

**Gilles Deleuze**

**Sur Cinéma, vérité et temps : le faussaire, 1983-1984**

**20ème séance, 29 mai 1984 (cours 64)**

**Transcription : [La voix de Deleuze](#), Guadalupe Deza (1ère partie), Magalí Bilbao Cuestas (2ème partie) et Suellen Muniz, correction : Nadia Ouis (3ème partie) ; révisions supplémentaires à la transcription et l'horodatage, Charles J. Stivale**

## **Partie 1**

Je reviens à l'exercice pratique dans lequel nous étions, exercice pratique. Je voudrais même l'étirer, l'allonger. Je veux dire, à propos de ce que nous faisons, ce n'est pas notre thème essentiel, mais nous profitons de ce que nous faisons pour poser une question méthodologique accessoire qui concernerait -- je voudrais même l'étendre -- qui concernerait les rapports, les rapports possibles -- mais ils sont à construire les rapports, ils ne préexistent pas -- les rapports possibles, philosophie, sciences, littérature ou même art.

Si j'essaye de définir le plus vaguement -- c'est-à-dire, au niveau des définitions vraiment nominales -- l'art, la philosophie et la science, je dis : [1 :00] la science, c'est un système d'opérateurs, bon, à charge pour moi -- si c'était notre sujet -- de définir les opérateurs. Je dis juste, eh ben, des opérateurs, même si on ne sait pas bien ce que c'est, des opérateurs, vous comprenez, ça a une extension beaucoup plus grande que, par exemple, les cinq opérateurs mathématiques. En mathématiques, n'importe qui peut mettre un contenu sous le sens ; dans les mathématiques les plus élémentaires, on met un contenu sous le sens de la notion d'opérateur. Ça ne peut devenir une définition, une détermination adéquate de la science, que si l'on est capable d'expliquer en quoi il y a des opérateurs physiques et des opérateurs chimiques, quelles sont les différences entre des opérateurs mathématiques, des opérateurs physiques et des opérateurs chimiques.

Mais au point où nous en sommes, puisque ce qui nous intéressait, c'était le cristal, [2 :00] la manière dont la cristallographie nous parle du cristal est, en fait, une notion scientifique, c'est à partir d'opérateurs physico-chimiques. Je dis, la philosophie, son problème, ce n'est pas réfléchir sur la science, ni faire l'histoire des sciences. Si c'est ça, c'est la catastrophe. Encore une fois les savants suffiraient très bien ; ils réfléchissent très bien sur la science. La philosophie ne s'occupe pas de ça. La philosophie, elle, son domaine, c'est d'être une systématique des concepts, et par systématique, ça veut dire, un art d'inventer, de découvrir, de créer des concepts. À charge pour moi, alors, si c'était mon sujet, de montrer qu'un concept philosophique, en tant que figure philosophique, est quelque chose de très différent de l'opérateur en tant que figure scientifique. La science [3 :00] est dénuée de tout concept, ce n'est pas son affaire. Alors, ce que j'aurais envie de dire, si j'avais à parler des rapports philosophie-science, il faudrait le développer. [*On reconnaît ici les termes et les principes que Deleuze, avec Guattari, développera pour leur collaboration finale, Qu'est-ce que la philosophie ? (Paris : Minuit, 1991)*]

Si j'essaie, dans les mêmes conditions extrêmement rudimentaires, de dire : qu'est-ce que l'art ? -- mais pas seulement : qu'est-ce que la littérature ? -- je partirais d'une définition aussi plate. Et je dirais, malgré les objections qui nous viennent immédiatement, eh ben, l'art, c'est l'activité qui consiste à découvrir, créer, inventer des personnages. Et ce serait la notion de personnage qui me paraîtrait très fondamentale. Alors, immédiatement on se dit : oui, mais quand même, il ne faut pas exagérer. La notion de personnage, à la rigueur, ça marche pour le plus superficiel du roman, ça marche pour le plus superficiel [4 :00] du théâtre. Mais enfin, on ne peut pas définir même la littérature, et à plus forte raison l'art, par cette notion de personnage. Il faut voir. Il faudrait vraiment faire une analyse de cette troisième figure, le personnage. [Pause]

Je suppose qu'on me fasse une objection : vous voulez définir l'art par la figure du personnage, mais enfin, ce n'est pas évident pour la musique. Bon, on dirait : non, en apparence, ce n'est pas évident pour la musique. Mais il faut voir de plus près. Il va de soi que dans l'opéra, il y a des personnages. Bon, l'opéra, ce n'est pas la musique. Ce n'est pas toute la musique. Mais je pense, par exemple, à un petit texte de Debussy sur Wagner, un texte intéressant. Il dit oh, les leitmotifs, chez [5 :00], chez Wagner, ça m'embête, dit Debussy en son nom, en son nom propre. Parce que c'est exactement, musicalement, comme des écriteaux. C'est des écriteaux. C'est comme des panneaux qui marquent l'apparition sur scène d'un personnage : le leitmotiv wagnérien. C'est une manière de dire -- ce n'est pas que Debussy avait tort -- ça veut dire : il ne veut pas employer les procédés de Wagner. Mais, n'importe qui aimant Wagner sait bien que le leitmotiv est bien autre chose qu'un écriteau qui marquerait l'apparition et la réapparition du même personnage.

Qu'est-ce que c'est le leitmotiv ? On dirait, par exemple, que c'est un thème rythmique devenu lui-même personnage. [Pause] [6 :00] [Olivier] Messiaen, essayant de définir quelque chose d'essentiel dans la musique, selon lui, au niveau des valeurs rythmiques nous dit : l'acte musical consiste en ceci, ou c'est un des aspects de l'acte musical, que les rythmes ne sont plus attachés à des personnages ; c'est eux qui forment des personnages, et ils constituent une figure musicale très importante, qu'il commente lui-même sous le nom de « personnage rythmique ». C'est en ce sens qu'on pourrait être amené à développer la figure du personnage de telle manière qu'elle ne soit plus attachée simplement au sens ordinaire des personnages, bien qu'on garde aussi ce sens ordinaire, mais qu'on puisse lui donner une extension qui conviendrait peut-être à la peinture, indépendamment de la question de savoir [7 :00] si elle est figurative ou pas. En peinture, il faudrait parler de couleurs devenant personnages ; il y a des valeurs rythmiques de la peinture où les rythmes fonctionnent comme, eux-mêmes, des personnages.

Alors, supposons que ça soit juste. Je me trouve devant des opérateurs scientifiques, dans la culture, dans l'ensemble de la culture, devant des opérateurs scientifiques, devant des personnages artistiques, devant des concepts philosophiques. Je dis, il n'y a pas de raison pour qu'il n'y ait pas un riche courant d'échanges, à condition de jamais le concevoir comme « applicatoire ». Il ne s'agit pas d'appliquer quelque chose d'un domaine à l'autre. Chacun sait que si l'on s'empare d'un opérateur scientifique, et qu'on l'applique à la philosophie, ça ne donne que des catastrophes. [8 :00] Mais c'est ainsi aussi qu'il y a des -- comment dirait-on ? -- des traductions, ou des transductions, qui peuvent aller d'un opérateur scientifique à un concept philosophique, et inversement. Et inversement. [Pause]

Je dirais, par exemple, que le concept bergsonien de temps, ou de durée, [Pause] n'a aucune

raison d'être appliqué en sciences, opération qui n'aurait aucun sens, mais peut inspirer de nouveaux opérateurs de type scientifique. [Pause] [9 :00] Je dirais même que des concepts philosophiques peuvent inspirer des personnages littéraires ou artistiques. Inversement, les rapports littérature-philosophie seraient dans quelles conditions ? Peut-on extraire d'un personnage, ou d'un type de personnage, par exemple romanesque, un concept philosophique ? Ce serait comme ça qu'on pourrait établir alors des espèces de rapports où les disciplines joueraient, chacune spécifiquement, sans que l'une soit une réflexion sur l'autre.

Et c'est donc, si j'ajoutais aujourd'hui la littérature, c'est que je voudrais en parler un [10 :00] petit peu au niveau du problème où on en était, où nous, notre tâche, elle nous n'est pas venue du ciel puisqu'elle poursuit tout ce qu'on a fait précédemment. On en était au point d'essayer de former un concept philosophique, « image-cristal », concept philosophique, bon. Là-dessus s'ajoutent les histoires de cinéma et tout ça, bon. On pensait qu'il y aurait, peut-être, des applications ou de transductions directes avec le cinéma. Mais il fallait encore former notre concept d'image-cristal. Et là, on avait commencé à convoquer la science en se demandant, dans une recherche très libre, et qui peut varier. Chacun de nous pourrait avoir ses... il faut faire une table du type... C'est pour ça que je ne vous convie pas à apprendre de la science puisque, pour la plupart d'entre nous, c'est trop tard. Mais il n'y a [11 :00] pas besoin d'apprendre pour se servir. Il n'y a pas même besoin, tout à fait, de comprendre pour se servir.

C'est si peu que les uns et les autres d'entre nous sachent de cristallographie, ma première question, c'était : eh ben, qu'est-ce qu'on va retenir de la cristallographie comme : quel caractère pourrait-on extraire qui convienne avec -- convenir avec -- qui convienne avec un concept philosophique éventuel ? On n'en demandait pas plus. Peut-être que, alors, on peut se retourner en même temps de l'autre côté : qu'est-ce qui, dans la littérature, quel personnage, quel mode de narration, [12 :00] nous permettrait d'extraire, d'enrichir, et qu'est qu'on retiendrait dans la littérature, capable d'alimenter [Pause] ou de multiplier les caractères de notre concept « image-cristal » ? Vous voyez ? Si vous comprenez ça, je crois que vous... ça peut vous avancer enfin, dans les types de recherches qui sont les vôtres. Et alors, on en était là. Vraiment, c'est comme une espèce de, ce n'est pas un jeu, c'est une recherche, eh ben, toi, toi et toi, qu'est que tu retiens de la cristallographie ?

Alors Jouanny, [*l'étudiant qui a présenté dans la séance précédente*], la dernière fois avait commencé une intervention qui était très bonne, et moi, là, je crois que s'il veut bien terminer, là je reprends la question donc, compte tenu de tout ce que tu as dit la [13 :00] dernière fois : s'il s'agissait de tirer ou d'essayer de former un concept « image-cristal », un concept philosophique, [Pause] qu'est-ce que tu retiens de la cristallographie, même comme très séparé ? Alors, on a des opérateurs en cristallographie, bon ; lesquels on va retenir pour en extraire un caractère conceptualisable de telle manière que, au besoin, une société de cristallographes se marre ? Ça ne fait rien, aucune importance, aucune importance. Quand la science rit, la philosophie prend son sérieux, et inversement, et inversement, quoi, à charge de revanche, à charge de revanche toujours. Alors...

Jouanny : Pour reprendre dans l'ordre des différents opérateurs qu'on pourrait utiliser, le [*mots indistincts*] par exemple, dont tu parlais la dernière fois...

Deleuze: Moi, [14 :00] je préférerais les tiens...

Jouanny : Ah ! les miens? Mais bon, justement, que reprends celui-là en particulier parce que [*mots indistincts*] qu'il est plus riche [*mots indistincts*] on parlait du cinéma puisque [*mots indistincts*] le limpide et l'opaque, et la pierre, le quartz ou un cristal ainsi [*mots indistincts*] en tout cas [*mots indistincts*] qu'on avait beaucoup parlé la dernière fois..., et je crois qu'il y a de choses très intéressantes dans le mécanisme du limpide et de l'opaque. Parce qu'il joue énormément sur une certaine construction de ça, c'est-à-dire de la particularité physique, que j'avais beaucoup entendu parler la dernière fois [*mots indistincts*]. Et c'est très intéressant de voir comme les diamantaires parlent, ou même les individus -- pour parler des pierres -- pour eux, [*mots indistincts*] de leurs caractères: la clarté, leur... la façon d'être vivant. [*Propos indistincts*] [15 :00]

Deleuze: Non, « individu » est meilleur, ce sont des individus...

Jouanny : Ce sont tous différents les uns des autres, ils ont tous une riche particularité, ils ont tous parfois des défauts que leur donnent une très bonne qualité de [*mots indistincts*] les rendre moins commercial. Donc ce statut [*mots indistincts*]...

Deleuze: L'aspect individuation, c'est bien, parce que, moi, je la laisse tomber, tu vois? Alors, c'est très, très bon..., oui c'est très bon... Toi, tu retiendrais l'aspect individuation.

Jouanny : C'est très intéressant parce que vraiment quand on parle avec quelqu'un [*mots indistincts*]. En tout cas pour eux, ils ont vraiment l'impression d'avoir rencontré des riches individus à l'intérieur [*mots indistincts*]. Même pour l'extérieur, c'est un peu pareil. On est capable de quelque chose, ils sont très fiers de ce qu'ils ont fait et très contents ; ils n'arrêtent pas de parler du reflet de telle pierre qu'ils ont réussi à trouver, comment [*mots indistincts*] la perception, [16 :00] comment ils vont réussir à l'utiliser, par quelle astuce, quel effet miroir, quel effet de facette ils vont réussir à magnifier ou augmenter le [*mots indistincts*] des pierres. Tout ça, [*mots indistincts*] des opérateurs.

Deleuze : Si, si, si, si, si

Jouanny : [*mots indistincts*] en particulier quand on a commencé à parler de la couleur des pierres. Parce que au début, bon, je pensais que la couleur de la pierre était relativement définie, qu'évidemment le diamant [*mots indistincts*] des minéraux bleus, que le rubis avait des minéraux rouges, que l'émeraude avait des minéraux verts, et on a vu, tout à fait au contraire, que les diamants qui ont les plus intéressants justement [*mots indistincts*] couleur bleu, [*mots indistincts*] couleur rouge, [*mots indistincts*] couleur jaune, parce qu'on peut en tirer des reflets miroirs beaucoup plus intéressants. Diffracter la lumière de chaque couleur, c'est plus intéressant parce que si la lumière était blanche on pouvait faire traverser le [*mot indistinct*] qui était rouge ou jaune, on pouvait souvent tirer [17 :00] des reflets très intéressants, et surtout pour le diamant [*mots indistincts*] pour l'opaque, justement, [*mots indistincts*].

Mais pour les rubis et pour les émeraudes, il y a des rubis et des émeraudes qui ont la chance d'être cristallisés à partir de deux couleurs différents. C'est-à-dire qu'un rubis peut être à la fois

rouge et à la fois rouge-orangé, c'est ça que leur donne un pouvoir d'éclat plus particulier ; il va changer de couleur pour la lumière qu'il reflète, et donc à ce moment-là, c'est passionnant pour les diamantaires. Et pour certaines qualités d'émeraudes, on arrive à avoir des émeraudes qui peuvent, carrément, être de deux qualités différentes à la fois vert et bleu. On peut avoir un échantillonnage des couleurs qui est très, très intéressant parce qu'en taillant la pierre en -- comment dire? -- en « cristallin », on arrive à [18 :00] obtenir des effets de changement de ton qui fait passer carrément d'un vert clair à un bleu très foncé, et ça, c'est évidemment pour eux quelque chose de [*mot indistinct*]. Alors, ils ont une pierre qui chez eux les intéresse particulièrement, c'est l'alexandrine qui a un pouvoir -- c'est une sorte d'émeraude -- et qui a une particularité d'être fait de trois couleurs à la fois, et qui peut passer, au soleil, d'une couleur vert émeraude, et à une lumière artificielle, à une couleur rouge rubis, et on voit carrément tout un spectre apparaître à travers cette pierre. Et là, on a vraiment quelque chose de très rare, de très difficile à trouver, et quelque chose d'exceptionnelle.

Donc, ce qui les intéresse en particulier donc, ce sont les effets de lumière qu'on peut obtenir à partir des différentes pierres, dans les changements de couleurs. En tout cas pour les rubis et aussi pour les émeraudes, c'est cette capacité d'utiliser donc d'abord cette [19 :00] double constitution, triple constitution du cristal qui lui donne, quand on le regarde, des différents couleurs parce que justement [*mots indistincts*] quand la lumière arrive, on peut avoir un mélange d'un blanc avec un peu de jaune, avec un blanc qui fait vert et un blanc [*mots indistincts*]. Donc on arrive à un mélange des couleurs qui est très intéressant parce que l'individu a deux yeux, donc il ne voit jamais la pierre d'un seul angle, donc se multiplient de plus en plus les effets qu'on peut obtenir de la pierre [*mots indistincts*]. Mais lui, il s'intéresse essentiellement à [*mots indistincts*] de la pierre, c'est-à-dire absolument aucune imperfection de la pierre qui pourrait la rendre légèrement, légèrement [*mots indistincts*].

Alors par contre, la deuxième qualité [*mots indistincts*] de saphir également, dont il concerne des pierres, s'il possède quelques types d'imperfection, c'est-à-dire que là, à l'intérieur de sa structure, de légers effets métalliques, de légers atomes métalliques [20 :00] qui sont à l'intérieur, parce que grâce à cette petite particularité de la pierre, on arrive à obtenir [*mots indistincts*]. C'est parce que, c'est intéressant, parce que ça permet de voir [*mots indistincts*] aussi grand qu'ils arrivent à se déplacer sur les plans. C'est-à-dire, chacun des plans différents de structuration qu'on ne peut pas voir à l'œil nu et qu'on sent dans la planification de l'étoile, se décolle et se déplace en surface de la pierre, elle passe de plan en plan et provoque un effet qu'on appelle d'étoile filante, plusieurs étoiles filantes qui se déplacent à l'intérieur de la pierre. Alors dans la même [*mot indistinct*], il y a deux effets qui nous intéressent beaucoup donc, c'est ce qu'ils appellent le « polychromisme », c'est où la pierre essaye d'être [*mots indistincts*] par plusieurs atomes de couleurs différents, ou parfois [*mots indistincts*] légèrement préférable, ou alors, de légères altérations métalliques [21 :00], des atomes qui [*mots indistincts*] provoquent soit des effets de [*mot indistinct*], soit des effets comme l'œil du chat, qui sont carrément des [*mot indistinct*] métalliques qui se sont développés à l'intérieur de la pierre, qui vont tout droit, en forme droite, et donnent l'impression, quand on la regarde différemment, qu'un œil s'ouvre comme un œil du chat, [*mots indistincts*] légèrement en mesure de voir à l'intérieur [*plusieurs phrases indistinctes*]. Et pour eux, effectivement [*mots indistincts*]. C'est là-dedans qu'on reconnaît cette [*mots indistincts*], qu'on reconnaît l'individu, parce que à chaque fois au nom des accidents de cristallisation qui peuvent être tout à fait originaux.

Alors pour le diamant, je veux [22 :00] revenir sur le problème de l'opaque, parce que justement dans les pierres qui sont très peu limpides, donc très épaisses, où la matière est relativement peu translucide et transparente, cette pierre peut être taillée très, très mince, très, très fine, de façon que tout de même, essayer d'obtenir légèreté transparente à partir d'elle, et on a un tout petit peu l'impression de que la lumière peut la traverser. Alors quand on a affaire avec des pierres qui sont effectivement translucides comme le diamant, on essaye à tout prix de le tailler de façon que elle soit profonde, de manière à obtenir un noir, [*mots indistincts*] dans le fond, en tout cas, une épaisseur qui puisse devenir opaque. Alors on en arrive avec certaines pierres très opaques à les tailler en creux et donc d'obtenir un sombre [*mot indistinct*] de cette pierre sur un côté une certaine minceur. Sur les côtés où elle est plus épaisse, donc on obtient un effet assez intéressant pour la lumière. [23 :00] On peut la rendre légèrement translucide au milieu alors qu'elle est totalement opaque sur les côtés, et pour le diamant, c'est tellement l'inverse, c'est-à-dire qu'on le taille généralement en forme d'éclat, c'est-à-dire, comme une flèche, et donc on ne regarderait pas la pointe de la flèche par sa base. De cette façon-là, si on regarde la pierre taillée par le milieu, on a le maximum de profondeur au fond de cette pierre, et on obtient pourtant un léger effet opaque, qui est multiplié par le fait que les facettes de chaque côté [*mots indistincts*] sont [*mot indistinct*] des deux côtés de la flèche, or l'effet miroir renvoie toute la lumière vers [*mots indistincts*].

Deleuze: [C'est] intéressant, ça, pour la définition possible d'un espace « cristallin ».

Jouanny : [*mots indistincts*] la forme du cristal [*mots indistincts*], et c'est un cône en fin du compte, si vous voulez ; c'est un cône donc que l'on pourrait amener à participer [*mots indistincts*], et non pas la pointe, et ces cônes vont être taillés soit en [*mots indistincts*] sur les facettes, [24 :00] soit [*mots indistincts*] les plus talentueux des diamantaires qui essaient de faire des paquettes qui rentrent à l'intérieur de ce cône de façon à avoir plus d'éclat à la surface, [*mots indistincts*] et sur laquelle on essaie de [*mot indistinct*] l'opacité dans le centre et des effets de miroir sur les côtés. [*Mots indistincts*] une chose très, très importante pour [*mots indistincts*] la taille de la pièce, c'est effectivement le cône à la surface. Le cône à la surface a légèrement une toute petite partie qu'on pourrait [*mots indistincts*] par un carré qu'on peut faire à la surface, et on retaille immédiatement très, très légèrement évidemment en pointe un tout petit cône qui est minuscule, qu'on voit quand même à l'œil de façon à reconcentrer [*mots indistincts*]. C'est intéressant de voir ce jeu entre l'opaque et aussi le limpide, [25 :00] où la pierre qui est la plus limpide et la plus transparente peut être travaillée dans une espèce d'essai d'opacité pour [*mot indistinct*] le profondeur [*mots indistincts*] tellement transparent et essayer de les rendre plus profond, et donc pour les pierres effectivement opaques, essayer de les rendre [*mots indistincts*].

Deleuze: Oui, c'est très clair, oui.

Jouanny : Donc, c'est un peu les phénomènes qui m'ont intéressé [*mots indistincts*]. Alors il y a des tas de façons de jouer pour les diamantaires, effectivement par quoi ils vont rendre des diamants de moins bonne qualité, ils ont des rubis [*mots indistincts*], plusieurs diamants de qualités différentes. Alors ce que je ne savais pas, c'est que on arriverait à faire [*mots indistincts*] on peut mélanger des cristaux les uns avec les autres. C'est-à-dire qu'on peut avoir un diamant qui a une partie [26 :00] effectivement limpide et une partie [*mots indistincts*]. Alors, en ce cas-là on couperait le diamant à une certaine hauteur, et on placerait entre les deux endroits [*mots*

*indistincts*] un autre diamant qui serait scellé dans l'attache métallique mais qui ne scellerait pas par la garniture de la pierre et qui permettrait comme ça donc, avec deux diamants, d'en faire qu'un seul, histoire de [*mots indistincts*]. [*Deleuze essaie d'intervenir, mais Jouanny continue*] Ou alors même on peut mélanger en ce cas-là des émeraudes avec des diamants pour obtenir des espèces de d'émeraudes à diamant [*mots indistincts*] qui est accolé ou placé entre deux diamants, en général juste avant, juste à l'arrivée du cône vers le haut [*mots indistincts*] est remplacé par une pierre de couleur ou un diamant de bonne qualité alors que celui-ci n'avait pas justement la limpidité idéale [*mots indistincts*] [27 :00] et donc l'autre partie est légèrement [*mot indistinct*] vers le haut [*mots indistincts*]. Il y a toute une gymnastique des lumières [*mots indistincts*].

Deleuze : Ça m'intéresse beaucoup, c'est parfait parce que, si je retiens l'essentiel de ce que tu viens de dire, toi, tu retiendrais deux axes : tu retiendrais un axe « lumière-couleur », et tu retiendrais un axe « espace ». [*Pause*] C'est bien parce que moi, je ne les retiens pas, ceux-là, parce que je n'y pensais pas. Alors ça pourrait s'ajouter à... et quand tu définissais l'espace particulier, qu'on pourrait appeler « espace cristallin », et je me disais quant à notre souci, notre souci accidentel concernant le cinéma, ça me paraissait la description exacte, je ne dis pas de n'importe quel espace, [28 :00] mais de certains espaces d'Orson Welles, où il y a opacité centrale et dans le fond. [*Pause*] De même, pour ceux qui ont vu un film de Orson Welles où il joue beaucoup de couleur cristalline, c'est "Une histoire immortelle" [1968 ; "The Immortal Story"]. Je veux dire, il ne s'agit pas d'appliquer, vous comprenez ? Il vient d'extraire deux caractères... bon, voilà. Alors moi, je voudrais enchaîner avec lui, je ne sais pas si, bien sûr... Lui, il retient deux axes, il vient de dégager deux axes. Moi, je vous disais, j'en retenais trois, je retenais trois axes. Et lui, ça n'empêche pas sans doute... Il faudra en ajouter, les deux siens.

Alors, [29 :00] vous vous rappelez notre point de départ ? Indépendamment de ces axes, le point de départ auquel on était arrivé, c'était ceci : une image-cristal, c'est une image biface, ou ce qu'on appelait, en reprenant un terme de [Gaston] Bachelard, mais en lui donnant un autre sens, une « image mutuelle ». En effet, chez Bachelard, « image mutuelle », ça veut dire une image qui participe à plusieurs éléments. L'image-cristal selon lui participe toujours à, au moins, deux éléments : terre-air, terre-feu, terre-je ne sais plus quoi, toujours comme ça, elle est mutuelle ou biface. [*Voir L'Image-Temps, p. 94, où Deleuze cite Bachelard de son La Terre et les rêveries de la volonté (Paris : Corti, 1948), p. 290*]

Nous, on disait, une image mutuelle, c'est la « coalescence » d'une image actuelle et de son image [30 :00] virtuelle. [*Quant à la coalescence, Deleuze cite Matière et mémoire et L'Énergie spirituelle, dans L'Image-Temps, p. 93*] Et nous nous étions appuyés sur Bergson pour saisir cette coalescence. Mais, on s'était dit que ça correspondait tout à fait au phénomène de la paramnésie, c'est-à-dire la coexistence d'une image actuelle, [*Pause*] d'une image même présente et de son passé coexistant. La coexistence [*Pause*] du présent [*Pause*] et de son passé, ce que Bergson présente comme le souvenir du présent, coalescence du présent [31 :00] et de son souvenir, coalescence du passé avec le présent qu'il a été. Une fois dit que c'est en même temps, selon Bergson, que le passé ne vient pas après le présent, mais est strictement contemporain du présent qu'il a été. Ça, ça nous donnait notre point de départ : coalescence [*Pause*] d'une image actuelle et de son image virtuelle.

Mais ça c'était une base. Pour qu'il y ait image-cristal, on disait, il ne suffit pas, cette coalescence. Il faut que cette coalescence détermine un échange : à savoir que l'image virtuelle devienne actuelle et que l'image actuelle devienne virtuelle. En d'autres termes, le cristal est un circuit ... [Interruption de l'enregistrement] [31 :57]

... [32 :00] se produit. [Pause] On part de la coalescence d'une image actuelle et de son image virtuelle, c'est-à-dire son image en miroir, [Pause] et le circuit s'établit comme de lui-même. L'image virtuelle devient actuelle, l'image actuelle devient virtuelle. Dans quelle mesure ? L'image virtuelle, c'est-à-dire, l'image en miroir, [Pause] va devenir actuelle et va devenir d'autant plus actuelle, que le miroir va multiplier ses facettes, [Pause] soit [33 :00] deux miroirs face à face, soit des miroirs vénitiens, soit multiplicité de miroirs. Alors, on pourrait reprendre ce qu'il vient de dire, ce que Jouanny vient de dire, sur la taille. Plus le miroir multiplie ses facettes, plus l'image virtuelle devient actuelle, c'est-à-dire, capture l'image actuelle [Pause] au point que l'image actuelle devient virtuelle. Sous quelle forme ? Le personnage réel n'est plus distinct de ses images en miroir. Non seulement il n'est plus distinct de ses images en miroir, il est passé dans les images en miroir, mais il est repoussé par les images en miroir et le personnage actuel passe hors champ [Pause] [34 :00] et il devient virtuel. [Pause]

Et je disais, une fois dit qu'il me semble que Orson Welles est un des plus grands créateurs au niveau cinématographique d'images-cristal, je disais, prenez la fin célèbre de "La Dame de Shanghai" [1948]. La multiplication des miroirs a fait que les deux personnages, l'homme et la femme, ne se distinguent plus de leurs images multipliées. [Pause] Chacun tire dans les miroirs jusqu'à ce que, les miroirs s'étant brisés, les personnages retrouvent leur actualité, s'aperçoivent qu'ils étaient de tout temps côte à côte, [35 :00] et peuvent enfin se tirer l'un dans l'autre. Donc ils ne récupèrent l'actualité qu'en se tuant. Il y a donc un circuit là : image actuelle-image virtuelle. Vous voyez ? L'image virtuelle devient d'autant plus actuelle, qu'elle absorbe et capture le personnage, l'image actuelle devient d'autant plus virtuelle que le personnage est repoussé hors champ, au moins momentanément. Il ne reconquerra son actualité qu'en brisant le miroir. Vous avez un circuit. C'est ce circuit que j'appelle « image-cristal », avec exemple privilégié, là, la fin célèbre de "La Dame de Shanghai".

C'est donc mon premier axe. [36 :00] Mais on sent bien que ça ne suffit pas pour fonder un concept d'image-miroir. Ce serait trop mince. C'est déjà quelque chose, mais c'est trop mince, et puis heureusement on ne peut plus s'arrêter. Car je dis une chose simple : l'échange va être relancé d'après un second axe ; l'échange va être relancé d'après un deuxième axe. À savoir, si je résume, je dirais : l'image virtuelle devenue actuelle se présente comme limpide en même temps que l'image actuelle devenue virtuelle passe dans l'opacité. [37 :00] Ça reste abstrait pour le moment, mais c'est l'abstrait le plus compréhensible. Voyez, ça marche... c'est bien un deuxième axe.

Et en même temps, ça relance l'échange. Pourquoi ça relance l'échange? Je reprends: puisque on peut comprendre... Comprendre, c'est comprendre de l'abstrait. Ensuite le concret, c'est autre chose, il faut le sentir. L'image virtuelle devenue actuelle se fait limpide en même temps que l'image actuelle devenue virtuelle passe dans l'opaque. Mais, mais, peut-être que sous certains facteurs, le limpide est appelé à devenir opaque, et l'opaque à devenir limpide. [38 :00] J'aurais donc, un second circuit : circuit du limpide et de l'opaque qui formerait le deuxième axe de



l'image-cristal et qui poursuivrait la détermination de l'image-cristal comme image mutuelle, c'est-à-dire, comme image à l'intérieur de laquelle un échange se fait. Car c'est essentiellement ça : une image mutuelle, c'est une image qui est inséparable d'un échange. [Pause]

Or, je retiens de la cristallographie, moi, exactement comme Jouanny en a retenu certains caractères, un caractère que je vous présente sous la forme la plus rudimentaire qui soit. [Pause] Vous l'écoutez ; il n'y a rien à comprendre, hein ? Je prends comme exemple un corps alors comme le soufre, un corps cristallisable. [Pause] [39 :00] Le soufre peut cristalliser, nous dit-on en cristallographie ; alors pas besoin d'avoir fait des études pour retenir ça. Le soufre peut cristalliser sous plusieurs formes dont deux formes principales : une forme dite -- ça se comprend tout seul, de soi-même, même si vous ne savez pas le sens des mots, hein, c'est bien ; vous regarderez dans votre dictionnaire, tout ça -- il peut cristalliser sous une forme dite « octaédrique », voyez un « octaèdre » -- on sait ce que c'est, ou regardez-le dans le Larousse -- ou bien sous une forme dite « prismatique ». [Pause]

Pourquoi je me lance là-dedans ? Voilà. Dans les [40 :00] conditions normales -- je souligne les conditions normales, qu'est-ce que ça veut dire les conditions normales ? -- dans les conditions normales, le soufre octaédrique, qui a cristallisé sous forme octaédrique, le soufre octaédrique est dit « stable ». Et qu'est-ce que ça veut dire « stable » ? Ça veut dire une chose très simple : c'est que la formation ainsi préparée [Pause] reste limpide. [Pause] Dans ces mêmes conditions, le soufre prismatique est « métastable » [41 :00] par rapport à l'octaédrique. Qu'est-ce que veut dire « métastable » ici ? Peu importe tout ça, dictionnaire, hein, mais du niveau du Larousse, hein ? Ça veut dire qu'une préparation ainsi préparée, au bout d'un certain temps s'opacifie. Pourquoi elle s'opacifie ? Parce que sur son réseau se constituent de petits octaèdres [Pause] qui la rendent opaque, de minuscules octaèdres qui la rendent opaque. [Pause] [42 :00]

Je peux donc dire : mes deux formes cristallines, mutuelles, octaédriques et prismatiques, se distribuent l'une comme limpide, restant limpide, l'autre comme devenant opaque dans les conditions normales. Tiens, dans les conditions normales, ça va m'engager, évidemment, ça va m'engager pour l'avenir. C'est des conditions de « milieu ». Tiens, voilà, j'ai introduit une notion de « milieu », [Pause] et qui vient par surprise. Il faudra la justifier, et notamment dans des conditions de « température » du milieu. À savoir, ce que je viens de décrire, entre les deux formes cristallines du soufre, l'une limpide et l'autre opaque, [43 :00] vaut pour les températures dites ordinaires, c'est-à-dire pour être très savant, jusque autour de 95 degrés. [Pause] Au-dessus, qu'est-ce qui se passe ? Il se passe la merveille suivante : ça se renverse. [Pause] C'est le soufre prismatique qui est en équilibre stable, [Pause] et qui est et reste limpide, c'est le soufre octaédrique qui devient opaque. [44 :00] Bon, constatez que j'ai mon circuit abstrait. Je n'ai plus un circuit actuel-virtuel, où l'actuel devient virtuel et le virtuel devient actuel. J'ai un circuit limpide-opaque où, suivant les conditions, le limpide devient opaque et l'opaque devient limpide. En quoi ce second circuit s'enchaîne-t-il avec le premier ? Nous faisons confiance à l'abstraction du concept, eh ben oui, ça s'enchaîne tout seul.

Je recommence ma formule de départ : quand l'actuel... [Pause] non, quand le virtuel devient actuel, conformément au premier axe, [45 :00] il y a limpidité. Quand le virtuel devient actuel [au fait, quand l'actuel devient virtuel ; Deleuze renverse ce pair sans se corriger], il passe dans l'opacité. [Pause] Seulement voilà, tout comme tout à l'heure, l'actuel et le virtuel

s'échangeaient, le limpide et l'opaque s'échangent.

Il serait temps de rendre ça concret. Mais avant de le rendre concret, un dernier effort : j'ai introduit l'idée de « milieu ». Je n'ai pas le droit de l'introduire. Pourquoi j'ai introduit l'idée de « milieu » ? Puisque je l'ai introduit en invoquant les conditions de température. [Pause] Heureusement pour tout sauver, on s'aperçoit que la notion de milieu participe à un troisième axe : un troisième axe cristallin, [Pause] [46 :00] et qu'à la limite, il n'y a pas de cristal. Il y a des images-cristal, oui, mais il n'y a pas de cristal. Pourquoi ? Parce que le cristal, ce n'est pas un rapport. C'est pour ça que c'est une image mutuelle. [Pause]

Alors, vous me direz oui, c'est un rapport entre l'actuel et le virtuel. Et je vous dirais, oui, mais pas seulement. Et vous me direz : bon, c'est un rapport entre le limpide et l'opaque. Oui, mais pas seulement. En tant que rapport même, il est autre chose. En tant que rapport, il est essentiellement autre chose : c'est la troisième axe. Il n'y a pas de cristal, il n'y a que des germes et du milieu. Et le cristal [47 :00] est une pure limite entre un germe dit « cristallin » et un milieu dit « cristallisable ». [Pause]

Est-ce qu'on peut dire, alors, que germe-milieu constitue, évidemment, un troisième axe ? Est-ce qu'on peut dire qu'il y a circuit là aussi ? Oui, il y a circuit. Pour une raison très simple, c'est que c'est la simple continuation à travers les trois axes : c'est l'actuel et le virtuel qui ne cessent de s'échanger sous des formes différentes. Pourquoi ? C'est que je peux aussi bien dire, quant à ce dernier couple -- non plus actuel-virtuel, [48 :00] non plus limpide-opaque, mais germe-milieu -- je peux dire et je dois dire deux choses à la fois : le germe est l'élément virtuel [Pause] qui fait cristalliser un milieu actuellement amorphe. [Pause]

Qu'est-ce que veut dire « amorphe » ? -- Vous voyez comme c'est gai ; on voyage dans l'abstraction, mais c'est une abstraction très, très vivante. Il n'y a pas besoin de mettre quoi que ce soit de concret encore là-dessous. Il faut faire confiance, le concret, il suivra. -- Qu'est-ce que veut dire amorphe ? On le sait, on l'a vu la dernière fois. Amorphe, c'est ce qui ne présente aucune direction privilégiée. [49 :00] On se rappelle que le cristal était défini, de la manière la plus générale, par la présentation d'une direction privilégiée. Amorphe : ce qui ne présente pas comme tel, de direction privilégiée. Je dis, dans l'opération de cristallisation, le germe est un élément virtuel qui fait cristalliser un milieu actuellement amorphe.

À peine j'ai dit ça, je dis non pas le contraire, mais je dis l'autre moitié du circuit. À savoir, ce qui revient à dire que [Pause] il faut bien, là aussi, une condition. Pour que le milieu actuellement amorphe cristallise, il faut qu'il ait quoi ? Il faut qu'il ait une structure cristallisable. [50 :00] Et la cristallographie définit très bien cette potentialité de la structure cristallisable. [Pause] Je dirais donc, le germe, tout à l'heure je disais, le germe est l'élément actuel qui fait cristalliser une matière actuellement, ou un milieu actuellement amorphe ; je dis maintenant, le germe est l'élément actuel [Pause] qui fait cristalliser un milieu virtuellement cristallisable. Au niveau du germe et du milieu, l'actuel et le virtuel se sont échangés sous un ou sur [51 :00] un troisième circuit. J'ai mes trois circuits. [Pause]

Alors il faudrait y ajouter un circuit des couleurs, pourquoi pas. [Pause] Bon. Eh ben, tout ça, on a l'impression que ça ne veut rien dire. Ça ne veut peut-être rien dire, mais on tient notre

concept. J'appellerais « concept d'image-cristal » [Pause] la détermination d'une image possédant trois axes d'après lesquels l'actuel devient virtuel et inversement, [Pause] le limpide devient opaque et inversement, [Pause] [52 :00] deux échanges, et s'opère également l'échange du germe et du milieu. [Pause] Et c'est les trois développements de notre définition de départ : coalescence de l'actuel et du virtuel. [Pause] D'accord ? Alors, ça va devenir lumineux évidemment si on cherche le concret. Le concret, on l'a vu pour le premier axe ; il ne fait pas de difficulté, lui ; il était très clair, et s'il n'est pas clair, je recommence hein ? Donc, comme vous ne voulez pas que je recommence. [Rires]

Deuxième axe, qu'est-ce qui se passe ? Qu'est-ce qui se passe ? [Pause] [53 :00] Je dis, d'après mon premier axe, l'image virtuelle devenait actuelle, dans quel cas ça se produit ? On oublie alors, toute l'histoire de la cristallographie. On oublie..., on pense à des choses tout à fait quotidiennes, hélas, pas encore. On va à essayer de faire un détour. On va, quand même, rendre un dernier hommage à la science. [Pause] Eh ben, oui, le savant, je dis bien, il ne s'agit plus de la science, il s'agit du personnage du savant. Le savant nous offre de lui-même une image limpide. Car le savant nous dit : qu'est-ce que je fais sinon de la science pure ? Je n'ai rien à cacher, [54 :00] je suis un homme de science. [Pause] Il faudra Nietzsche pour découvrir que, sous la limpidité du savant, d'étranges opacités se cachent, opacités avec lesquelles nous sommes devenus très familiers. Le savant produit de lui-même une image limpide, même quand il ne s'occupe pas de cristallographie. Bon. [Pause]

Mais c'est le savant lumineux de la science officielle. [Pause] Et l'on sait que à côté, cette image limpide ne se dresse pas sans que n'affleure une autre image [55 :00] : le savant limpide de la science officielle est comme en couple avec un savant plus obscur qui a comme renoncé à la lumière de la science officielle ou de la science pure, qui se cantonne au besoin dans des besognes très humbles, [Pause] dans l'obscurité d'un petit laboratoire, et qui au besoin ne croit pas tellement à la science pure. [Pause] Qu'est-ce que c'est que cette histoire ? Une image limpide et une image opaque de la science. Ah oui, [Pause] [56 :00] le savant lumineux de la science pure, le savant obscur de la petite science cachée.

Il y a un cinéaste assez curieux, un Polonais, très curieux qui s'appelle [Krzysztof] Zanussi. Il prétend -- et c'est avéré, je vous dis -- avoir une formation scientifique, et le fait est que dans la plupart de ses films, il met en scène deux savants qui deviennent personnages. Et il y a toujours un savant qui est promis à un brillant avenir et qui s'occupe de la science pure, et qui fréquente les colloques internationaux [Rires] et qui sont des lieux de lumière. [57 :00] Et il a un ancien camarade d'école qui était aussi brillant que lui, mais qui a renoncé à toute carrière lumineuse, qui travaille à d'obscures petites tâches, généralement de météorologie.

Et Zanussi fait partie de cette tradition [Carl] Dreyer, je veux dire, où tantôt la science, tantôt la religion dans le cas Dreyer, tantôt la foi, tantôt la philosophie, passent et font l'objet des dialogues les plus ordinaires et les plus, à la lettre, les plus triviaux, les plus quotidiens. Ce fut cette incroyable, cette incroyable réussite de Dreyer. Zanussi, là, au niveau des discours scientifiques, [58 :00] il met ces deux savants qui parlent l'un avec l'autre, et ils s'expliquent, et plus ils s'expliquent, plus le limpide devient opaque, et plus l'opaque [Pause] se nimbe d'une très étrange lumière, lumière qui n'est pas si claire, car, est-ce la lumière de la science ou est-ce la lumière de quelque chose d'autre qui serait plus proche de la foi ? Et dans une belle image

mutuelle, un beau cas d'image mutuelle, Zanussi met en rapport un plan qui représente le cerveau lumineusement dessiné [59 :00] et éclairé sur un tableau : le cerveau scientifique... [Interruption de l'enregistrement] [59 :06]

## Partie 2

... l'image limpide, auquel il fait succéder la boîte crânienne opaque d'un moine en prière, vue de dos. Vous voyez toute de suite où il veut en venir. Le film s'appelle "Illumination" [1973]. Illumination, c'est un thème augustinien, de Saint Augustin. Zanussi, comme tous les Polonais, est Augustinien. Alors bon, pourquoi que... Serge Daney a écrit une page qui me paraît très bonne sur cette situation du cinéma dans les pays de l'Est où il dit, finalement, ce n'est pas étonnant qu'il n'y a pas que Zanussi qui procède [60 :00] comme ça. C'est que finalement les écrivains et les hommes de cinéma, on ne leur laisse guère critiquer que la science. Les autres pouvoirs, le pouvoir de la science, ils peuvent y toucher, ils peuvent y toucher. Les autres pouvoirs, le pouvoir politique, pas question, ils n'y touchent pas. Alors, en effet, ils se rabattent sur ce qu'ils peuvent. Zanussi, il va critiquer le pouvoir de la science. Je veux dire, on peut critiquer [Trofim] Lysenko, mais on ne peut pas critiquer finalement Staline. Bon, on vous laisse critiquer Lysenko, ça oui, bon, on vous laisse critiquer la science. [Le texte de Daney auquel Deleuze se réfère est La rampe (Paris : Cahiers du Cinéma-Gallimard, 1983) ; pour cette référence et aussi sur Zanussi, voir L'Image-Temps, pp. 95-97]

D'où cette espèce de chose très étrange qui est le cinéma de Zanussi où toute l'histoire, alors science-foi, va se retrouver sur la rubrique, hélas nietzschéenne, « en quoi nous sommes encore pieux » [Deleuze cite cette phrase de Nietzsche deux fois dans L'Image-Temps, p. 101, 222, sans préciser la source ; il s'agit de Le Gai savoir, paragraphe 344] En quoi nous sommes encore pieux, c'est... voilà, l'image limpide [61 :00] de la science devient opaque. Pourquoi ? En même temps que Zanussi va montrer que ces savants qui se réclament de la science pure, de la science limpide, sont en fait animés d'une volonté de puissance extrêmement louche et opaque et mènent une affaire qui, à coup sûr, n'est pas claire. Et parallèlement, le savant opaque, réduit à de petites besognes obscures, devient limpide et jouit d'une étrange lumière qui n'est peut-être plus celle de la science mais qui est celle de l'illumination. En quoi nous sommes encore pieux ? Voilà que le limpide est devenu opaque et que l'opaque est devenu limpide. Ou plutôt, est-ce que c'est comme ça ? Non pas tout à fait, pas tout à fait. Il y a toujours incertitude, [62 :00] incertitude entre les deux, une espèce de principe d'incertitude. Et qui finalement dépend de quoi ? J'introduis là, le troisième axe déjà, on verra, dépend du milieu.

Et ce qu'il y a d'intéressant dans le cinéma de Zanussi, c'est les extérieurs, le milieu, le milieu qui est fondamentalement un milieu météorologique, milieu météorologique qui est très lié, des paysages de neige, très, ou des paysages liquides, qui risquent de faire basculer constamment le limpide en opaque et l'opaque en limpide. [Pause] Et là, je ne sais pas, je crois l'avoir déjà dit, il y a quelque chose, en effet, qui est très frappant dans le cinéma de l'Est ou dans le cinéma soviétique, c'est que précisément parce que ce n'est pas un cinéma fondé comme le cinéma américain sur l'image-mouvement, [63 :00] ils ont un goût extraordinaire des matières. [Sur la comparaison entre cinéma soviétique et cinéma américain, voir les séances 9 et 11 du séminaire sur Cinéma 2, le 25 janvier et le 22 février 1983] C'est un cinéma des matières ; c'est un cinéma des matières lourdes. Ils le doivent à [Alexander] Dovjenko, un grand auteur ancien. Chez tous,

ils garderont ça, la tradition russe fera intervenir les matières lourdes dans le cinéma. Les gros plans chez eux ne seront pas des gros plans de Greta Garbo ; ce seront des gros plans de citrouilles -- voir Dovjenko -- et de citrouilles dans la terre humide, des matières pesantes, des natures mortes, denses. Ça dans le cinéma américain n'y est jamais arrivé, parce que, pour des autres raisons, en raison de sa vertu même, c'est qu'il est allé tellement loin dans l'image-mouvement, que les matières ne suivaient pas. Le goût des matières, des matières lourdes, si vous pensez aujourd'hui à [64 :00] [Sergei] Parajdanov, ou à [Andrei] Tarkovski, à Zanussi, lui qui est Polonais, le goût des matières lourdes, ça c'est le propre d'une image qui ne considère pas que le mouvement est l'essentiel de l'image.

Bon, mais, voilà... j'en reste là pour faire transition avec quoi ? C'est que dans le cinéma de Zanussi, si vous m'avez suivi, on a envie de dire : il nous présente des savants, mais qu'est-ce que c'est ces savants ? Il en fait des acteurs. Oui, évidemment, il en fait des acteurs, il en fait des êtres dramatiques par excellence. Or, l'être dramatique par excellence, c'est l'acteur. Et tout ce que nous paraît insolite chez Zanussi, au niveau des hommes de science confrontés dans leur couple limpide-obscur, limpide-opaque, l'opaque devenant limpide et le limpide devenant opaque, nous étonnerait moins, si on nous disait : ce sont des acteurs.

Pourquoi ? [65 :00] C'est que : quelle est la première face de l'acteur ? L'acteur, essayons de construire un paradoxe de l'acteur, qui n'a rien à voir avec le paradoxe de [Denis] Diderot [*Il s'agit d'une référence au Paradoxe sur le comédien, rédigé pendant les années 1770, publié en 1830*]; il y a beaucoup de paradoxes possibles. Un autre paradoxe de l'acteur, c'est quoi ? Vous le sentez bien, le paradoxe de l'acteur, c'est l'aventure du limpide et de l'opaque. [Pause] Ça va nous confirmer. Pourquoi ? L'acteur est accolé à son rôle ? L'acteur est accolé à son rôle ; ça veut dire quoi ? On romantise, on dramatise les choses. L'acteur est un monstre ; ce n'est pas que ce soit l'acteur qui soit un monstre, c'est les monstres qui sont des acteurs. [66 :00] Les monstres sont des acteurs nés. Pourquoi ? Parce que eux, ils sont par nature accolés à leur rôle. L'acteur, acteur n'est accolé à son rôle que par volonté et par hasard, mais le monstre, il est accolé à son rôle par nature et destin. Pourquoi ? Parce que son rôle est constitué de ce qu'il manque ou de ce qu'il a en trop. Homme tronc ou siamoise. [Pause] Vous devez comprendre déjà où je veux en venir, quant au cinéma. [*Sur l'acteur, voir L'Image-Temps, p. 97*]

Bon, mais que ce soit l'acteur naturel, c'est-à-dire le monstre, ou l'acteur accidentel, c'est-à-dire l'acteur par profession, [Pause] [67 :00] être accolé à son rôle veut dire quoi ? Le rôle, c'est l'image virtuelle ; en effet, le rôle est une virtualité. Le rôle est une virtualité, le rôle est une image virtuelle. L'acteur est un personnage actuel. [Pause] L'acteur en tant que personnage actuel donne son actualité à l'image virtuelle, c'est-à-dire au rôle ; il fait exister le rôle, il, comme on dit, il incarne le rôle. Dans la mesure où l'acteur est accolé à son rôle, [Pause] [68 :00] il rend actuelle l'image virtuelle, [Pause] et l'image virtuelle du rôle devient par-là même limpide. [Pause] C'est la clarté, la sublime clarté de l'art. [Pause]

Donc ce que Zanussi nous racontait sur l'homme de science, c'était vrai bon, mais c'était bien plus vrai de l'acteur, et cela nous est plus familier, beaucoup plus concret quand on parle de l'acteur. Seulement qu'est-ce qui se passe ? Voilà que l'acteur a donné toute son actualité à l'image virtuelle du rôle, et par-là, [69 :00] l'image du rôle est devenue limpide. [Pause] C'est Hamlet en personne. [Pause] Dès lors, l'actualité de l'acteur est passée ailleurs. Puisqu'elle est

passée, l'actualité de l'acteur est passée dans le virtuel, le virtuel devenant actuel et par la même limpide, l'actualité de l'acteur comme personne passe comme hors champ, elle est repoussée, et elle retombe dans l'opaque. Derrière le masque, [70 :00] c'est-à-dire derrière le rôle, un sombre visage. On l'a beaucoup dit des clowns, ça. Bon, vous pouvez compléter de vous-même, quoi. Le sombre visage derrière le masque du clown, son actualité est passée dans l'opaque, et par-là même, est devenue virtuelle. [Pause] En même temps que l'image virtuelle du rôle devenait actuelle, c'est-à-dire limpide, l'actualité de l'acteur devient virtuelle et passe dans l'opaque.

Passe dans l'opaque ? Mais qu'est-ce que ça veut dire ? Sombre visage derrière le masque ? On n'a pas le choix ; on n'a pas le choix. L'acteur est [71 :00] un criminel sous cet autre aspect. Sous son aspect privé, qui est refoulé par son rôle public, qui est passé dans l'opaque, son activité privée ne peut être que celle d'un criminel. C'est ça l'opacité de l'acteur, c'est le projet criminel qui l'inspire en tant que personne privée. Et ce projet criminel peut être de nature très différente, peu importe, il sera toujours criminel. Ça peut être le projet d'un justicier, ça peut être une vengeance, ce sera toujours une activité criminelle. Mais il ne faut pas exagérer. [72 :00] Non, il ne faut pas exagérer. C'est l'idée de l'acteur dont je parle ; ce n'est pas les acteurs, hein ? C'est le concept d'acteur. Je dis le concept d'acteur est le rapport mutuel entre deux images : l'image limpide, l'image devenue limpide du rôle public, l'image devenue opaque d'une activité criminelle secrète et privée. [Pause]

Un très grand génie du cinéma a construit toute son œuvre sur ce thème et sur ce circuit. C'est l'Américain Tod [73 :00] Browning, dont on connaît en France particulièrement un film "Freaks" [1932], mais qui en fit bien d'autres, dès le muet. Il est à cheval sur le muet et le parlant. Et ce qui intéresse toute l'œuvre de Browning, c'est une réflexion sur le monstre de cirque ou sur le clown, sur l'artiste de cirque, sur l'acteur de cirque qui, pour lui, condense l'essentiel de l'acteur. Et qu'est-ce que c'est que les histoires de Browning ? C'est un grand, c'est vraiment un grand auteur parce qu'il a amené son type d'histoire, qui à ma connaissance n'aurait d'équivalent que dans les grands romans populaires du 19ème siècle chez Gaston Leroux, [74 :00] par exemple, [Pause] je dis au hasard.

"Freaks" est particulièrement connu : les acteurs sont des monstres, ce sont les monstres du cirque Barnum. Toute leur actualité passe dans l'image virtuelle de leur rôle ; ils sont accolés à leur rôle et, par-là, devient actuel. Les deux siamoises, l'homme tronc, les, là, je, sans me moquer, les adorables débiles, les deux débiles incroyables, là, les hydrocéphales, etc., ils mènent leurs rôles en pleine lumière de la scène du cirque. [Pause] [75 :00] Et simultanément, ils sont amenés à entreprendre une vengeance privée, dans la nuit sous les éclairs, quand ils vont poursuivre la femme normale qui les a méprisés et trompés, et ils vont converger vers elle dans la nuit, poursuivant leur activité opaque, criminelle, leur vengeance à l'issue de laquelle, la femme normale se retrouvera monstre, pire qu'eux-mêmes. Vous vous rappelez, si c'est beau là, dans les éclairs, enfin pour ceux qui ont vu le film. [Sur Browning, voir L'Image-Temps, pp. 97-98]

Or d'autres films de Browning qui montrent à quel point c'était une obsession chez lui, ça. Une histoire, une [76 :00] des plus belles histoires du monde, est dans un film de "Freaks" qui raconte ceci : un faux homme-tronc se fait vraiment couper les bras, c'est-à-dire, rend son rôle limpide ; il donne toute son actualité à son rôle, il devient monstre. Il se fait vraiment couper les bras par amour car il est amoureux d'une écuyère qui ne supporte pas la main des hommes. Il n'y a que

dans Gaston Leroux que je trouve des équivalents de ces preuves d'amour de la plus haute poésie. Se faire couper les bras parce qu'on est amoureux d'une femme qui ne supporte pas la main des hommes, c'est-à-dire d'une froide écuyère. [77 :00] Quoi de plus beau ? Mais en même temps qu'il passe ainsi dans la limpidité de homme-tronc, [Pause] il va comme reconquérir quelque chose de son actualité en poursuivant une vengeance privée, à savoir, la tentative d'assassiner son rival car, entre temps, l'écuyère s'est laissé séduire par un homme qui avait des bras. [Rires] C'est une des plus belles histoires d'amour du monde. Bon.

Autre film de Browning [*Il s'agit de "Le Club des trois" [1925 ; "The Unholy Three"]*, le ventriloque Écho ne peut plus [78 :00] parler que par la bouche de sa marionnette... [Interruptions de l'enregistrement] [1 :18 :04]

... Il poursuit une entreprise criminelle, tiens, déguisé en dame, travesti. [Pause] Et le crime fait - activité opaque -- , cette opacité va devenir limpide à son tour en même temps que le rôle est interrompu, le rôle redevient opaque, l'activité opaque éclate au grand jour. Car comme c'est un innocent qui est arrêté et que le criminel Écho est un bon homme dans le fond, il va confesser son crime par la bouche de celui qui est injustement accusé. Là aussi : images splendides. Toute l'œuvre de Browning est ça. [79 :00] Ce n'est pas du tout, comme on a l'a dit parfois, une réflexion sur le spectacle. C'est un circuit. Il y aura des cinéastes qui feront une réflexion ; lui Browning, pas du tout. Ce qui lui intéresse, ce n'est pas du tout le thème du théâtre, ni même du cirque. Ce qui l'intéresse, c'est le statut de l'acteur et le rapport de l'acteur et du monstre. Et ce qui l'intéresse dans le monstre, c'est quoi ? C'est cette transformation, cet échange limpide-opaque, opaque-limpide. Il ne faudra pas s'étonner que c'est un type d'images que vous reconnaissez d'avance, une espèce d'atmosphère complètement étouffante, une lenteur anormale comme si tout ça se déroulait dans une espèce de cage de verre, dans une espèce de... bon, ce que l'on peut dire d'autres, ouais. Bon, [80 :00] l'atmosphère à la Browning qui a marqué le cinéma, on la reconnaît immédiatement. Bon, voilà.

Est-ce que ça nous suffit ? Immédiatement je me dis, c'est un thème qui a essaimé. Je vois deux grands films, deux films très intéressants qui dépendent indirectement de Browning, c'est un film de [Alfred] Hitchcock qui s'appelle "Meurtre" [1930], et le film dont j'ai déjà parlé de [Kon] Ichikawa "La vengeance d'un acteur", [*Voir la séance 18, le 15 mai 1984*] où vous retrouvez exactement le schéma Browning -- au point que là, je ne peux pas croire qu'il n'ait pas eu d'influence de Browning, aussi bien sur Hitchcock que sur... [Ichikawa] -- où le rôle, le rôle cristallin, le rôle limpide, passe dans l'opaque en même temps que l'opaque, c'est-à-dire dans la vengeance privée, dans le crime, en même temps que l'opaque, [81 :00] se découvre au grand jour et interrompt le rôle. Échange opaque-limpide, opaque-limpide [*selon les formules précédentes, il veut dire : limpide-opaque*].

Et "Meurtre" d'Hitchcock est construit sur un travesti, et à plus forte raison "La vengeance d'un acteur" d'Ichikawa est construit sur un travesti. Bien plus, Ichikawa va très loin, puisqu'il fait succéder ce qui à cette époque, il me semble, était très nouveau, en tout cas pour le cinéma européen : il fait succéder des paysages avec des fonds noirs hermétiques. Il y a de splendides fonds noirs dans "La vengeance d'un acteur" qui montrent très précisément la succession du limpide et de l'opaque et leur échange. À un point très savant, c'est-à-dire qu'au niveau de la technique même des images, vous avez ce circuit limpide-opaque.

Alors continuons, continuons dans la [82 :00] foulée ; on ne peut plus... Qu'est-ce qui ressemble à un circuit ? Je dis un circuit, qu'est-ce qui ressemble à une piste ? On a eu l'amphithéâtre de la science avec Zanussi, et l'amphithéâtre, c'était finalement une piste de cirque. On a la scène ou la piste de cirque comme lieu, comme lieu d'établissement de genèse de l'image-cristal. Qu'est-ce qu'on pourrait y joindre ? Oh il n'y a pas besoin, on peut faire la liste aussi hétéroclite qu'on veut du moment que le concept garantit la cohérence de cette liste hétéroclite.

Il y a une troisième chose qui fonctionne comme circuit, peut-être, c'est quoi ? C'est un bateau, le bateau. Un bateau, c'est un cristal. C'est bizarre ça. Ça me [83 :00] paraît évident. Un bateau, c'est un cristal, qu'est-ce que vous voulez ? Le bateau, c'est une image-cristal. Pas forcément, vous me direz. Même au cinéma, il y a des bateaux qui ne sont pas forcément des images-cristal. Oui, s'il y a des bateaux qui ne sont pas des images-cristal ; c'est qu'ils ne sont pas des bateaux. Quand c'est des bateaux-bateaux, [*Rires*] alors c'est des images-cristal. C'est pour la raison simple que le bateau en tant que bateau est un cristal. Vous me direz, oui, ça revient à dire... ça tourne en rond tout ça. [*Rires*]

Pourquoi c'est un cristal ? Ça n'a pas l'air, et pourtant ceux qui connaissent les bateaux savent que c'est un cristal. J'ai ajouté quelque chose, "ceux qui connaissent les bateaux". [*Rires*] Qu'est-ce qu'ils connaissent, en connaissant les bateaux ? Ils savent déjà quelque chose que le plus grand peintre de bateaux savait : se fendre [84 :00] n'est pas un accident qui survient au bateau, encore que ce soit un accident catastrophique. C'est une puissance propre au bateau ; se fendre et couler est la puissance du bateau. Ah bon ! Le plus grand peintre de bateaux, c'est [J.M.W. ] Turner. [*Pause*] La situation favorite de Turner, c'est -- là on pourra parler d'image-cristal en peinture -- c'est un bateau qui se fend en deux à partir du milieu, dans une explosion de chaudière ou dans un boulet reçu, un bateau en flammes [85 :00] à partir du milieu et qui se fend. Je parle mal de la peinture ; si j'avais à parler de peinture, évidemment je retiendrais autre chose de Turner parce ce qui est intéressant, c'est : qu'est-ce qu'il tire d'une telle situation figurative, quant à la peinture, c'est-à-dire quant au régime de la couleur et quant au régime de la lumière ? Puisque Turner est sûrement, est sans doute un des plus grands coloristes et peut-être le plus grand luministe de toute l'histoire de la peinture. En tout cas, on ne peut pas dire : le bateau se fend par accident. Le bateau ne se réalise comme bateau essentiel qu'en se fendant en deux, en explosant. Voilà ce que nous fait croire, voilà ce que nous apporte Turner.

Bon, il se fend en deux, est-ce que ça nous avance vraiment ? [86 :00] Eh oui, car il est bien évident que le bateau a une face limpide et une face opaque et que c'est ça être un bateau et que être un bateau, c'est avoir une face limpide et une face opaque, et que rien d'autre que les bateaux n'y arrivent. Vous me direz, pourquoi pas une maison ? Pourquoi une maison ne serait pas un cirque ? Un bateau, c'est un cirque, c'est-à-dire un circuit. Une maison, ce n'est pas un cirque, ni un circuit. On peut faire un circuit dans une maison, on peut. À ce moment-là, on la traite comme un bateau. [*Rires*] Pourquoi un bateau a-t-il une face limpide et [87 :00] une face opaque ? C'est-à-dire pourquoi un bateau est-il un cristal ? [*Pause*]

Le plus grand littérateur de bateaux -- à côté du plus grand peintre de bateaux -- le plus grand littérateur de bateaux est bien connu, c'est l'Américain, Hermann Melville. Et Hermann Melville, pose la question, ne cesse pas de poser la question, dans toute son œuvre : qu'est-ce



qu'un bateau ? Ce n'est pas possible d'écrire sur les bateaux après Melville. Je veux dire, ceux qui écrivent sur les bateaux depuis Melville sont des écrivains éhontés. Il y a des sujets qu'il convient de considérer comme épuisés une fois qu'un génie est passé par là ; alors oui, je me dis les romanciers qui parlent encore de bateaux, [88 :00] hein, perdu d'avance. [*Deleuze parle du rôle du navire chez Melville dans L'Image-Temps, p. 98*]

Alors bon, qu'est-ce qu'il nous dit, Melville, quand il s'agit de dire ce que c'est qu'un bateau ? Il nous dit un bateau, ben oui, il dit : ça peut ressembler à une maison, mais ce n'est pas une maison. Pourquoi que ce n'est pas une maison ? [*La citation suivante est de la nouvelle « Benito Cereno » de Melville*] « Le cas du navire offre cette particularité » -- par opposition à la maison -- « Le spectacle vivant qu'il recèle, à l'instant soudain qu'il est révélé, produit en quelque sorte, par contraste avec l'océan vide qui l'entourne » -- permettez-moi de commenter au fur et à mesure -- « par contraste avec l'océan vide » -- il est forcé, lui [89 :00] aussi, d'introduire en avance l'idée de milieu. C'est par rapport à un milieu, par rapport au milieu liquide sur lequel est le bateau, que le bateau va révéler son étrange propriété cristalline.

En tout cas, continuons: « le spectacle vivant qu'il recèle à l'instant soudain qu'il est révélé, produit en quelque sorte par contraste avec l'océan qui l'entourne, l'effet d'un enchantement » - - il ne parle pas en temps qu'il regarde un bateau de loin, hein ? Il y est, il a vécu sur les bateaux -- « Le navire paraît irréel, ces costumes, ces gestes, et ces visages étrangers semblent n'être qu'un mirage fantomatique surgi des profondeurs qui reprendront bientôt ce qu'elles ont livrées » -- Peut-on dire mieux que le limpide [90 :00] devient opaque? Pourquoi le limpide devient opaque sur un bateau? -- « Compte tenu du milieu » -- mais ça on n'est pas capable de dire ce qu'il veut dire, ce « compte tenu du milieu » -- l'océan vide, pour quoi le bateau a une face limpide et une face opaque.

En effet, d'après l'une de ses faces, tout doit être visible sur le bateau, rien ne doit échapper, d'abord parce qu'il faut que tout soit rangé autant que dans une maison japonaise. Tout doit être visible: l'œil du capitaine, [*Pause*] et tout ne sera visible que dans la mesure où les matelots coïncideront avec leurs rôles. On dirait qu'une véritable dramaturgie s'exerce [91 :00] sur le bateau, et c'est uniquement dans la mesure où une dramaturgie s'élève limpide sur le bateau, que l'œil du capitaine voit tout, que tout est en ordre. Dramaturgie du départ. Évidemment ce n'est plus maintenant comme ça, il n'y a plus de bateaux, mais il s'agit des bateaux à voiles tout ça. Pensez, les ordres du capitaine, cette espèce de pantomime auquel les matelots se livrent, les montées dans les cordages, tout ça, tout ça, tout ça, toute cette espèce de véritable liturgie qui monte dans le ciel limpide. C'est ce que Melville appellera « le bateau d'en haut » et c'est la face limpide du bateau. [92 :00] Les matelots sont accolés à leur rôle et passent dans leur rôle. [*Pause*] L'image virtuelle du rôle devient actuelle [*Pause*] et se présente comme image limpide. Fantasmagorie, une véritable liturgie, dramaturgique, fantasmagorie, tout est visible.

Mais voilà qu'au bateau d'en haut, où tout est visible et limpide, s'oppose le noir bateau d'en bas, [*Pause*] le noir bateau d'en bas. [*Pause*] Donc suivant la hauteur, [93 :00] les deux faces et ce qui dépasse l'eau, qui est sous l'eau. Car qu'est-ce qu'il y a en bas ? Ce qu'il y a en bas, c'est le règlement de compte entre le machiniste. C'est l'obscur violence des machinistes ; c'est les règlements de comptes entre les matelots qui descendent dans la cale pour régler leur compte. C'est tout l'invisible et l'opaque, [*Pause*] et les deux ne vont pas cesser de s'échanger. Les

règlements de comptes vont être découverts et les rôles interrompus, les rôles limpides interrompus, [94 :00] et à mesure que l'opaque sera découvert, il deviendra limpide. Mais, à mesure que le rôle sera interrompu, le limpide glissera dans l'opaque et se formera un circuit dont Melville a le secret, et que vous allez trouver dans *Moby Dick* [1851], la face limpide du bateau, la chasse à la baleine. Tout est en ordre, tout est visible. Sur un baleinier, il faut surtout que tout soit tellement en ordre, c'est question de vie ou de mort ; il ne faut pas qu'un seul filin ne soit pas comme il faut, il risque d'emporter un bonhomme. Nous parlons de la chasse à la baleine de l'ancien temps, bien sûr. Bon. Et le bateau opaque ? La face opaque, c'est la folie obscure du capitaine Achab, [95 :00] la noire folie du capitaine Achab, qui trahit les lois de la chasse à la baleine et qui entraîne son équipage à la mort.

Ou dans l'admirable nouvelle "Benito Cereno" [1855], il y a la face limpide du bateau, le bateau du dessus, [Pause] un capitaine espagnol qui est assisté par des noirs pleins d'attentions pour lui, et tout paraît émouvant, très émouvant, dans cette gentillesse des noirs pour le capitaine espagnol. Et le capitaine américain, qui a abordé, là, et qui voit ce spectacle, ça lui paraît bizarre, mais tout est visible. C'est la face limpide, et c'est au dernier [96 :00] moment qu'il découvrira la face opaque, que cette dramaturgie était en fait une comédie noire, que ces noirs, si gentils pour le capitaine espagnol, étaient des révoltés qui s'étaient emparés, qui avaient mis l'équipage en bas -- l'équipage avait glissé dans la face opaque -- et qui tout le temps collaient au capitaine, mais avec des couteaux, c'est la face opaque, que si le capitaine faisait un geste en trop, il y passait et tout l'équipage y passait avec lui. L'admirable nouvelle "Benito Cereno" vous fait assister au circuit : face limpide du bateau, face opaque, face opaque, face limpide, et c'est un circuit où l'opaque devient limpide et le limpide opaque.

Bon, que ce soit l'obsession de Melville, ce jeu du limpide et de l'opaque dans le bateau, je dis, [97 :00] ça fait bien du bateau une image-cristal. Mais, on est déjà sur notre troisième axe puisque ce n'est pas indépendant de la situation du bateau. Seul sur une mer immense, le bateau est comme un germe dont on se dit : arrivera-t-il à ensemercer la mer ou pas ? [Pause] Et voilà qu'un film récent -- je perds du temps pour essayer d'être concret -- un film récent bien beau, le Fellini, "Et vogue le navire" [1983], a retenu quelque chose du génie de Melville. Car pour ceux qui ont vu "Et vogue le navire", vous vous rappellerez que le bateau ne cesse de se fendre, et qu'il se fend même suivant trois [98 :00] axes, [Pause] où chaque fois le limpide et l'opaque s'échangent. Je dirais "Et vogue le navire" est un cas typique de film image-cristal.

Premier axe : le bateau d'en haut et le bateau d'en bas, la face obscure des soutiers, la face limpide de quoi ? De la dramaturgie que les passagers sont censés jouer : ils emmènent les cendres d'une chanteuse, pour jeter les cendres là dans un endroit précis. [Pause] Et se produit déjà un échange lorsque les passagers vont voir les soutiers et que les soutiers les forcent à [prononcé : aaaaaahh], et les soutiers les [99 :00] forcent à faire un concours de chant devant eux. Alors là, il y a quelque chose chez les soutiers qui devient limpide et les autres qui glissent dans l'opaque, dans une très, très belle scène.

Deuxième axe de fente du bateau, cette fois-ci sur le pont, non plus de haut en bas mais en largeur, non pas en largeur, en je ne sais pas quoi, en profond[deur] -- non, enfin je ne trouve pas le mot -- [Quelqu'un lui suggère le mot] latéral, latéralement. Le bateau recueille des réfugiés, des naufragés, des naufragés politiques. Et sur le pont, on établit des cordes pour ne pas mélanger. La

face limpide : les passagers ; la face opaque : les pauvres naufragés prolétaires. L'opaque [100 :00] va devenir limpide et le limpide va à devenir opaque avec le grand moment de la danse qui se mélange, sur le type « musique de Bartok », [Pause] et où les deux groupes se mêlent et échangent leur détermination.

Troisième axe : le sombre navire de guerre arrive, l'admirable navire de guerre construit par Fellini qui est complètement opaque, qui n'a que de petites meurtrières, de minces meurtrières, et il réclame les pauvres prolétaires naufragés comme prisonniers de guerre ou pire, plutôt comme... bon. Et les deux navires s'affrontent, comme la face limpide et la face opaque. Et l'échange se fait si bien qu'un petit terroriste [101 :00] n'a pas pu s'empêcher, dans un dernier geste -- finalement les naufragés vont être livrés au navire de guerre -- et dans un geste qui est comme d'habitude, là, comme ça, le petit terroriste lance une bombe, et Dieu fait, il faut qu'elle tombe en plein dans la meurtrière du navire de guerre opaque, et les deux navires s'abîment, se fendent l'un l'autre, s'abîment, sont rendus à la mer comme des germes stériles. Ils n'ensemenceront pas la mer. Fin du monde, fin du film. Bon, très bien !

Voilà l'histoire du bateau, et c'est dans ce sens que le bateau est un cristal. [Pause] Resterait évidemment le dernier point [102 :00] : c'est que vous l'avez remarqué vous-mêmes, on a fait intervenir l'idée du milieu, et en effet, le navire est un cristal, au sens où c'est un germe par rapport au milieu, la mer. [Pause] Et on retrouve notre dernier cycle actuel-virtuel, notre dernier circuit. Il faut dire à la fois que le germe est l'élément virtuel dont on se dit : ensemencera-t-il le milieu amorphe, la mer, par exemple ? Et il faut dire aussi, [Pause] c'est l'élément actuel [Pause] qui, s'il réussit, ensemencera [103 :00] la mer, mais cette fois-ci comme milieu virtuellement cristallisable et non plus comme milieu actuellement amorphe. L'actuel est devenu virtuel en même temps que le virtuel devenait actuel. On retombe toujours dans la même confirmation d'image-cristal. [Pause]

Et qui ce serait ça, qui c'est ? Les grands auteurs qui saisissent une image-cristal, non pas au niveau actuel ou virtuel, non pas au niveau limpide opaque, mais au niveau germe, milieu ? Ce serait Melville encore, pour la littérature. Mais si je pense au cinéma -- pour aller vite parce que je n'ai pas le temps, pour aller vite -- un splendide film qui donne sans doute une des plus belles images-cristal je crois, parmi les plus belles de l'histoire [104 :00] du cinéma, c'est "Coeur de verre" [1976] de [Werner] Herzog. Alors comment ça se développe "Cœur de verre" d'Herzog ? La recherche du verre rouge, la recherche du secret du verre rouge, bon, là les images-cristal alors tout ce que Jouanny a dit sur les couleurs, il faudrait revoir "Cœur de verre" à cet égard, pour y trouver notablement ces verts rubis. Donc, vraisemblablement ça donnerait raison aux analyses de Jouanny à cet égard, la recherche du vert rubis.

Mais il n'y a pas que ça. En apparence, il y a une autre histoire ; ce n'est pas une autre histoire, c'est la même. La recherche va prendre des proportions catastrophiques, à savoir, la fabrique de verre va flamber. [105 :00] Bon. Mais en même temps, le milieu ne reste pas indifférent, et sous des visions hallucinatoires, qui accompagnent le film, d'admirables visions hallucinatoires de paysages, on passe d'un état du monde à un autre état du monde, du monde du milieu, d'un état du monde-milieu à un autre état du monde-milieu. Le premier état du monde-milieu, c'est un état du monde plat, qui se termine au bord d'un gouffre. Et là, les images d'Herzog sont sublimes.

Mais, mais cette vision du monde, ou ce premier état du monde, fait place à des visions hallucinatoires d'un autre type, à savoir, en même temps que le texte dit [106 :00] : « je vois une terre nouvelle, je vois une terre nouvelle », et ce sont des paysages cristallins, éminemment cristallins, qui témoignent pour un monde infini et [Pause] qui ressemblent, ce qui n'étonne pas d'Herzog, et qui dérivent tout droit de la peinture romantique allemande. Si vous pensez aux grands paysages cristallins du Romantisme allemand... [Interruption de l'enregistrement] [1 :46 :38]

### Partie 3

... Je dis que là il y a un passage entre le monde comme milieu actuellement amorphe, [Pause] le monde plat qui se termine au bord d'un gouffre, au monde [107 :00] doué de potentialités cristallisables infinies, c'est-à-dire au monde virtuellement cristallisable. Et c'est l'ensemble qui fait le germe-milieu, le germe étant le vert rubis, et le milieu passant de son état amorphe à son état cristallin. Le germe cette fois-ci aura ensemencé le milieu, il est vrai au prix d'une catastrophe, le flamboiement universel de la fabrique.

Et ce qui est ouvert ainsi dans l'œuvre d'Herzog, j'ai peur qu'on en retrouve -- ce n'est pas qu'ils se ressemblent ces auteurs -- qu'on en retrouve un équivalent, et ce n'est pas étonnant, dans le cinéma russe, mais un équivalent fermé, un équivalent sombre alors que c'est éclatant chez Herzog. En passant chez les Russes, ça devient, [108 :00] évidemment ça devient moins, moins... Ça se referme. Car s'il y a un auteur, s'il y a un Soviétique, un auteur russe actuel qui manie l'image cristal, ça me paraît être Tarkovski. Mais chez Tarkovski, ahhhh, ça ne va pas de soi. Je veux dire, ça va de soi que c'est de l'image-cristal. Prenez "Le Miroir" [1975], un film comme "Le Miroir" est fait d'un cristal tournant, un cristal tournant que vous pouvez à votre choix -- tantôt, tantôt -- saisir comme à deux faces ou à quatre faces, biface ou quadri-face.

Biface, c'est [109 :00] les deux femmes, la mère du héros et la femme du héros. Le héros, lui, est en hors champ. Il n'y a que deux faces. Mais aussi, c'est un cristal à quatre faces, si vous faites intervenir les deux couples : la mère du héros et l'enfant que le héros a été, la femme du héros et l'enfant que le héros a de cette femme. Et c'est à peine un cristal solide. Même dans les maisons, ça sue l'humidité chez Tarkovski. Et les belles images de la femme qui se lave les cheveux contre un mur qui est complètement dégoulinant. Il pleut toujours dans les maisons, tout ça. C'est du cristal, mais à peine dégagé de son état liquide. [110 :00] Et ce cristal se tient comme un germe dans un milieu.

Seulement Herzog est presque optimiste puisque Herzog a la vision d'un univers qui cristallise. Tarkovski n'arrive pas à y croire, et de son cristal personnel à quatre têtes -- la mère, l'enfant qu'il a été, la femme, l'enfant qu'il a -- de ce cristal tournant qui se tourne en tous les points de l'horizon, pour interroger le milieu, pour poser quelle question au milieu ? Pour poser au milieu la question : qu'est-ce que la Russie ? Qu'est-ce que la Russie ? Qu'est-ce que la Russie ? Question qu'il faut comprendre comme question évidemment métaphysique, en quoi nous sommes encore métaphysiciens, qu'est-ce que la Russie ?

Et quelle sera la réponse ? Il n'y aura pas de réponse parce que la question voudra dire : quel buisson ardent [111 :00] -- thème du buisson ardent perpétuel chez Tarkovski -- quel feu serait

capable d'étancher cette terre humide ? Pas du tout une vision liquide pesante. Les cristaux sont des cristaux liquides, et ça se referme. Ça se referme. Pensez à la fin de "Solaris" [1972], tout ça, c'est toujours cette interrogation sur le milieu : le milieu ne cristallisera pas, il est trop liquide pour ça. Qu'est-ce que la Russie ? Qu'est-ce que la Russie ? C'est une question, pour Tarkovski, c'est une question métaphysique comme pour tous les Russes. Les Russes, c'est les seuls à avoir érigé la question de leur pays en question métaphysique. C'est déjà dans Dostoïevski : qu'est-ce que la Russie comme question métaphysique ? En France, on imagine mal un auteur français se demandant « qu'est-ce que la France ? » au sens d'une question métaphysique parce que [112 :00] ça fait rigoler tout le monde. [Rires] Mais en Russie, ça paraît tout à fait normal à tout le monde. C'est *la* question métaphysique par excellence : qu'est-ce que la Russie, hein, pour eux ? C'est curieux... Oui mais... voilà, ça revient à dire quoi ?

Ben, vous voyez c'est ce qu'on vient d'introduire ; si vous vous rappelez tout ce qu'on a fait sur les espaces déconnectés, les espaces vides, il faut y joindre... On n'a pas fini puisque j'avais annoncé des espaces probabilitaires, des espaces comme topologiques, qui ne sont pas des notions scientifiques. Encore une fois, j'insiste là-dessus : je n'applique pas de la science à de l'esthétique ; ce serait stupide. Encore une fois, voyez la méthode. Quand je parlais d'espaces riemanniens, ça voulait dire quoi ? Je faisais, suivant la méthode que je vous proposais, j'extrais un opérateur scientifique à des opérateurs [113 :00] riemanniens qui définissent un espace scientifique. Bon. On ne va pas se mêler de ça parce qu'à ce moment-là, on ferait des mathématiques, je n'en serai pas capable de m'en mêler. J'extrais un caractère dont je demande juste évidemment est-ce que ce n'est pas un contresens ? Mais ce n'est même pas un mathématicien qui pourra me le dire. Et puis, ils sont très gentils, les mathématiciens ; ils me diront, ce n'est pas un contresens, non. Ça ne nous intéresse pas en tant que mathématiciens, mais ce n'est pas un contresens.

Alors je dis, un espace riemannien, le caractère que j'en extrais pour la philosophie, c'est un espace dont le raccordement des parties n'est pas déterminé, n'est pas prédéterminé, c'est-à-dire un espace dont les parties se raccordent de proche en proche, mais peuvent être raccordées d'une infinité de manières. Bon. [Pause] Là, je ne fais pas des mathématiques. Je peux dire, appelons ça par convention, « espace riemannien » parce que c'est le cas auquel renvoie un certain nombre [114 :00] d'opérateurs riemanniens. Du coup, si je les trouve en art, ce ne sera pas parce que les artistes appliquent des formules mathématiques de Riemann. Je constaterai que, par exemple, le cinéma produit des espaces très particuliers par ses moyens propres, espaces dont les parties ne sont pas raccordées ou dont les parties peuvent être raccordées de multiples façons.

J'ai essayé de le montrer les autres années, par exemple : l'espace de [Robert] Bresson où le raccordement se fait de proche en proche et n'est pas prédéterminé. Je dirais, très bien, c'est l'équivalent esthétiquement d'un espace riemannien. Indépendamment de ceci, à savoir si Bresson sait ce que c'est un espace riemannien, ça ne se pose même pas. Qu'il y ait des espaces probabilitaires, par exemple, chez [Alain] Resnais, ça paraît évident. Ce qui ne veut pas dire que Resnais applique des calculs de probabilité pour faire des films. Qu'il y ait des [115 :00] espaces qu'il faudra appeler amorphes, en un sens très particulier, à savoir les espaces vides, et les espaces fondamentalement, essentiellement vides, on l'a vu chez [Yasuhiro] Ozu, chez [Michelangelo] Antonioni, ce n'est pas non plus qu'ils appliquent. C'est avec leurs moyens à eux en tant qu'artistes qu'ils produisent des espaces qui ont ce caractère conceptuel.

Et encore une fois, si on se demande quel est le rôle de la main chez Bresson, pourquoi est-ce que c'est l'originalité de Bresson parce que des espaces déconnectés, des espaces dont les parties ne sont pas connectées d'une manière univoque, encore une fois on trouve ça chez toute sorte de types aujourd'hui. C'est une constante du cinéma moderne. Ce qui me paraît propre à Bresson, c'est l'idée de la main, à savoir que les connexions de l'espace seront tactiles et que c'est la main qui va raccorder les portions d'espaces de proche en proche. Donc ce n'est pas une main préhensive ; c'est très bizarrement une main constitutive d'espace, et c'est pour ça que le cinéma de Bresson est tactile [116 :00] et entièrement tactile. Et c'est pour ça que les gros plans chez Bresson, ce n'est pas des gros plans de visage, c'est des gros plans de mains. Il y a que la main qui raccorde les morceaux espaces. [Voir la séance 7 du séminaire actuel, le 10 janvier 1984] Bon. Chez Ozu, ce sont des espaces vides. Là, on peut en rajouter, hein, les milieux cristallisés. Les milieux cristallisés, là aussi, chez un certain nombre d'auteurs apparaissent avec cette fonction. [Pause] [Sur Ozu et les espaces vides, voir les séances 9 et 10 du séminaire actuel, le 24 et le 31 janvier 1984]

Alors si vous m'accordez toute cette histoire de l'image-cristal, je dis, on a vu une image-cristal fondée sur trois ou quatre axes. Trois, si vous vous contentez des miens, quatre si vous y joignez celui de Jouanny concernant la lumière et la couleur, une fois dit que son autre axe, l'espace, je pense qu'il coïncide avec le mien, milieu, [117 :00] donc, milieux cristallisés, donc tout va bien. Et puis ce que vous pouvez faire chacun, c'est rajouter d'autres axes, trouver d'autres trucs que le bateau, que le cirque, que le bateau. Bon, on aurait un dernier problème qui est, bon, très bien. Mais ça, ça définit les axes, presque, les éléments du cristal. Je dirais, les grands éléments du cristal sont actuel-virtuel, limpide-opaque, [Pause] germe-milieu. Il y aurait une dernière étude à faire, très différente, les états de cristaux. Tout état de cristal réunit chacun tous ces éléments. Mais il y a des états cristallins très différents suivant [118 :00] la manière dont ces éléments sont réunis. [Pause]

Vous voulez un petit repos ? Oui ? Alors pas longtemps ? Vous sortez et vous revenez sinon alors je... [Interruption de l'enregistrement] [1 :58 :19]

... nous entrons, ah, je précise que donc, par excès de conscience professionnelle, je ferai encore deux cours. Et puis voilà, et puis, donc entre aujourd'hui et les deux autres fois, vous me donnez, ceux qui veulent l'U.V., vous me donnez vos petites fiches vertes. [Rires] Les petites fiches vertes. Voilà. L'heure est venue.

Bon alors, vous comprenez, on atteint [119 :00] heureusement, on en a pour deux fois et quart, on atteint notre dernier problème de l'année. Mais notre dernier problème de l'année, on est tellement avancés dedans que je me demande si on ne pourrait pas raccourcir d'un cours, maintenant. [Rires] Car une fois donnés les axes de l'image-cristal, nous savons ce que nous voyons dans l'image-cristal, et comme on vient de me le rappeler très justement, tout ça fait bien partie d'un monde où l'image-mouvement s'est écroulée, [Pause] c'est-à-dire où le cinéma a cessé d'être un cinéma d'action pour devenir un cinéma de voyant. Car on n'agit pas dans le cristal. On peut beaucoup bouger, se remuer dans le cristal, [120 :00] hein ? Il se passe plein de choses dans le cristal, mais on n'agit pas dans le cristal. On agit dans les milieux réels ; on n'agit pas dans les milieux cristallins. En revanche, ce qu'on fait dans le cristal, et ça vaut bien agir,

c'est voir. On voit. [*Pause*] Et c'est ce cinéma de voyant, là en un sens très simple parfois, et là, quelqu'un me rappelait que, en effet, "Cœur de verre" est sous le signe de l'hypnose, mais ce n'est pas le seul cas, ce n'est pas le seul cas où l'hypnose interviendra puisque, par exemple, l'hypnose est un thème en un sens très différent de chez Herzog, et l'hypnose est aussi un grand thème chez Resnais. C'est un cinéma de visionnaires.

Or s'il est vrai qu'on voit dans l'image-cristal, alors qu'on agit dans l'image-mouvement, [121 :00] qu'est-ce que qu'on voit ? Notre réponse, elle est... Vous la savez, dès le début puisque tout était centré là-dessus depuis le début, on voit l'image-temps directe. Donc on ne confondra pas l'image-cristal avec l'image-temps. [*Pause*] L'image-cristal, c'est des organisations paradoxales d'espace. C'est-à-dire, il me semble, il faudrait dire, l'image-cristal, c'est encore de l'espace, que ce soit les espaces déconnectés, les espaces vides, les milieux cristallisés, tout ça. C'est encore de l'espace, mais voilà, c'est des espaces, mais qui, contrairement à l'espace euclidien, ont des caractères qui ne s'expliquent plus spatialement, qui ont besoin de faire intervenir d'autres facteurs que l'espace, pour rendre compte de leurs caractères spatiaux. [122 :00]

Si bien que, on revient toujours à notre formule, de l'image-mouvement découle une image indirecte du temps. Mais, en revanche, dans l'image optique et sonore pure, dans l'image-cristal, on voit une image-temps directe. C'est la présentation directe du temps par opposition à la représentation indirecte du temps. A l'image-mouvement correspond une représentation indirecte du temps. A l'image optique et sonore pure, ou à l'image-cristal, puisque l'image-cristal est le développement des images optiques et sonores pures, à l'image-cristal correspond une présentation directe du temps. C'est ça qu'on voit dans le cristal, et sous quelle forme le voit-on ? Je récapitule : nous avons notre réponse. [123 :00] Il n'y a pas lieu de revenir là-dessus, c'est Bergson qui nous l'a donnée, il nous a donné en tout cas le point de départ.

Ce que nous voyons, c'est le temps dans son fondement même, c'est-à-dire le temps en tant que à chaque instant, il se différencie en deux jets dissymétriques, les présents qui passent et tendent vers l'avenir, les passés qui se conservent, en même temps. Le passé n'est pas après le présent, le passé ne survient pas après le présent, il en est coexistant. Si bien que le temps se divise à chaque instant en présent qui passe et en passé qui se conserve. [*Pause*] Le [124 :00] passé ne se conserve pas dans notre tête ; il se conserve dans le temps lui-même. Le temps n'est pas le mouvement de la perte du passé ou la destruction du passé... [*Interruption de l'enregistrement*] [2 :04 :13]

... entre guillemets parce que ce n'est pas un mouvement. Cet élan qui se divise en deux jets dissymétriques [*Pause*] et qui fait passer, qui d'un côté fait passer tous les présents et d'un autre côté simultanément, conserve tout le passé, voilà ce qu'on voit dans le cristal.

Si bien qu'il faudrait une très rapide revue des états du cristal avant par rapport à... C'est comme si j'avais deux, deux aspects contemporains du temps, l'aspect sous lequel tous les présents passent, l'aspect sous lequel [125 :00] tout le passé se conserve. Et là... Et la scission de ces deux aspects ne va jamais jusqu'au bout, et on sait pourquoi elle ne va jamais jusqu'au bout : elle ne va jamais jusqu'au bout puisque, à chaque fois, c'est réinjecté dans le circuit actuel-virtuel. Donc c'est une tendance, c'est un dédoublement qui n'en finit jamais de se faire, qui, Bergson dira,

c'est un dédoublement qui *n'aboutit pas* ou qui aboutit dans des circonstances exceptionnelles -- il faudra voir lesquelles. Donc tout ça est limpide.

Si bien que ce qu'il faudrait faire aujourd'hui -- mais je voudrais là alors aller très, très vite -- c'est comme voir ces états de cristal pour que la prochaine fois on soit en mesure d'attaquer directement, les deux prochaines fois, les deux dernières fois, l'image directe du temps. [126 :00] On retrouverait comme cela les puissances du faux, parce qu'il est évident que l'image du temps c'est la puissance du faux. Et on serait bien contents puisqu'on aurait fini notre année.

Je dis, moi j'imagine -- là aussi, vous pouvez faire votre liste -- moi j'imagine quatre états du cristal. Alors il faut que ça marche, il faut que ça marche à tout prix, à tout prix pour moi ! Vous vous pouvez en faire d'autres états, alors il vous faudra faire d'autres exemples, ou d'autres recherches. Moi je vois quatre états du cristal.

Il y a un cristal parfait -- il n'existe pas, aucune importance, nous parlons de concepts -- un cristal achevé. On l'a vu, il n'y a pas de cristal achevé puisque le cristal est toujours la limite [127 :00] d'un germe cristallin et d'un milieu à cristalliser. Il n'y a que des cristaux arrêtés dans leur développement. [Pause] Mais on peut forger le concept idéal : l'idéalité du cristal, c'est un cristal achevé, un cristal parfait. [Pause] Deuxième état du cristal, c'est un cristal qui a des défauts -- Jouanny vient d'en parler -- alors là, c'est là que je me servirai de ce que Jouanny a dit. Si on pense au diamant, c'est ce qu'on appelle d'un mot bien joli, par exemple, le « crapaud » dans un diamant, [Pause] comme une espèce de fêlure au fond du diamant, [128 :00] un petit étoilement, l'étoilement d'une cassure. Ça c'est le deuxième état du cristal, cristal fêlé, cristal crapaud. Troisième état du cristal, le cristal en formation. Voyez qu'il se distingue fort du cristal achevé puisque là, il est uniquement saisi en fonction de ses germes et rapporté à ses germes. [Pause] Puis un quatrième état du cristal : le cristal en décomposition. Il me semble que je n'en vois pas d'autres. [Pause]

Alors on se dirait, bon, [129 :00] voyez, ça doit... Si on ne trouve pas d'exemples évidents, voyez que ça ne marche pas très bien, et si on trouve des exemples, c'est que c'est autre chose que des exemples. C'est qu'on l'avait déjà dans la tête avant de former ces quatre états de cristal. Alors moi, je dirais -- pour aller très vite, là, c'est pour, là je ne parle plus que de cinéma c'est pour la fin de cette séance, on retrouvera le... -- qu'est-ce qui se passe ? Parmi les auteurs qui justement s'occupent de choses voisines du cirque, puisqu'on a retenu le cirque comme un cas particulier, comme un lieu cristallin par excellence, l'image-cristal d'auteurs, j'en vois un premier, c'est [Max] Ophuls. [Pause] Bon, Ophuls parfait, qu'est-ce que c'est ? Ça me paraît évident. [130 :00] Lui, il fait des images-cristal qui renvoient à des cristaux parfaits. C'est gelé, c'est froid, c'est parfait. Je dis n'importe quoi ; c'est comme ça, des impressions.

Qu'est-ce qui nous montre que c'est un cristal parfait ? On n'y entre pas et on n'en sort pas. C'est un peu en littérature l'équivalent de ce qui apparaîtrait chez Raymond Roussel, dans les *Impressions d'Afrique* [Paris : Lemerre, 1910], des personnages qui exécutent leurs prouesses dans des cages de verre. [Deleuze cite Roussel dans le contexte d'Ophuls dans *L'Image-Temps*, p. III] Et dans le cristal parfait, il ne peut y avoir que un mouvement, le circuit, c'est-à-dire "La ronde" [1950]. Et il n'y a pas de en-dehors, il n'y a pas de milieu. Dans le cristal parfait, [131 :00] il n'y a plus de milieu. Il n'y a de milieu que par rapport au germe. Dans un cristal



supposé parfait, il n'y a plus de milieu, le milieu est intérieur. Le milieu est intérieur au cristal, il n'y en a pas d'autre. Comme on a pu dire d'Ophuls, il n'y a pas d'extérieur du décor chez Ophuls, il n'y a que un envers du décor.

Et l'envers du décor, il ramasse les morts. Les vivants s'agitent dans le cristal. [*Pause*] L'envers du décor, c'est ceux qui meurent, et les vivants sont réinjectés dans le cristal. Réinjection perpétuelle du gars dans le cristal, rappelez-vous dans "La ronde", l'épisode très beau du vieillard masqué qui danse, qui danse dans le cristal. [132 :00] Il meurt, le médecin le ramène chez lui, défait le masque, cette image splendide, tout ça, défait le masque. On s'aperçoit que ce masque figé de jeune homme cache un vieillard infect, et le médecin ne pense qu'à une chose, recourir au bal et rentrer dans la ronde ; il est réinjecté dans la ronde. "Lola Montès" [1955], les images, moi, qui m'émeuvent le plus dans "Lola Montès", c'est lorsque Monsieur Loyal, qui a avec Lola ce rapport très bizarre d'exploitation sans pitié et d'amour, ne cesse de réinjecter sur scène Lola Montès qui, à la fois ivre et fiévreuse, ayant bu et ayant la grippe, n'en peut plus. Et il a des apartés familiers du type : « Lola, ça va ? Ça va, Lola, ça va ? » Et chaque fois, [133 :00] il la réinjecte dans le circuit. [*Voir la discussion d'Ophuls dans L'Image-Temps, pp. 111-116*]

Bon. Je pourrais parler des valse, des fameuses valse d'Ophuls qui vont tout à fait dans ce sens et dans cette figure de la ronde comme, précisément, la seule chose qui puisse se passer. Je pourrais invoquer tout "Madame De" [1953], et notamment le rôle des boucles d'oreilles, du circuit des boucles d'oreilles qu'il y a dans "Madame De", etc., pour fonder cette idée du cinéma d'Ophuls comme état du cristal parfait. Si bien qu'il n'y a pas de sortie, les deux aspects du temps, le présent qui passe et le passé qui se conserve, font la ronde dans la piste du cirque, voir "Lola Montès". Tous les anciens présents de Lola, ses amours princières, [134 :00] ses amours royales, ses richesses, etc., tendaient déjà vers le cirque comme vers leur but final. Et le cirque les recueille et les conserve tous comme autant d'images virtuelles. Donc voilà, bon.

Pour aller plus vite, je me dis, un pas de plus. C'est très bien ça, je ne dis pas que ce soit mieux ; c'est vous, vous voyez à quel état du cristal vous appartenez, dans lequel vous vous reconnaissez le mieux. Je me dis, un pas de plus, supposons que le cristal soit fêlé, ça veut dire quoi ? Ça veut dire que d'une manière ou d'une autre, il y a bien tout ça, tout se passe dans le cristal, mais de telle manière que quelque chose au moins risque d'en fuir, et d'en fuir par le fond. [*Pause*]

Il y a bien la ronde dans le cristal, mais elle se défait. [135 :00] Et elle se défait en quoi ? Elle se transforme en galop, pour revenir aux histoires qu'on avait vu précédemment, ritournelle et galop. Voilà que la ritournelle, la ronde, va donner lieu à un galop qui s'engouffre dans le fond du cristal et qui s'enfuit. [*Sur le galop et la ritournelle, voir la séance 14, le 20 mars 1984*] En d'autres termes : les passés qui se conservent, là ça nous intéresse quant à l'image future du temps, les passés qui se conservent resteront dans le cristal, inutiles, vains. Tandis que les présents qui passent vont prendre un galop qui va les faire sortir du cristal et créer un avenir, et créer une nouvelle réalité hors du cristal. [*Pause*] C'est comme si dans le cristal [136 :00] les personnages avaient essayé des rôles et que, à l'issue de ces rôles, ou bien ils resteront dans le cristal parce qu'ils auront raté, ou bien ils fileront dans la fêlure du cristal parce qu'ils auront réussi et qu'ils auront trouvé leur véritable rôle. On retrouverait tout le thème de l'acteur à un autre niveau. Être acteur, c'est essayer des rôles jusqu'à ce qu'on trouve le bon, et le bon, c'est celui où on n'est plus acteur. [*Pause*] Qui ce serait ça ? Vous l'avez reconnu, bien sûr. Il me

semble que ça répond exactement à [Jean] Renoir. [137 :00] [*La discussion de Renoir suit celle d'Ophuls dans L'Image-Temps, pp. 113-117*]

Renoir, c'est les images-cristal d'un type très particulier. Renoir, Renoir, Renoir, en littérature il a rapport avec qui ? En littérature, il aurait rapport avec [Guy de] Maupassant. Hélas, il a voulu faire du [Émile] Zola, mais pour Zola, ça ne marche pas. C'est pourquoi "La Bête humaine" [1938] n'est pas un très, très bon film de Renoir, mais enfin c'est mieux qu'un mauvais film, mais ce n'est pas dans l'élément Zola que... Alors qu'est-ce que c'était que l'élément Maupassant ? On pourrait dire qu'au 19<sup>ème</sup> siècle, vous savez, le roman français, il a conquis quelque chose de stupéfiant. Il a fait une espèce d'unité avec la poésie. Fantastique parce qu'il a pris comme, et il a su faire de la strophe l'élément romanesque de base. [*Pause*] Ça, c'est un des coups de génie de [Gustave] Flaubert. Et [138 :00] tout ce qu'on dit, et tout ce que [Marcel] Proust, à commencer par lui, a dit de si beau sur l'imparfait chez Flaubert et le rôle de l'imparfait chez Flaubert, il me semble, doit se comprendre à partir de cette découverte fantastique, avoir introduit la strophe dans le roman, si bien, avoir atteint une espèce d'identité du roman et de la poésie,

Seulement les strophes de Flaubert -- si c'est vrai que Flaubert, Maupassant, Zola, composent par strophes, c'est ça leur véritable unité d'écriture et que c'est splendide -- ce n'est pas le même type de strophes chez les trois. Là, je n'ai pas le temps parce que... Je dis juste pour Maupassant quelque chose qui n'est pas du tout dans Flaubert. La solution de Maupassant, et c'est sûrement pas la meilleure, ce n'est pas le plus grand des trois, sa solution à lui, moi, [139 :00] je crois c'est que sa strophe, elle est construite -- c'est pour ça que l'imparfait chez Flaubert, ce n'est pas la même chose que l'imparfait chez Zola, et ce n'est pas du tout la même chose que l'imparfait chez Maupassant -- c'est très marrant, Maupassant. Moi tel que je le vois, c'est, la strophe commence comme une espèce de description au monologue intérieur de quelqu'un qui voit quelque chose derrière une vitre. Une vitre le sépare, [*Pause*] et toute la strophe de Maupassant, c'est comme si la vitre se dégelait et devenait de l'eau vive, de l'eau vive sur laquelle quelque chose se passe. L'enchaînement description-narration chez Maupassant se fait d'une manière très particulière, description comme à travers une vitre, [140 :00] narration au fil de l'eau, et les deux s'unissent merveilleusement dans l'art de Maupassant parce que c'est comme si la vitre s'était liquéfiée et était devenue cours d'eau.

Or chez Renoir, moi, je crois qu'il a tout à fait ça. Les choses sont présentées comme à travers une vitre, et elles se transforment insensiblement en narration sur cours d'eau. Je dirais, la vitre, c'est le cristal, c'est l'image-cristal, mais il y a toujours une fêlure par laquelle se forme et passe un cours d'eau, un cours d'eau au galop qui entraîne les personnages qui seront sauvés. Les autres, ils resteront [141 :00] derrière la vitre. Les autres, ils resteront dans le cristal. Je pense à quoi ? Je pense qu'il y a un thème constant chez Renoir et dans son maniement d'acteurs. On a beaucoup parlé, ceux qui n'aiment pas Renoir, ils critiquent toujours l'improvisation chez Renoir, la manière dont les acteurs ont l'air d'improviser. Il n'y a pas de direction d'acteurs, tout ça. Et évidemment, [André] Bazin a écrit des choses très belles là-dessus, en montrant que -- et ce qui va de soi -- que cette improvisation est parfaitement voulue par Renoir parce que chez lui, l'acteur ne joue jamais un rôle. L'acteur joue un rôle qui consiste à jouer un autre rôle, ce qui donne en effet une impression d'improvisation étonnante. [*Voir Bazin, Jean Renoir (Paris : Champs libre, 1971)*]

Pour ceux qui se rappellent un peu : "La règle du jeu" [1939], Carette joue un braconnier, mais un braconnier qui joue à être maître d'hôtel ; [142 :00] ça c'est du pur Renoir. Ce n'est pas du tout simplement un dédoublement de rôle, c'est bien plus, c'est bien plus malin que ça, c'est bien plus vivant dans l'esprit de Renoir. Si vous prenez "Boudu sauvé des eaux" [1932], Michel Simon joue le rôle d'un clochard, mais un clochard qui s'efforce de jouer des rôles, les rôles que lui imposent le théâtre intime et les fantasmes du libraire et de la libraire. [Pause] Alors, un acteur joue un rôle qui consiste à jouer d'autres rôles. C'est la grande mise à l'épreuve des rôles. C'est ce qui se passe dans le cristal, et qu'est-ce qui en sortira ? [Pause] Il en sortira quelque chose si le personnage a trouvé son vrai rôle. [143 :00] Il en sortira dans un galop, ou si vous préférez, ce qui revient au même, il en sortira au fil de l'eau. Quand Boudu en aura marre de jouer les fantasmes du libraire et de la libraire, il se tire au fil de l'eau.

Dans "French cancan" [1955], quand la petite a trouvé le rôle de sa vie, elle revient sur la scène et participe au galop final. C'est le galop qui entraîne les présents qui passent et qui va les sauver, tandis que la ronde reste pour les rôles de condamnés. "La règle du jeu", et évidemment, là, la profondeur de champ si présente dans "La règle du jeu" est précisément la marque de la fêlure, de la fêlure qui est au fond. Tout est organisé dans une image-cristal, sous forme de circuit. [144 :00] Il y a ou actuel et virtuel ne cessent de s'échanger, image actuelle des hommes, image virtuelle des animaux chassés, si vous vous rappelez la scène de la chasse, image actuelle des hommes aussi ou des vivants, image virtuelle des automates collectionnés dans... Et fascination de Renoir pour les automates ; image actuelle des maîtres, image virtuelle des domestiques ; image actuelle des domestiques, image virtuelle des maîtres. Tout un système de rimes qui s'échelonnent en profondeur de champ. Bon. Toute "La règle du jeu" est fondée là-dessus.

Et puis il y a une question. Truffaut pose la question alors, et c'est stupéfiant [145 :00] à quel point il y répond mal. Là je suis sûr... Truffaut dit : qui est-ce qui ne joue pas la règle du jeu ? Je crois que la question est bonne ; il y a quelqu'un qui ne joue pas la règle du jeu. Mais lui répond, c'est l'aviateur. Pour ceux qui se rappellent le film, c'est idiot, cette réponse, enfin c'est idiot... ce n'est pas raisonnable ! L'aviateur, il est complètement dans la règle du jeu. Quand la femme lui dit : « Aller, enlève-moi, partons », l'aviateur lui, il dit, « ah écoute, il faut d'abord que je te présente à ma mère », c'est dire qu'il est complètement dans la règle du jeu : il refuse l'évasion, il reste dans l'image-cristal, il continue la ronde, il est complètement dans le coup, lui. Il n'y en a qu'un et le seul qui ne suit pas la règle du jeu : c'est celui qui n'est ni dehors ni dedans, ni maître ni domestique, à savoir le garde-chasse. C'est le seul qui soit interdit du château. [146 :00] Les autres ou bien sont des patrons, ou bien des domestiques. Il n'y a que le garde-chasse qui n'est ni patron ni domestique, c'est le seul qui n'ait pas le droit d'entrer dans le château, et c'est le seul qui foutra des coups de fusil, c'est-à-dire qui fera fuir le cristal, qui fera éclater le cristal. Alors là, c'est par violence. Quand Renoir est pessimiste, c'est par violence.

Mais Renoir a un tempérament très optimiste, très optimiste à la fois politiquement et individuellement. Et il pense que l'image-cristal, c'est la sélection des rôles pour que au moins un petit nombre de personnes trouvent leur vrai rôle, c'est-à-dire le rôle de leur vie. Comme il est dit dans Camilla, dans "Le Carrosse d'or" [1952], comme il est dit : « où commence le théâtre, où commence la vie ? » [147 :00] [Deleuze cite cette question de la manière suivante dans

L'Image-Temps, p. 116, note 28 : « où donc finit le théâtre, où commence la vie ? »] C'est la question de Renoir : où commence le théâtre, où commence la vie ? Et ça veut dire quelque chose de très précis. Tant que vous serez dans le cristal, vous agitez des rôles de théâtre, et puis voilà ; ce sera bien, ce ne sera pas bien, plus ou moins bien, mais vous serez faits d'avance. Seulement, ça a une utilité : à force de brasser des rôles, à force d'être un braconnier qui veut jouer au maître d'hôtel, voilà, vous finirez peut-être par trouver votre rôle. Et quand vous aurez trouvé votre rôle, vous filerez sur l'eau courante. Vous ne jouerez plus un rôle, vous serez déjà sortis du cristal. C'est ça, il me semble, l'idée fondamentale de Renoir. Elle est très belle parce que ce n'est pas une idée théorique. C'est une idée, c'est une idée qui ne fait qu'un avec la construction de son œuvre.

Alors bon, je dirais -- je vais là vraiment très, très vite, il faudrait de longues analyses à chaque fois -- si vous prenez l'admirable "[Le] Fleuve" [1951], un des plus grands Renoir, c'est évident. Autour du kiosque [148 :00] hindou, les trois jeunes filles essaient leurs rôles. Bien plus, les gosses essaient leurs rôles. Le petit frère essaie son rôle de charmeur de serpents, et il en meurt puisqu'il se fait piquer. Et puis il y a la petite fille avec ses grandes dents là, une vraie petite anglaise, elle est parfaite, elle essaie le rôle de son premier amour là. Et puis bon, quand le petit frère est mort, c'est une chose, bon. Elle a envie de se suicider parce qu'elle se sent responsable. Et puis non, elle va vers le fleuve -- là, de très belles images du fleuve -- alors que le kiosque, c'était voir la vie à travers une vitre, c'est devenu le fleuve. Harriet sera sauvée : elle a trouvé son rôle. [149 :00] Elle a trouvé son rôle tout en abandonnant le rôle de son premier amour. Bon.

C'est ça Renoir, enfin c'est ça, une partie de Renoir. Si bien que l'action pourrait sauter ; lui, il met des crapauds partout dans le cristal. Il faut qu'il y ait un crapaud, au besoin un garde-chasse qui tire dans l'image-cristal, ou bien l'eau courante qui passe à travers le cristal. C'est le salut. Si bien que pour lui, des deux jets du temps, le passé qui se conserve est condamné, il restera dans le cristal et se confondra avec les rôles épuisés et morts, avec les carapaces de rôles, et le présent qui passe sortira du cristal pour créer la vie. D'où sa conception de la Révolution française politiquement ou du Front Populaire politiquement.

Voilà bon, et on passe, [150 :00] bon. Je dirais, les germes, qui c'est ? C'est Fellini, c'est Fellini. [La discussion de Fellini suit celle de Renoir dans L'Image-Temps, pp. 117-124] Fellini, il a fait un coup formidable. Chez lui il ne s'agit plus de sortir du cristal, comme chez Renoir, on ne sort plus. Mais ce n'est pas non plus comme chez Ophuls, un cristal achevé. Chez Fellini, il a une question géniale. Mais vous comprenez, ce n'est pas des problèmes abstraits, ça ! Pour faire une œuvre, il faut avoir un souci à soi, même que les autres disent : mais tu es fou ? Qu'est-ce que c'est que ce souci-là que tu as ? Et puis il faut y tenir à ce souci, il faut dire : j'ai raison, j'ai raison, j'ai raison ! Eh bien, l'idée géniale de Fellini, et il a mis du temps pour s'en rendre compte, c'est : le seul problème, c'est comment entrer. Ce n'est pas comment rester ni comment en sortir, c'est comment entrer, comment entrer dans quelque chose.

Si vous la poussez assez loin, cette idée, [151 :00] mais comment que je peux entrer, sous-entendu dans le cristal ? Il n'y a que des entrées, comment entrer dans quoi ? Pas de réponse, il n'y a que des entrées. Qu'est-ce que c'est que le cristal ? C'est l'ensemble de ses germes. Qu'est-ce que c'est que l'ensemble des germes ? C'est l'ensemble des entrées. [Pause] Le cristal, c'est la transversale de toutes les entrées. Il n'y a que les entrées qui paient, comme on dit, il n'y a que

les entrées de payantes. [Pause] Et un film de Fellini, c'est fait comment ? Il a tout fini quand il a juxtaposé toutes les entrées possibles. Il a fini. Comme il dit, on lui dit jusqu'à quand ça va durer ce film ? Il dit, tant qu'il y aura de l'argent, le film durera. [Rires] Mais l'argent, c'est l'envers du [152 :00] cristal. Ben oui ! Tant qu'il y aura des entrées payantes, à enchaîner, il y aura du film. On lui coupe ses crédits, ben il arrête d'entrer. Tout simple.

D'où ce qu'a très bien dégagé un critique qui s'appelle [Barthélemy] Amengual, la structure, ce qu'il appelle la structure alvéolaire dans les films de..., les niches, les niches successives, la structure alvéolaire type "Le Satyricon" [1969] qui montre assez que il n'y a que des entrées. Qu'il n'y ait que des entrées, j'en donne très rapidement deux, trois exemples typiques. "Huit et demi" [1963] -- mais ça vaut pour tout le cinéma de Fellini, à partir d'une certaine époque, encore une fois il ne l'a pas trouvé tout de suite. Une idée comme ça, vous comprenez, on en a pour la vie. [153 :00] Ça suffit à faire une œuvre, une idée comme ça, et quand je le dis, ça paraît complètement plat, mais lui, quand c'est œuvre d'art, ben, c'est œuvre d'art. C'est réussi. -- [Les citations des articles d'Amengual par Deleuze dans L'Image-Temps, p. 12, note 7 ; p. 82, note 19 ; 119, note 30, offrent une documentation assez vague ; il s'agit d'une série, Études cinématographiques, publiée par Lettres Modernes Minard, notamment de « Fellini I et II » selon Deleuze, c'est-à-dire vol. 15 (28-29) « Federico Fellini, « 8 ½ » (1964), et vol. 44 (127-130) « Federico Fellini 2. Aux sources de l'imaginaire » (1981)]

"Huit et demi", "Les clowns" [1970], "Roma" [1972]. « Roma » c'est quoi ? Mais à la lettre, on ne verra jamais Rome. On verra la liste, selon Fellini, de toutes les manières d'entrer dans Rome. Alors, entrée historique : on peut entrer dans Rome par l'histoire. Entrée archéologique : on peut entrer dans Rome par les fresques. [Pause] Entrée urbaine : on peut entrer à Rome par le périphérique. [Pause] Entrée [154 :00] mémorielle : on peut entrer dans Rome par des souvenirs d'enfance. Parfois deux entrées se mélangent. Le passage du Rubicon, entrée historique dans Rome, est présentée sous forme du petit ruisselet ridicule qu'un collègue mené par un curé franchit, souvenir d'enfance, deux entrées se sont contaminées. Il y a l'entrée par le périphérique, l'entrée par les fresques, l'entrée par tout ce que vous voulez. Et le film "Roma" est fait de l'enfilement de toutes ces entrées, la transversale de toutes ces entrées va être Rome. Rome, c'est la transversale de toutes les entrées dans Rome, et de toutes les manières d'entrer dans Rome. Le cristal n'est plus que l'ensemble de ces germes ou l'ordination de ces germes, la mise [155 :00] en ordre de ces germes. Simplement, ce qui est très important pour nous, c'est que toutes les entrées ne se valent pas. Mais on ne peut pas savoir d'avance. Il y en a qui ratent. Merveille pour nous, il y en a qui se révèlent limpides, il y en a qui s'obscurcissent et deviennent opaques : elles se ferment. L'entrée par les fresques : les fresques s'effacent, l'opacité tombe.

Bon on verra, je crois qu'il y a un autre cours. Tant pis, on verra, on en est là, et voilà bon. [Fin de l'enregistrement] [2 :35 :40]