il y a quelque chose qui, il y a quelque chose qui me frappe dans ce modèle à propos de tout à l'heure. C'est que ça m'a l'air singulièrement arborescent, non seulement singulièrement arborescent, mais une arborescence qui en plus fonctionne avec des couples, et on

se demande si celle-ci chez toi ... un peu chez Badiou. Ça découle de contradictions, on a l'impression d'être dans une, dans quelque chose d'entièrement dialectique. Or, avec le passage de du clair-obscur strié au clair-obscur, comment dirais-je, dispersé, dispersif, il me semble qu'on retourne alors de l'arborescent au rhizomatique, [*On entend Deleuze rigoler ou grogner doucement*] et qu'en plus, il me semble, [93 :00] là je vais dire un mot que je ne trouve pas, je lâche avant d'avoir pensé, il me semble qu'on retourne dans du qualitatif...

Deleuze : Oui, écoute là, je suis troublé et gêné parce que tu me force à parler de moi et à rappeler, là... Quand même, ta remarque, elle est, je ne sais pas, je comprends que tu la fasses dans..., mais moi, je ne peux pas la faire. Je ne suis pas du tout en train de dire ce que je pense, moi. Je suis en train de vous raconter l'histoire qui est celle de Böhme et de Schelling, et si tu me dis c'est arborescent, ce truc-là, évidemment, c'est même pour ça que je ne me sens ni Böhmien, ni Schellingien, mais tout comme alors, lorsque je vous raconte Kant, c'est comme si je vous racontais, ben je vous raconte Kant. Et Dieu merci, je n'ai pas envie de faire la moindre objection devant des pensées aussi profondes et aussi belles, et ce serait une honte de ma part d'en faire, alors mais ça, si tu veux dire, mais tu t'y retrouves, toi, là-dedans ? [*Rires*] [94 :00] Si tu me dis, ça t'intéresse toi, tout ça ? Oui, ça m'intéresse beaucoup, ça m'intéresse beaucoup. Parce que, comme tu dis finalement, c'est vrai que le schéma est arborescent, mais qu'ils s'y flanquent tout d'un coup de tel... Je pense à ça : prends un arbre peint par un peintre du XVIIème siècle ; c'est arborescent, d'accord, c'est arborescent. Mais c'est aussi autre chose qu'arborescent. C'est, c'est, c'est... [*Deleuze ne termine pas la phrase*]

Alors tu as raison, c'est un schéma, c'est la dialectique. Ce que je te raconte c'est, vous le savez, Hegel, il n'a pas inventé la dialectique, ça, vous le savez. Il l'a énormément durcie, [*Rires*] il l'a énormément durcie, parce que la dialectique chez Schelling, c'est quelque chose avec des transitions, des douceurs, des... Ce n'est pas là. Il a fait une dialectique de guerre, Hegel. Ce n'est pas que ça ne soit pas beau; elle est merveilleuse, sa dialectique de guerre. [95 :00] Mais il n'y a plus : c'est très... ça marque vraiment un pas très spécial. Tandis que chez Schelling, c'est tout à fait autre chose. Alors vous avez des arborescences, et puis vous avez comme des espèces de boues, de nébuleuses tout d'un coup, et puis ça reprend, et puis ça, c'est, c'est le diable pour s'y retrouver.

Alors vous comprenez, là, j'essaie de vous donner un schéma où on s'y retrouve. Mais alors, il ne faut pas me dire que je me renie, parce que, ce n'est pas moi. Moi, je ne pense rien de tout ça, ce n'est pas moi là, ce n'est pas ma faute, c'est la faute à Böhme. [*Rires*] Enfin c'est beau, c'est rudement beau. Alors moi, ce qui m'intéresse... Si tu me dis, toi qu'est ce qui t'intéresse là-dedans ? Moi, ce qui m'intéresse là-dedans, c'est l'affaire des intensités. Or je crois que, dès que les intensités apparaissent, précisément les oppositions, elles ne peuvent plus en mettre, ou elles ne peuvent en mettre que très, très idéalement ; [96 :00] c'est devenu des oppositions idéales, plus du tout des oppositions réelles, mais, enfin peu importe.

Alors voilà, ce clair-obscur, ben oui, là alors, ça lui donne raison à lui, ce n'est évidemment plus les alternances, les alternances des contraires. C'est devenu un mélange qui passe par tous ces degrés-là dans une espèce... L'échelle, à la lettre, je ne peux dire qu'une chose : l'échelle est devenue mobile. Mais on est toujours... n'empêche, dans ce domaine de la distance par rapport à zéro. Et on a fait un pas de plus, vous voyez à chaque fois, on a fait un pas de plus, vers les

conditions de l'apparaître. Là, on a un apparaître qui se confond avec le disparaître même des choses.

Vous dites, les choses, mais d'où ça vient ? Ça n'y est pas encore. Eh non, eh non, ça n'y est pas encore. Elles n'ont qu'un disparaître, elles disparaissent [97 :00] avant d'avoir apparu, c'est ça la merveille. A la lettre, je dirais, elles ne sont déjà plus là, mais elles n'étaient pas encore là. Eh ben, avant d'être là, elles ne sont déjà plus là. C'est quoi ça ? C'est que, en effet, le clair-obscur cache, cache et transcrit sur son échelle mobile, ce qui va définir les choses, à savoir le contour. Il le noie, et pourtant il en est l'aurore ; il est comme l'annonce du contour. Un vague contour apparaît et disparaît, à travers les degrés du clair-obscur. [98 :00]

Mais le contour, ce sera quoi, quand ça apparaîtra ? On verra : est-ce que ça peut apparaître, à supposer que ça apparaisse, à supposer qu'il se détache de son « disparaître » dans le clair-obscur ? Le contour, il aura une autre allure ; ce ne sera plus l'obscur. Ce sera vraiment... Goethe a une belle formule, « le côté ombreux des choses », quand il définit... -- Là vous voyez, on pourrait essayer de fixer des concepts en même temps ; je ne veux pas trop fixer parce qu'il faut que vous gardiez votre mobilité de vocabulaire – On ne parlerait plus du clair et de l'obscur comme tout à l'heure, on ne parlerait plus du blanc et du noir comme pour les stries ; on ne parlerait plus du clair et de l'obscur. Là on parlerait encore d'autre chose, on parlerait de l'ombre, « le côté ombreux [99 :00] des choses ».

Bon, ce serait l'apparition du contour, mais comment, ça définit quoi, le contour ? Les objets et ce contour évanescents qui disparaît dans le clair-obscur, qui va apparaître dans, dans quoi ? De toute manière, cet ensemble du contour apparaissant et disparaissant, c'est quoi ? C'est la nature, ou plutôt l'esprit de la nature. Et par le disparaître des contours, les choses, les objets se réunissent en une même nature. Et par l'apparaître des contours, les choses se distinguent les unes des autres. Et comme dira Schelling, c'est le monde de l'égoïté, que ce soit [100 :00] l'égoïté de la nature. C'est bizarre ça parce que quel renversement alors par rapport à l'ego. Le moi, c'est le moi de la nature, l'égoïsme. C'est l'esprit de la nature, et tout ce troisième stade, c'est l'esprit devenu esprit de la nature. [Pause] Et ce n'est plus la volonté de se révéler, c'est quoi ? C'est déjà le premier stade de la révélation, et le premier stade de la révélation chez Jakob Böhme reçoit le nom de « désir ». C'est le désir égoïste [Pause] qui traverse et la nature et les objets, et les objets dans la nature. [101 :00]

Et vous me direz, mais ça suppose le contour ça, hein ? Or il faut donc un troisième stade. Oui, il fallait un troisième stade toujours dans ce troisième, non il fallait... J'avais les stries, comme première étape, j'avais les degrés du clair-obscur, mais ce n'était pas encore le contour, c'était déjà le disparaître du contour. [Pause] Il me faut, à travers l'esprit de la nature, il me faut encore quelque chose, il me faut un troisième moment. Nommons-le l'apparition de la couleur inséparable de l'intensité comme lumière. Et ne nous dit-on pas que les degrés de clair-obscur valaient déjà pour des couleurs ? Ouais, [102 :00] ils anticipaient sur la couleur ; ils étaient aussi bien le disparaître des couleurs, que l'apparaître des couleurs.

Quelle couleur ? Ah pas n'importe quelle couleur. Pour que la couleur apparaisse, il suffit d'obscurcir le blanc. Le blanc, vous vous rappelez, c'était, dans l'échelle des degrés, le degré d'opacité minimum. J'obscurcis le blanc. Le noir, c'était le degré zéro, l'opacité maximum,

j'atténue le noir. J'obscurcis le blanc et j'atténue le noir, bon, [Pause] [103 :00] et surgissent deux couleurs. [Pause] Et ces deux couleurs sont « désir », et ces deux couleurs se nomment le jaune et le bleu, les deux figures du désir.

Voilà que si je me réfère -- vous voyez le chemin parcouru -- si je me réfère à mon second stade : la lumière maintenant est devenue le jaune, l'abîme des ténèbres est devenu le bleu ; le jaune, c'est le blanc rendu plus sombre, le bleu, c'est le noir [104 :00] rendu plus clair, définition de Goethe. Très important parce que il va de soi que ces définitions ne seraient pas valables, vous comprenez, si vous les séparez de tout le contexte précédent ou d'un contexte équivalent -- je ne dis pas celui-là particulièrement -- où la lumière entre en lutte avec les ténèbres dans une opposition infinie, ça c'est la condition. Si vous ne vous donnez pas cette condition, alors ce que je viens de dire est un strict non-sens. Ce que je viens de dire, à savoir, le jaune est un blanc obscurci, le bleu est un noir éclairci, perd tout sens. Puisque cela n'a de sens que dans la mesure où la lumière ne se divise pas par elle-même en couleur. Si la lumière [105 :00] se divise ainsi, vous posez un problème tel que la lumière se divise elle-même en couleur, vous ne pouvez plus dire ça. Evidemment, vous ne pouvez dire ça que si vous considérez que la lumière ne se divise pas elle-même en couleur. Et pourquoi elle ne se divise pas elle-même en couleur ? Parce qu'elle est invisible. Donc elle ne peut pas se diviser elle-même en couleur. Elle est invisible et non seulement invisible ; étant invisible, elle est indivisible. C'est le point de vue de Goethe. Donc la couleur ne pourra surgir qu'à la faveur de l'opposition infinie de la lumière et des ténèbres, ou si vous préférez, du blanc et du noir avec une autre transformation.

Si, au contraire, pour des raisons quelconques, vous penchez pour l'idée que la lumière s'analyse elle-même en couleur, se divise elle-même en couleur, à ce moment-là, ce n'est pas pour vous tout [106 :00] ce qu'on est en train de dire. En d'autres termes, ce que je raconte, d'un certain point de vue, c'est Böhme, d'un autre point de vue... de ce point de vue -- Böhme fait déjà allusion aux couleurs tout le temps, c'est pour ça que je peux les grouper -- c'est Goethe. Jamais Newton ne dirait des choses comme ça parce que, pour Newton, la lumière se divise elle-même en couleurs. Pour Goethe, la lumière est invisible et indivisible et donc ne donne lieu à des couleurs que par l'opposition infinie de la lumière avec les ténèbres. [Pause]

Vous me direz, qui a raison ? [Rires] Je suppose, c'est une question légitime. Essayez de comprendre ce que je veux dire. Même la science ne peut pas vous donner de réponse à cette question. [107 :00] Même la science ne peut pas vous donner de réponse à cette question parce que cette question est précisément de nature philosophique. Pourquoi ? Pas du tout parce qu'elle est anti-scientifique, mais parce qu'elle concerne les conditions même sous lesquelles un problème scientifique peut être posé, et que la science n'est pas juge des conditions sous lesquelles les problèmes de la science se posent. [Pause]

Alors je dirais le contour des choses, voilà c'est mon troisième degré, c'est mon troisième degré dans ma troisième étape. Voyez, l'échelle des opacités avec, en haut le blanc, en bas le noir. [108 :00] Voilà que le noir s'est éclairci et a donné un degré, le bleu comme noir éclairci, le blanc est descendu d'un degré a donné le jaune comme blanc obscurci. C'est le jaune et le bleu qui font les contours. [Pause] C'est le jaune et le bleu. -- Pas en fait, pas toujours en fait, mais en droit ; c'est comme ça en droit. -- C'est le jaune et le bleu qui font les contours. Pour obtenir un contour, il faut opacifier, opacifier le clair ou atténuer le noir. [Pause] Les choses ne sont pas

jaunes ou bleues, [109 :00] mais les contours des choses sont jaunes ou bleus. Vous me direz, jaunes ou bleues ? Les deux à la fois. [Pause] Les deux à la fois. Vous me direz, mais alors elles sont vertes ? Non, elles ne sont pas vertes, non elles sont jaunes ou bleues, dans une espèce de disjonction ; pourquoi je dis qu'elles ne sont pas vertes encore ? Parce qu'on ne sait pas ce que c'est que le vert ; on sait ce que c'est que le jaune et le bleu, c'est tout.

Alors bon, pourquoi jaune ou bleu ? Parce que, le jaune est le mouvement excentrique -- ça c'est raconté de tout temps, dès la Renaissance ; ils ont de très belles pages que Kandinsky reprendra avec génie -- le jaune comme mouvement excentrique, [Pause] [110 :00] d'expansion. Alors là, il y a de l'intensité, c'est des mouvements d'intensité, bien qu'ils aient leurs expressions dans l'espace. Et le bleu comme mouvement concentrique, de contraction. Et la preuve que c'est bien des mouvements intensifs, c'est que ces mouvements dépendent de quoi ? De ceci : que le jaune est dit la couleur chaude et le bleu est dit la couleur froide. Et le chaud et le froid forment précisément l'échelle intensive, quand le jaune et le bleu succèdent au clair-obscur, [111 :00] d'une succession toute logique, hein ?

D'accord ? Et le désir, il est né de... Et vous voyez pourquoi c'est ça l'esprit de la nature, l'esprit de la nature qui ne cesse de réunir tout en jaune, qui ne cesse de distinguer tout en bleu, et qui est traversé par l'égoïté, l'égoïsme, son égoïsme à elle, Nature, l'égoïsme de chaque chose qui la compose. Les pages de Schelling -- je cite chaque fois l'auteur qui a principalement insisté -- les pages, celles de Schelling sur l'égoïsme de la nature et dans la nature font partie des plus beaux, les plus beaux poèmes philosophiques qui soient. [Pause] [112 :00] -- Ça va ? Vous n'avez pas... ? -- C'est le monde de l'individuation, quoi ; c'est ce que plus tard -- là je mélange tout -- c'est ce qui plus tard chez [Arthur] Schopenhauer apparaîtra comme le monde de l'individuation, tiens, lequel Schopenhauer fit et commença son œuvre presque par une théorie des couleurs. [Sur Schopenhauer, voir le séminaire *Anti-Oedipus and Other Reflections*, le 3 juin 1980 ; sur la Peinture, la séance 8, le 2 juin 1981 ; et sur Foucault, la séance 10, le 14 janvier 1986]

Bon, il est temps de passer à une quatrième étape, mais alors c'est la plus terrible. Pourquoi ? -- ... Après cette quatrième étape, on arrêtera parce que... -- Qu'est ce qui fait que ça n'en reste pas là ? Là il y a un mystère. C'est que, l'intensité, voyez, l'intensité a cessé ; elle a quitté [113 :00] l'infini -- l'infini de la distance de la première étape, l'infini de l'opposition de la seconde étape -- l'intensité est passée dans les distances finies par rapport à zéro, distance finie du jaune par rapport à zéro, distance finie du bleu par rapport à zéro ... [Interruption de l'enregistrement] [1 :53 :27]

Partie 3

... Or, d'une certaine manière, et là, il aurait trop raison [*L'étudiant qui avait fait le commentaire précédent*] pour dire... dire que c'est de la pure dialectique et que c'est rudement arborescent là, c'est vrai. Il faut bien que l'infini travaille le fini. Comment en serait-il autrement ? -- Quel gâchis tout ça ; je veux dire quel gâchis de moi parce que c'est ... il faut que vous sentiez à travers ce que je dis [114 :00] si maladroitement, qu'est-ce qu'il y a comme souffle à la fois philosophique et poétique là-dedans -- Il faut bien que l'infini travaille dans le fini. L'infini n'a pas disparu pour laisser place au fini. Le fini, lui, a donné des conditions de visibilité. Mais il n'a pas disparu, l'infini. Comment est-ce qu'il va se manifester dans le fini ? [Pause]

Voyez maintenant, ce n'est plus, la question n'est plus, « comment va-t-il y avoir quelque chose qui se manifeste ? », mais « dans ce qui se manifeste, comment l'infini va-t-il se manifester lui-même dans le fini, c'est-à-dire sans supprimer le fini ? » Il faut que l'infini se manifeste. Or le fini, nous l'avons vu, [115 :00] sous ces trois aspects : les stries de blanc et noir, les degrés de clair-obscur, [Pause] le rapport du jaune et du bleu. Sous ces trois aspects, il présentait une espèce d'échelle intensive, échelle intensive encore une fois définie par la distance finie par rapport à zéro. C'est là qu'apparaissait l'idée de l'intensité comme telle. Avant, c'était une intensité infinie, mais une intensité qui comporte des degrés ; donc la finitude, le degré, c'est la finitude de l'intensité. [116 :00]

Comment l'infini va-t-il se manifester ? Eh ben, il va se manifester par une intensification infinie de l'intensité finie. [Pause] Aaaaah, par une intensification infinie de l'intensité finie ! Comment une telle chose est-elle possible ? [Pause] Voyez, à chaque fois, on croyait perdu un terme, et puis il revient, on n'en finira jamais, quoi ! Ah ah, qu'est-ce qu'il y a de pire, hein ? Vous comprenez, je réponds toujours ; je suis tourmenté par la question qu'il va poser, tout ça. Évidemment tout ça, c'est une pensée profondément religieuse. [117 :00] Mais quelle religion ? Quelle pensée ? Quel penseur ? Tout ça, c'est à la base de la philosophie de la nature ; ça va constituer toute la grande philosophie de la nature du Romantisme.

Bon, et l'intensification infinie de l'intensité finie, comment obtenir une chose pareille ? Et qu'est-ce que ce serait ? Je peux tout de suite nommer ce quatrième stade, pour nous mettre tout de suite dans l'ambiance, ce sera : la colère de Dieu. Ce ne sera plus l'esprit de la nature, ce sera l'esprit de colère ou l'esprit du mal. Ce sera l'esprit du mal en tant qu'il exprime la colère de Dieu. [118 :00] Et à cet égard, Comtesse avait parfaitement raison tout à l'heure de rappeler le thème du mal radical qui va poser un tel problème non seulement chez Kant, mais dans tout le Romantisme. Ça va être la colère de Dieu. Pourquoi est-ce que l'intensification infinie de l'intensité finie, c'est la colère de Dieu ? Eh bien voilà, voilà, ce n'est pas évident.

Vous allez intensifier vos degrés d'intensité. Ça veut dire quoi, « intensifier » ? Ça veut dire saturer. [Pause] C'est-à-dire, vous avez deux degrés ; [119 :00] à la fin de ma troisième étape, j'avais deux degrés. Puisque le blanc et le noir avaient glissé sur l'échelle, j'avais deux degrés comme couleurs qui étaient les intensités finies constituant le contour de la nature et des choses : le jaune et le bleu. Vous allez intensifier le jaune et le bleu. Vous allez le saturer. Vous allez l'intensifier à l'infini. Ça veut dire quoi ? Vous ne cesserez pas de faire jaune sur jaune et vous ne cesserez pas de faire bleu sur bleu. Mais les opérations, elles ne se valent pas, parce qu'on a vu : le jaune et le bleu, ils ne sont pas symétriques, hein ! Le jaune et le bleu : le jaune, c'est [120 :00] le blanc opacifié, obscurci ; le bleu, c'est le noir atténué, éclairci.

Intensifier le jaune, ce n'est pas très difficile ; c'est augmenter son obscurcissement, augmenter son obscurité. Si le jaune, c'est un blanc obscur, vous allez augmenter cette obscurité, cet obscurcissement, et vous aurez intensifié votre jaune. Vous l'aurez saturé. Opération inverse, pour saturer le bleu, qu'est-ce qu'il faut ? [121 :00] Là, il y a juste une malice à comprendre -- je vous en supplie, puis vous en aurez fini après ; vous en aurez tout compris -- rappelez-vous, le bleu, c'est un éclaircissement du noir. Pour saturer le bleu, il ne faut pas l'éclaircir encore plus. Il faut diminuer l'éclaircissement qu'il représente par rapport au noir. [Pause] Comme le bleu, ce n'est pas un noir obscurci -- il n'y a rien de plus obscur que le noir -- c'est un noir atténué.

Intensifier le bleu, c'est atténuer l'atténuation. Intensifier le jaune, c'est [122 :00] augmenter l'obscurcissement qu'il représente par rapport au blanc. Intensifier le bleu, c'est atténuer l'atténuation qu'il représente par rapport au noir.

Un étudiant : Pas forcément. Du négatif du négatif, l'intensification, ça peut être un positif du positif. Là, j'ai l'impression que tu fais jouer un négatif du négatif. C'est à dire...

Deleuze : Ahhhh. Toute couleur est, de toute manière, opacité. Ce n'est pas : il y a des couleurs claires et il y a des couleurs foncées. Il y aura des couleurs claires et des couleurs foncées, mais toute couleur est plus ou moins opaque. Donc intensifier, c'est de toute manière, indépendamment du négatif et du positif, intensifier, c'est de toute manière rendre plus opaque. [123 :00] Saturer, c'est de toute manière renforcer l'opacité. Ce n'est pas d'un côté rendre plus opaque et d'un côté rendre moins opaque. Il n'y a de couleurs que par l'opacité, pour une simple raison, encore une fois : c'est que la couleur exprime le rapport direct de la lumière avec un corps opaque. Donc la couleur commence avec ce que Goethe appelle si bien « lumen opacatum », « lumen opacatum », lumen opacatum, lumen opacatum, à votre choix [*Deleuze change légèrement la prononciation du deuxième mot*], lumière opaque, hein ? Là, cette espèce de création, bon, très prodigieuse de... si bien qu'il n'y a aucune... Là il ne faut pas mettre la dialectique là où elle n'est pas, on en a assez, bon Dieu ! Il me semble qu'il n'y a aucune dialectique, toute couleur est opacité. Intensifier la couleur, qui est une [124 :00] intensité de la lumière, c'est nécessairement la rendre plus opaque.

Or la manière de rendre le jaune plus opaque, c'est de renforcer son opacité puisqu'il est lui-même opacité du blanc. Il est opacification... assombri... il est assombrissement du blanc. Et opacifier le bleu, comme le bleu est atténuation du noir, évidemment, c'est diminuer l'atténuation. [*Pause*] Or qu'est-ce qui se passe ? Et là, bon, il est facile d'en faire l'expérience si vous faites cela. Et indépendamment de toute intervention diabolique, [*Rires*] vous verrez une chose splendide. Vous verrez que [125 :00] cette opération d'intensification fait lever et fait naître un reflet rougeâtre. Je dis bien : un reflet rougeâtre.

Le texte de Goethe était si beau que je ne résiste pas à le lire parce que là c'est avec une précision, une espèce de précision scientifique. [*Pause ; Deleuze chantonne en cherchant le texte*] “Le bleu ni le jaune...” -- paragraphe 699 du *Traité des couleurs*, c'est divisé en paragraphes très petits -- paragraphe 699 : « Le bleu ni le jaune ne se laissent concentrer sans qu'un autre [126 :00] phénomène se produise simultanément... » -- un autre phénomène, c'est un phénomène d'accompagnement, c'est très important pour moi, vous verrez pourquoi – « Dans son état le plus lumineux, la couleur est quelque chose d'obscur. » -- Voyez, c'est ce que vient de dire « lumen opacatum » : il n'y a pas de couleurs claires, il y a des couleurs relativement claires. Mais la couleur dans son essence même est nécessairement lumière opaque. Elle est nécessairement quelque chose d'obscur. Encore une fois, jamais Newton n'aurait dit une chose comme ça, ni même conçu une chose comme ça. Il ne pouvait pas, lui posant le problème complètement autrement. -- « Dans son état le plus lumineux, la couleur est quelque chose d'obscur. Si on la concentre, il faut qu'elle devienne plus sombre » -- Bon, vous avez un jaune sombre, un jaune assombri [127 :00] et un bleu assombri. Mais comme le bleu est une atténuation, ce sera un bleu dont l'atténuation sera atténuée.

Il a raison de dire, [*L'étudiant avec le commentaire sur la dialectique*] c'est un mouvement dialectique, une négation de la négation, d'accord, oui. J'ai eu tort de dire que..., bien sûr. Mais encore une fois, ce n'est pas ma faute. Si on la concentre donc la couleur, comme elle est elle-même opacité... La couleur est quelque chose d'obscur ; si on la concentre, il faut qu'elle devienne plus sombre. Mais en même temps, mais en même temps... remarquez, c'est deux choses, hein ? [*Pause*] Il faut qu'elle devienne plus sombre d'un côté comme de l'autre, que le jaune devienne plus sombre, que le bleu devienne plus sombre. Mais en même temps, elle est dotée d'un reflet que nous désignons par le mot 'rougeâtre' », rougeâtre. Ce n'est pas rassurant, [128 :00] ça.

Paragraphe 700 : « ce reflet augmente constamment, si bien qu'au degré le plus élevé de l'intensification" -- c'est-à-dire plus j'intensifie mon jaune et plus j'intensifie mon bleu, plus le reflet rougeâtre... hein ? -- « Si bien qu'au degré... » -- Est-ce que vous ne sentez naître la colère de Dieu ? Elle n'est pas dans l'intensification. Au contraire ! Je dirais que c'est l'amour de Dieu qui se récupère comme infini dans le fini. C'est lui qui intensifie les intensités finies, ou c'est lui qui nous pousse à intensifier les intensités finies. Il nous dit : « Vas-y, vas-y, remets du jaune sur le jaune. [*Rires*] Et remet du bleu sur le bleu, vas-y », et nous pauvres innocents, [130 :00] on remet notre jaune sur le jaune, le bleu sur le bleu. [*Rires*] Et on croit bien faire, à l'infini. Et Dieu fait lever « en même temps », alors on dit : « je n'y peux rien, ce n'est pas moi qui ai fait ça, » hein ? « Mais en même temps elle est dotée d'un reflet que nous désignons par le mot : rougeâtre ! Ce reflet augmente constamment si bien qu'au degré le plus élevé de l'intensification, il prédomine » -- Qu'est-ce que ça veut dire ça ? On ne peut pas aller trop vite -- « il prédomine »... Je retiens juste que j'ai un reflet rougeâtre des deux côtés.

Voyez, ma quatrième étape, c'est l'intensification infinie des intensités finies. Eh bien j'intensifie, donc premier moment, -- j'ai chaque fois des divisions [130 :00] -- donc premier moment de cette quatrième étape : j'intensifie mon jaune et mon bleu ; [*Pause*] deuxième étape : en même temps que je fais ça, un reflet rougeâtre s'élève de part et d'autre, reflet rougeâtre qui sera quoi ? Qui se présentera comme quoi ? Qui se présentera aussi sous plusieurs formes. Ce sera comme à la « surface » du jaune intensifié ou du bleu intensifié. À leur surface, ce sera comme un scintillement, une brillance. [*Pause*] [131 :00] Une commentatrice, une très bonne commentatrice du *Traité des couleurs* de Goethe, Éliane Escoubas qui venait ici parfois, commentant ce texte de Goethe, signalait que chez Homère, le rouge se dit de la mer dans des conditions très, très spéciales, pas exactement le rouge, mais le pourpre. [*Voir la préface d'Escoubas, « La Bildung des couleurs » dans la traduction de Goethe, Matériaux pour l'histoire de la théorie des couleurs, trad. par Maurice Elie (Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, coll. Philosophica, 2003, p. 9-23)*] On va voir tout à l'heure, le porphyre en grec. La mer est porphyre. Et c'est quoi ? Ça va nous intéresser, l'état porphyre, l'état rouge de la mer. Chez Homère, c'est lorsque la mer se fragmente ou bien sous les [132 :00] lames de la tempête, ou bien même sous les coups de rames, une espèce de fragmentation scintillante. Voyez, le scintillement de la mer, ce scintillement, c'est la mer porphyre. Ça, c'est l'intensification du bleu. [*Sur les couleurs et surtout le « rougeâtre », voir L'Image-Mouvement, pp. 77-79*]

Et le scintillement d'un jaune qui s'intensifie, c'est aussi, c'est comme le premier aspect du reflet rougeâtre. Et là, je recommence avec tous mes exemples. Ce n'est pas seulement la philosophie, car c'est important d'avoir une théorie du scintillement ou du reflet du reflet, le scintillement

comme première image du reflet. Le scintillement, je dirais, c'est le reflet fragmenté. [Pause] C'est le reflet qui se compose, [133 :00] se décompose et se recompose. Or il est déjà lié au rougeâtre. Et c'est quoi ça ? Si j'en viens au cinéma, ce n'est pas ma faute que ce soit celui-là qui, qui est, celui que l'on a tout le temps envie de citer, celui qui a obtenu, alors en noir et blanc, les effets de brillance de fragmentations scintillantes les plus puissants, hallucinants parfois. C'est Murnau encore.

Je vois au moins trois, trois grands types d'images de Murnau qui sont des scintillements fantastiques. Évidemment là, ça devient, ça devient pour combien d'années ? Je veux dire, je ne sais pas comment on peut sauver ces trucs-là au cinéma. Ils sont condamnés à disparaître. L'archange [134 :00] de "Faust" [1926], l'archange de "Faust" dont les plumes produisent un scintillement pas croyable. [Éric] Rohmer, dans son essai sur le "Faust" de Murnau, a très bien, il y a une page sur le scintillement chez Murnau. [Voir Eric Rohmer, L'organisation de l'espace dans le « Faust » de Murnau (Paris : 10/18, 1977)]

Deuxième exemple, "Le Dernier des hommes" [1924], scintillement de la ville. Et là, Murnau n'est pas le seul ; les Expressionnistes, pour eux, la ville, c'est avant tout quelque chose qui scintille. C'est pour ça que ça hésite. Ce n'est pas encore le lieu du diable puisque le diable, on va voir qu'il lui en faut plus que du scintillement. Ce n'est pas le lieu du diable, ce n'est pas le lieu de l'esprit humain, c'est là où c'est encore indécis. [135 :00] Et on a complètement tort parce que... par exemple, quand il y a les scintillements chez Murnau, j'ai vu des historiens parler parfois de tout d'un coup un impressionnisme qui viendrait prendre le relais de l'expressionnisme. Il faut être tapé pour définir l'impressionnisme par le scintillement ! Ce n'est sûrement pas ça. Ça fait complètement partie de la technique de lumière dans l'expressionnisme, le scintillement. C'est précisément, c'est précisément la première figure de ce reflet. Et ce n'est pas par hasard que les grands scintillements de Murnau sont obtenus à travers des vitres. Les vitres de l'ascenseur dans "Le Dernier des hommes", qui vont faire que la lumière de la rue scintille à travers les vitres, se recompose, se décompose, etc., et scintille là de tous les feux. Ou bien encore, génie du scintillement dans "Aurore" [1927] lorsque le [136 :00] couple a traversé le lac ténébreux et arrive à la ville où son amour va se ressouder. Bien voilà, un scintillement qui tourne bien. Autant je dirais le scintillement, c'est comme la première figure de ce reflet rougeâtre.

Et puis deuxième, deuxième figure de ce reflet rougeâtre, il augmente ! Goethe vient de nous le dire, il augmente. Ce n'est plus une espèce de brillance scintillante ; il augmente, c'est-à-dire il est vraiment reflet. [Pause] Il augmente, il augmente, et il ne cesse pas d'augmenter. Ça veut dire quoi ça, il ne cesse pas [137 :00] d'augmenter ? Qu'est-ce que c'est, l'infini qui s'est réintroduit dans le fini ? Ça, c'est le travail de l'infini dans le fini. À force de pousser l'intensification, on va arriver à quoi ? Non plus à un reflet rougeâtre qui était comme l'annonce d'une menace, mais à un rouge flamboyant, qui ne doit plus rien ni au bleu ni au jaune qui n'étaient que des déterminations finies, et qui va reconstituer l'infini dans le fini, un rouge qui ne doit plus rien ni au jaune ni au bleu, [Pause] bien plus qui les consume, qui les enflamme, et qui n'est plus rien non plus qu'un reflet rougeâtre les accompagnant, mais un flamboiement, un flamboiement qui [138 :00] les fait disparaître. Il n'y a plus que le rouge-feu, et le rouge-feu détruit et la nature et ses objets. Et le rouge-feu là, embrase, consume l'égoïté. Schelling insistera sur ce point, le « feu de Sodome ».

Et à ce nouveau stade, encore on trouve Murnau, et on le trouve de deux façons il me semble, deux procédés de Murnau. On trouve d'abord les feux splendides parce que, imaginez-vous, faire ça en noir et blanc... Les moyens de capter le feu en noir et blanc, ce n'est pas facile. Les procédés de Murnau étaient extrêmement compliqués. On le trouve dans "Faust" encore, [139 :00] sous quelle forme ? Les grands bûchers, le bûcher où Faust jette ses livres, et puis le bûcher des pestiférés surtout ; là ce n'est plus du scintillement, c'est une espèce de flamboiement. Je dirais, c'est de la pré-couleur, c'est faire de la couleur avec... c'est du rouge ; l'écran est rouge. Bon.

Voilà, il y a ces feux, et puis il y a un procédé beaucoup plus curieux chez Murnau qu'on trouve évidemment dans "Nosferatu" [1922]. Où le reflet rougeâtre et du bleu et du jaune pourraient-ils se rejoindre, sinon dans un personnage aussi démoniaque et supra naturel que Nosferatu ? Quelle horreur ! Nosferatu, c'est la colère de Dieu. [Pause] [140 :00] Et qu'est-ce qu'il fait là, Murnau ? Pas toujours, quelquefois ; ça a été analysé. Qu'est-ce qu'il fait ? Ça a été très bien analysé dans le livre de [Michel] Bouvier et [Jean-Louis] Leutrat qui analysent plan par plan "Nosferatu" [Voir Nosferatu (Paris : Cahiers du Cinéma-Gallimard, 1981)]. Un truc étonnant, il a un fond, un fond ténébreux sur lequel se détache, mettons, un fond noir. La porte du château ouverte et Nosferatu est sur ce fond, se tient sur le seuil de la porte, donc sur fond noir. Il y aurait un traitement possible par clair-obscur. Et parfois Nosferatu est saisi en clair-obscur. [Pause] [141 :00] Mais dans plusieurs cas, entre le fond noir et Nosferatu, entre les deux, Murnau interpose un spot lumineux qui fait que la silhouette de Nosferatu ne se détache plus sur son fond. C'est comme si, à la lettre, un « Ungrund », un sans fond lumineux s'était inséré entre le fond et la figure. Si bien que Nosferatu est projeté vers nous et, en même temps, perd toute épaisseur. Il n'est plus qu'une figure plate qui flamboie dans cette espèce de, de [142 :00] feu, qui n'est motivé par rien.

Là aussi, c'est comme un peu les lumières du Caravage quand il vous flanque une lumière, qui n'est, comme on dit, pragmatiquement justifiée par rien. Et là, cette lumière-là précisément va constituer la jonction des deux intensifications, c'est-à-dire elle va valoir pour un rouge pur. Voyez, ce que j'appelle le travail de l'infini dans le fini, c'est lorsque les deux lignes d'intensification du jaune et du bleu ont chacune dégagé le reflet rougeâtre sur toute leur série, les deux séries se rejoignent, il n'y a plus ni jaune ni bleu ; il y a un rouge pur auquel Goethe et bien d'autres réservent le nom de pourpre, [Pause] [143 :00] le pourpre étant défini comme un rouge qui n'est ni jaune ni bleu.

Ah ! Mais pour en finir, un rouge qui n'est ni jaune ni bleu, qu'est-ce que c'est que ça ? Eh bien, c'est bien connu. D'une certaine manière, on peut dire : ce n'est pas dans la nature. C'est pour ça que l'esprit de la nature s'y brûle ; c'est le flamboiement de l'esprit de la nature. C'est la nature dépassée. C'est l'esprit qui se retrouve lui-même hors de la nature. Pourquoi est-ce que le rouge pur, ce n'est pas dans la nature ? [Pause] Vous le savez parce que les deux bouts de l'arc en ciel ne ferment pas, [144 :00] ce malheur de la nature qui est la marque de sa finitude, c'est-à-dire finalement, la marque de son impuissance à constituer une totalité, [Pause] donc la marque de son « égoïsme ». L'arc en ciel à un bout a un rouge jaune, à l'autre bout un rouge bleu. Mais le rouge jaune et le rouge bleu de l'arc en ciel ne se superposent pas, sauf par expérience prismatique, c'est-à-dire lorsque vous les faites se superposer, cette insuffisance radicale de la nature qui nous montre que la nature n'est pas le véritable lieu de l'infini.

Donc, loin d'exprimer le sommet de la nature, [145 :00] le pourpre exprime le moment où la nature brûle et où l'esprit va se retrouver dans ce foyer : c'est la colère de Dieu. Autant dire : le pourpre n'appartient pas à la nature, il appartient à l'esprit, à l'esprit retrouvé. Mais l'esprit retrouvé se présente sous quelle forme ? La première figure de l'esprit retrouvé, ce sera, hélas, l'esprit du mal. C'est Nosferatu, c'est Méphistophélès. Et en effet, chez Murnau aussi, dans "Faust", la tête de Méphisto est phosphorescente, tout comme était aussi phosphorescent Nosferatu [146 :00] qui avait perdu toute épaisseur. C'est affreux, cette histoire, cette colère de Dieu, cet esprit du mal. Alors là, à plus forte raison, tu as raison, c'est de la dialectique ; il faut passer par là. Il faut passer par Nosferatu pour retrouver les anges, il faut passer par Méphistophélès. Quoi ?

Un étudiant : A condition qu'on en reste là à Nosferatu.

Deleuze : Toi, tu veux t'arrêter tout de suite à Nosferatu. D'accord, chacun peut s'arrêter au moment où il veut, mais enfin, il va te manquer quelque chose. Tu vas être bien embêté parce que comment expliquer ? Jusque-là ça va -- mes derniers points seront pour la prochaine fois -- après, comment expliquer ? Et là aussi, le rouge, ce rouge flamboyant, c'est quoi ? Une seconde figure de l'instant. [147 :00] Ce n'est plus l'instant fini, ce n'est plus l'instant comme degré de l'intensité finie ; c'est l'instant comme intensification, c'est-à-dire travail de l'infini dans le fini. [Pause] Et, en effet, l'œil qui voit, l'instant de l'œil qui voit, c'est la brûlure de l'œil. Les Romantiques allemands diront les effets de la brûlure de l'œil, l'instant de la brûlure. C'est beau, tout ça. J'ai des soupçons, ce n'est peut-être pas vrai. Mais c'est beau !

Alors, [148 :00] vous comprenez, alors il veut s'arrêter à Nosferatu, et enfin, d'abord c'est très désagréable, c'est désagréable parce qu'évidemment, il se met à la place de Nosferatu. Mais si on prend la loi sacrée « mettez-vous toujours à la place de la victime », [Rires] mais dans le cas de Nosferatu, ça ne fait rien après tout puisqu'on s'y retrouve quand même. Mais ce n'est pas possible car comment expliquer que le rouge, le rouge, cette couleur terrible, terrifiante, qui est couleur de la nature embrasée, qui est la manifestation de l'esprit du mal, soit aussi... et éveille en nous un sentiment irrésistible -- tu entends ? tu entends ? tu entends ? [Rires] -- irrésistible de noblesse et d'harmonie ? -- [Un bruit au fond, rires, y compris Deleuze] [149 :00] C'est au nom de Nosferatu. D'accord, bon, bon, bon, on va dans l'esprit de Goethe. -- C'était autre chose. Ce n'était pas la noblesse propre à Nosferatu, c'était une noblesse d'un autre type.

Eh bien, la réponse nous annonce une cinquième étape, et ce ne sera pas pour nous étonner. -- Je voudrais juste en rester là pour qu'on reprenne les choses la prochaine fois d'après ce que vous avez compris ou pas compris -- Pas pour nous étonner. C'est que, ce que le rouge va susciter en nous, c'est quoi ? C'est une irrésistible aspiration à quoi ? A la totalité, cette totalité dont la nature était privée puisqu'elle n'arrivait pas à faire coïncider son rouge jaune et son rouge bleu, [Pause] [150 :00] donc qui appelait l'esprit du mal, mais l'esprit du mal qui n'embrase la nature que parce que la nature n'avait pas de rouge. Eh bien, il doit faire place lui-même à l'esprit du bien, c'est-à-dire le salut. Puisque ce que la nature n'a pas, l'esprit peut le fournir sous forme d'une totalité harmonieuse de toutes les couleurs valant comme intensité.

Un étudiant : Il y a un tableau de Matisse qui est extraordinairement rouge qui donne une extraordinaire notion de la totalité, il peint vraiment rouge sur rouge.

Deleuze : Eh bien c'est intéressant ça. Je ne vois pas, je ne vois pas ; si tu trouvais [151 :00] une reproduction tu me la montrerais.

Un autre étudiant : Il est à Beaubourg.

Deleuze : Ah, toi, tu vois aussi ce tableau, toi ? Il est à Beaubourg ? ah bon...

Alors ce que je vous demande pour la prochaine fois, c'est de reprendre un peu tout ça, et puis dire ce qui vous paraît aller ou ne pas aller. Et puis, nous, on avancera, on fera la fin. Car réfléchissez à ceci : au niveau du rouge tel que je viens de développer, je voudrais que vous sentiez que l'on retrouve exactement le problème du « sublime dynamique ». C'est ça que je voudrais montrer la prochaine fois : que le rouge et le sublime dynamique s'équivalent tout à fait. [*Fin de l'enregistrement*] [2 :31 :50]