

Gilles Deleuze

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

22ème séance, 12 juin 1984 (cours 66)

Transcription : [La voix de Deleuze](#), Agathe Vidal (1ère partie), Elsa Roques (2ème partie) et Ian Parker, correction : SD (3ème partie) ; révisions supplémentaires à la transcription et l'horodatage, Charles J. Stivale

## Partie 1

Premièrement je suis embêté parce que Georges Comtesse, il m'avait dit qu'il allait amener un Américain qui connaissait bien la science-fiction et puis qui nous raconterait des choses sur le cristal dans la science-fiction. Alors j'avais dit, eh ben oui, alors. Mais il n'est pas là, et puis on est pressé, aujourd'hui. Car, donc, c'est la dernière fois, et puis... Alors je ne sais pas ce que je vais faire de l'Américain, s'il arrive, moi. Et puis, on a à avancer, à terminer, et puis on a à faire quand même une récapitulation de l'ensemble pour se persuader à chacun que, pendant l'année, nous avons beaucoup travaillé. Cette récapitulation, elle me paraît essentielle parce que, pour regrouper les lectures éventuelles, que vous auriez faites dans nos perspectives. [1 :00] Alors, voilà, vous comprenez ?

On avait entamé la dernière fois, presque le dernier point qui m'importait et qui était ceci : [Pause] l'image directe du temps se présente sous deux formes. Je voudrais aujourd'hui, être d'une clarté, enfin... L'image du temps et l'image directe du temps se présentent sous deux formes parce que ces deux formes sont comme [Pause] le procès de la différenciation du Temps en lui-même. Et ces deux formes, c'est [Pause] [2 :00] les présents qui passent, [Pause] les passés qui se conservent. Et ces deux formes sont complémentaires d'une manière très simple, c'est que le temps est le processus ou le mouvement qui ne cesse de se diviser à chaque instant en deux jets, jets non symétriques : le jet des présents qui passent et le jet des passés qui se conservent. [A ce propos, voir le début du chapitre 5 de L'Image-Temps, pp. 129-131]

Vous vous rappelez qu'il ne s'agit plus du tout de la mémoire psychologique. Les passés qui se conservent, ne se conservent pas dans notre cerveau, ils ne se conservent pas dans notre mémoire. Ils se conservent dans le Temps. Si bien que c'est le Temps [3 :00] lui-même qu'on peut appeler mémoire. Vous me direz : présents qui passent et passés qui se conservent, et c'est ça le Temps : pourquoi pas invoquer la dimension du futur ? Mais c'est que la dimension du futur, elle est dans les deux autres. [Pause]

Et on avait commencé -- mais j'avais commencé, un peu... pas de la manière la plus claire -- j'avais commencé par l'étude des passés qui se conservent. Mais je voudrais faire un peu marche arrière, pour en finir très vite avec un point, parce que normalement on aurait eu le temps -- ça allait, mon plan -- j'aurais développé ensuite... Mais là, je veux vite régler au contraire -- l'autre aspect. Il s'agit de savoir... vous me comprenez, voilà notre problème. C'est ça l'image, enfin,

c'est ça, la direction [4 :00] de l'image directe, de l'image-temps directe. Bon. Mais notre problème, c'est comment tirer un peu de temps pur, c'est-à-dire une image-temps directe, des présents qui passent, d'une part, et d'autre part, des passés qui se conservent?

Qu'est-ce que ce sera l'image-temps directe ? On doit s'attendre à deux images-temps directes, l'une qui correspond au mouvement des présents qui passent, l'autre qui correspond au mouvement des passés qui se conservent, deux images-temps directes qui chacune présenteront un [5 :00] peu de temps à l'état pur, c'est-à-dire un temps qui n'est plus subordonné au mouvement, qu'on ne déduit plus du mouvement, qui ne découle plus du mouvement. Alors très vite, je veux dire pour les présents qui passent, les présents qui passent, ce n'est pas encore une image-temps directe. Je peux dire même que le temps empirique se confond avec les présents qui passent. *[Pause]*

Pour atteindre à une image-temps directe, c'est-à-dire un temps pur, à partir des présents qui passent, qu'est-ce qu'il faudrait? Je demande : à quelles conditions les présents passent-ils ? La réponse est immédiate : [6 :00] les présents passent dans la mesure où il y a toujours un autre présent qui vient remplacer le précédent, et un suivant qui vient remplacer l'actuel. Je veux dire, comprenez, c'est toujours par rapport à la présence d'autre chose *[Pause]* que quelque chose est dit passé ou futur. C'est relativement à la présence d'autre chose qu'une chose est dite passée ou est dite future. Je dirais que c'est une vision horizontale. *[Pause ; Deleuze va au tableau]* [7 :00] C'est comme si je défilais le long d'une ligne horizontale. *[Pause]* Il y a ici *[Deleuze marque son dessin]* un présent, il passe, un autre présent... Il y a toujours quelque chose de présent, et c'est par rapport à la présence d'autre chose, qu'une chose est passée, ou par rapport à la présence d'autre chose qu'une chose n'est pas encore. C'est donc cette succession horizontale des présents qui passent, qui définit la forme empirique du temps.

Mais on avait vu, on avait vu, vaguement cette année, puis l'autre année beaucoup plus à fond, à quel point cette ligne horizontale *[Pause ; Deleuze écrit au tableau]* [8 :00] renvoyait à des lignes verticales, où cette fois-ci, on considère ce qui se présente comme événement, et au lieu, comme dans la ligne horizontale, de passer le long d'événements successifs, on reste dans l'événement, on s'enfonce dans l'événement, on n'en sort pas. *[Pause]* C'était notamment le schéma que [Charles] Péguy tentait de tirer de Bergson lorsqu'il opposait l'histoire et la mémoire, et il nous disait : oui, l'histoire -- telle qu'il l'entendait lui, Péguy -- consiste à passer [9 :00] le long des événements, tandis que la mémoire, la vraie mémoire, consiste à s'enfoncer dans l'événement, à ne pas en sortir. *[Sur Péguy, Deleuze se réfère à lui dans L'Image-Temps, p. 132, note 2, dans Clio (1931) ; Deleuze considère Péguy ou cet ouvrage dans la séance 2, 4 et 22 du séminaire du Cinéma 2, le 23 novembre et le 7 décembre 1982, et le 31 mai 1983 ; dans la séance 15 du séminaire sur Leibniz et le Baroque, le 28 avril 1987 ; et à la fin du chapitre IV de Qu'est-ce que la philosophie ? pp. 106-108]*

S'enfoncer dans l'événement, ne pas en sortir, qu'est-ce que ça veut dire ? Ça veut dire, si je m'enfonce suffisamment dans l'événement -- je prends par exemple l'événement B - c'est que l'événement, il a une loi. L'événement il est très bizarre, et c'est par là qu'il appartient à la dimension verticale, c'est qu'il a l'étrange propriété de pouvoir comprendre en soi les autres événements, c'est-à-dire d'être extensible ou rétrécible. Je veux dire, vous pouvez traiter comme un seul et même événement, une période de votre vie, votre vie tout entière, plusieurs vies

ensemble, [10 :00] à la limite l'univers entier.

Si bien que sur une ligne verticale, vous allez avoir quoi ? Vous allez avoir la projection des événements passés, ou la retrojection des événements passés, pourquoi pas la projection des événements futurs, et bien plus, et bien encore, si vous considérez l'extensibilité de l'événement, ce que vous allez avoir sur la ligne verticale, c'est l'événement comme présent, le même événement comme passé, le même événement comme avenir. Bon, peu importe que ce soit... [*Deleuze se tourne vers le tableau, d'où quelques mots indistincts*] [11 :00] Mais vous allez l'avoir sous quelle forme ? Non plus sous forme d'un présent, passé, futur. Car ça, c'est la ligne horizontale. Vous allez l'avoir sous la forme de trois présents.

Plus vous vous enfoncez dans l'événement, plus vous saisissez trois présents qui sont quoi ? Un présent du présent, un présent du passé, un présent du futur. Suivant la formule de Saint Augustin : il n'y a plus du présent, du passé, du futur ; il y a un présent du présent, un présent du passé, et un présent du futur. Qu'est-ce que c'est ce présent intérieur ? Ce n'est plus la succession des présents qui passent ; la succession des présents qui passent, c'était : [*Pause*] [12 :00] présent, passé, futur. Là, vous avez une simultanéité de ce qu'il faudrait appeler trois pointes de présents : présent du présent, présent du passé, présent du futur. [*Pause*] L'événement lui-même, c'est la simultanéité, de ces trois présents intérieurs. [*Deleuze se réfère à Saint Augustin à ce propos dans L'Image-Temps, p. 132 ; voir aussi la séance 15 du séminaire actuel, le 27 mars 1984 avec l'intervention d'Eric Alliez*]

Je n'ai plus – voilà ce qui est important, et c'est ça qui va nous donner la première image-temps directe ; je vais, très vite comme vous le remarquez, je vais très vite, mais je m'adresse à votre sentiment, pas à votre intelligence -- vous n'allez plus avoir succession de présents qui passent. Vous allez avoir une [13 :00] simultanéité de trois présents ou de trois pointes de présents ; vous n'allez plus avoir une succession de présents actuels, vous allez avoir une simultanéité de présents désactualisés. La succession des présents actuels, c'est présent-passé-futur ; la simultanéité des présents désactualisés, c'est présent du présent, présent du passé, présent du futur pour le même événement, tous simultanés. Précisément, dans la mesure où ils sont désactualisés, en tant que désactualisés, ils vous donnent un peu de temps pur, une image-temps directe.

Ah bon, alors... Et c'est le même événement extensible. C'est le même événement, que vous saisissez sous les trois pointes simultanées de présents : pointe de présent, implication de présent, [14 :00] par opposition à l'explication des présents qui passent. Vous allez avoir une simultanéité de présents impliqués et non plus une succession de présents expliqués. Alors... C'est le même événement qui se jouera, sur le triple mode du présent du présent, du présent du passé, du présent du futur. [*Pause*] Qu'est-ce qui se passe ? Qu'est-ce que c'est, ça, cette simultanéité des pointes de présent désactualisé ? Voilà, [*Deleuze écrit au tableau*] et ce serait ma première définition, de l'image-temps directe : simultanéité des pointes de présents désactualisés, par opposition à la forme empirique du temps [15 :00] comme succession des présents qui passent. Et vous voyez que la simultanéité des pointes de présents désactualisés correspond à l'aspect du temps, à l'aspect empirique du temps du présent qui passe.

Eh bien, essayons de fabriquer des constructions où l'événement représente la simultanéité des

pointes de présents, [Pause] c'est-à-dire la simultanéité par rapport à l'événement, du présent du présent, du présent du passé, du présent du futur. [Deleuze dessine au tableau] A et X [Pause] se connaissent dans un présent du présent, [Pause] [16 :00] mais ils se connaissaient déjà dans un présent du passé, mais ils se connaîtront dans un présent du futur. [Pause] S'ils se connaîtront, ils ne se connaissent pas. [Pause] S'ils se connaissaient, ils n'ont pas à entrer en connaissance présentement. Eh ben, c'est les pointes. Ils se connaissaient, donc ils n'ont pas à se connaître. [Pause] [17 :00] Ils ne se connaissent pas encore. En même temps, ils se sont déjà connus ; simultanéité des trois présents. Ce n'est pas une simultanéité du passé, du futur et du présent car on serait ramené à loi de la succession ; ça se succède. Ils se sont connus, ils se connaîtront, ils se connaissent, ils se sont connus. Ça, ce n'est plus ça du tout. C'est la simultanéité des trois présents désactualisés. Bon. [Sur cette analyse et celle qui suit, voir L'Image-Temps, p. 133]

Deuxième exemple : [Pause] [18 :00] Quelqu'un a une clé, hein ? Une clé pour ouvrir une porte. Quelqu'un n'a plus la clé, [Pause] c'est-à-dire il l'a perdue. Donc il l'avait. [Pause] Il l'a encore, donc, il ne l'a pas perdue, il l'a. [Pause] Il la trouve, c'est-à-dire il l'aura. Donc, il ne l'avait pas : simultanéité du présent du présent, du présent du passé, du présent du futur, alors que le présent, le passé, et le futur ne peuvent pas être simultanés. Mais le présent du présent, [19 :00] le présent du passé et le présent du futur désactualisés peuvent être simultanés. Et c'est à la fois, que il n'a plus la clé, qu'il l'a, et qu'il la retrouve.

Bon, troisième exemple. On enlève une jeune fille. [Pause] On conjure l'enlèvement de la jeune fille. [Pause] Mais le moyen de le conjurer est la manière de faire l'enlèvement lui-même. [Pause] [20 :00] Et faire cet enlèvement, c'est la manière d'éviter qu'elle se fasse, si bien qu'elle n'est pas enlevée, tout en l'ayant été ; c'est qu'elle est si peu enlevée qu'à la fin, pas à la fin, en même temps, elle sera enlevée, parce qu'elle s'enlève elle-même. Ça se complique, des schémas aussi compliqués que ça, en apparence, c'est la simultanéité des trois présents désactualisés.

Qu'est-ce que vous reconnaissez là ? Vous reconnaissez, quelque chose que l'on a vu ? Vous reconnaissez les films de [Alain] Robbe-Grillet : [Pause] la clé, l'événement de la clé, est emprunté [21 :00] à "Trans-Europe Express" [1966]. A et X, [Pause] ils se connaissent, ils se connaissaient, ils se connaîtront, sont empruntés à "Marienbad" [1961]. L'enlèvement qui est en même temps le moyen de le conjurer, si bien qu'en étant conjuré il se produit, mais c'est la fille qui s'enlève elle-même, est emprunté au "Jeu avec le feu" [1975]. On voit aussi, il y a un présent où l'un trahit l'autre, [Deleuze écrit au tableau] un présent où l'autre trahit l'un, un présent où aucun ne trahit, un présent où tous les deux se trahissent, [22 :00] un présent où les deux sont le même et se trahissent sous deux noms différents, c'est "L'Homme qui ment" [1968]. Tous ces présents sont simultanés en tant que présents désactualisés ; c'est la première image du temps.

Qu'est-ce qu'il fait, Robbe-Grillet, dans son film, là, dans le film d'images qu'il produit ? Et voilà pourquoi il nous dit tellement : « les images sont au présent ». Mais encore une fois, elles sont si peu au présent, les images du cinéma, elles le sont si peu naturellement, qu'il faut tous les artifices de Robbe-Grillet pour produire ce type d'images au présent. Et en effet, c'est un présent très, très spécial, c'est un présent complètement désactualisé, où dès lors, le présent du passé, le présent du futur, le présent du présent sont strictement simultanés. Si bien que dans les mystères de Robbe-Grillet, je ne vois rien, je ne vois rien [23 :00] qui puisse se rapporter ni à la linguistique ni au signifiant. Ce qui me paraît intéressant, c'est que l'image au présent de Robbe-

Grillet est une image-temps directe, est une figure fondamentale du Temps, à savoir la simultanéité des pointes de présents.

Alors simplement, ça peut se distribuer, ben oui : X dans "L'Année dernière à Marienbad", l'homme X, il est dans un présent du présent... non pardon, il est dans un présent du passé, à savoir : il a connu A, la femme. Mais la femme A, elle, elle est dans un présent du futur. [24 :00] Elle n'a pas connu, elle n'a pas connu X, mais elle le connaîtra. Et la différence entre les deux présents simultanés produit un troisième présent : M, le grand hypnotiseur. Suivant la loi que derrière un hypnotiseur, il y a toujours un autre hypnotiseur, A, la femme, c'est l'hypnotisée, X c'est l'hypnotiseur, M c'est l'hypnotiseur derrière l'hypnotiseur. Bon, vous avez cette structure. Peu importe, hein ? Je dis ça comme ça. Mais de ce point de vue, loin d'échapper au temps, [25 :00] Robbe-Grillet nous donne une figure très importante.

Et ça me gêne un peu par rapport aux autres ; c'est pour ça, que je n'en avais pas parlé la dernière fois. Parce que si je pars sur le deuxième pôle, on se trouve quand même devant une dimension de cinéma... Est-ce que d'autres auteurs que Robbe-Grillet sont allés dans cette direction de la simultanéité des présents désactualisés ? Je crois que oui. Mais bizarrement, ce n'est pas égal avec l'autre direction où s'est enfoncé le cinéma ; ce n'est pas égal. Car l'autre, c'est... et puis on va trouver un très curieux problème. Je disais l'autre figure, on ne la tire pas des présents qui passent ; on la tire des passés qui se conservent. Et cette fois-ci, quelle figure du temps, quelle figure, quelle image-temps directe on en tire ? Non [26 :00] plus la simultanéité des pointes de présents désactualisés, mais, on l'a vu, la coexistence des nappes de passé virtuel. [Sur le cinéma de Robbe-Grillet avec Resnais, voir *L'Image-Temps*, pp. 133-137]

Et je rejoins à la limite ce que j'avais commencé à faire la dernière fois. Si bien que ce sera la seconde grande image-temps directe. En fait chronologiquement, ça a été la première qui s'est introduite dans le cinéma. C'était la première : coexistence des nappes de passé virtuel. Pourquoi j'emploie le terme de « nappes de passé » ? Je l'ai justifié, je crois, la dernière fois. Encore une fois parce que ces nappes de passé, il ne faut surtout pas les confondre avec des nappes de souvenirs. [Pause] Les images-souvenirs seront empruntées [27 :00] aux nappes de passé dans la mesure où je m'installe sur une telle nappe. Mais, [Deleuze écrit au tableau] dans la mesure où je m'installe sur une telle nappe, celle-ci, celle-ci, [Deleuze écrit au tableau] mais ces nappes ne consistent pas en images-souvenirs. Je forme mes images-souvenirs à partir de ces nappes de passé. Ces nappes de passé ne se conservent pas en moi, elles se conservent dans le Temps. Voilà.

Et, là aussi, je ferai exactement le même raisonnement que tout à l'heure pour les pointes de présents. Du point de vue de la forme empirique du Temps, [Pause] il y a succession. [28 :00] Elles se succèdent relativement aux anciens présents qu'elles ont été. [Pause] Mais les nappes de passé ne se succèdent pas par rapport à l'actuel présent dont parle l'évocation. Elles sont toutes coexistantes. Comme le dit Fellini encore une fois, c'est à la fois que nous sommes l'enfant, l'adulte et le vieillard. Ça se succède par rapport aux anciens présents, oui, mais pas par rapport à l'actuel présent dont parle l'évocation, où je m'installe sur une nappe plutôt que sur une autre. Toutes ces nappes coexistant, c'est, on l'a vu, [29 :00] le cône de la mémoire, selon Bergson. Coexistence des nappes virtuelles de passé. Les images-souvenir, c'est tout à fait autre chose, ce sont des actualisations de tel point, sur telle nappe.

Donc, j'ai mes deux formules d'images-temps directes. Je définis l'une comme la coexistence, comme la simultanéité des pointes de présents désactualisés : présent du présent, présent du passé, présent du futur. Je définis la seconde comme : la coexistence des nappes de passé virtuel. Et je disais, le premier -- et c'est lui, et c'est lui, il me semble, qui a introduit l'image-temps dans le cinéma, l'image-temps directe dans le cinéma -- quelles aient été les préparations, je ne veux pas dire que c'est venu tout [30 :00] d'un coup comme ça. C'est [Orson] Welles. Je donnerai comme premier exemple "Citizen Kane" [1941], et c'est si peu ! [Sur le cinéma de Welles à ce propos, voir *L'Image-Temps*, pp. 138-151, aussi bien que la séance précédente]

Vous, vous avez, des nappes de passé, la profondeur de champs étant, comme, je le disais une autre fois, un facteur de temporalisation, beaucoup plus que de spatialisation. Vous avez les nappes de passé de Kane virtuel qui coexistent toutes, et on s'installe sur l'une, sur l'autre, sous le prétexte de savoir : qu'est-ce que « Rosebud » ? [Pause] Vous me direz, bon mais il en sort des images-souvenirs. Aucun intérêt, ce n'est pas ça qui est intéressant. La preuve que ce n'est pas intéressant, [31 :00] que ce n'est pas ça qui était intéressant, c'est que comme je vous le disais, "Citizen Kane" déclare immédiatement l'inutilité et la vanité des images-souvenir, [Pause] à savoir ce qu'est « Rosebud » n'a aucune importance. Et l'image-souvenir, quand elle est trouvée, n'est trouvée pour personne et par personne et brûle toute seule dans l'âtre. Le souvenir est fondamentalement inutile.

Et quand j'essayais d'établir une progression, dans les films de Welles, je disais non seulement, sur "La Splendeur des Amberson" [1942], l'inutilité va être accusée encore plus, puisque, comme dit le vieux Major, et comme dit la voix off, [32 :00] tout ça n'intéresse plus personne. Donc pourquoi il fait un film là-dessus ? Parce que ce qui l'intéresse, c'est tout à fait autre chose : tantôt l'image-souvenir est inutile, tantôt au mieux, elle est inévitable, et ça correspond aux deux troubles, aux deux troubles fondamentaux que Bergson analysait, lorsque l'image-souvenir, mais les troubles de la mémoire psychologique, nous disent et sont comme des clés sur le processus de la temporalisation. Voyez, dans "La Dame de Shanghai" [1948], les souvenirs sont devenus inévitables puisque c'est le passé des autres, et d'autres particulièrement mystérieux. Et dans "[Mister] Akardin" [1955], c'est encore un pas de plus, puisque il s'agit pour Arkadin de rendre *son propre passé* inévitable. [33 :00] Il y a donc exploration des nappes de passé purement virtuel, indépendamment de leur actualisation dans des images-souvenir, où toutes ces nappes de passé virtuel coexistent.

Vous me direz, mais qu'est-ce qu'elles donnent, puisqu'elles ne donnent même pas d'images-souvenir ? À partir de, encore dans les "Amberson" ou dans "Citizen Kane", elles en donnent, même si c'est inutile ; à partir de "La Dame de Shanghai", elles n'en donnent plus. Alors, qu'est-ce qu'elles donnent ? Elles ne... les nappes de passé virtuel, quand je m'installe en elles par ce saut dans le temps, [Deleuze indique le tableau en parlant] qui n'est pas moins grand ni plus grand que le saut que j'opère dans l'espace pour percevoir quelque chose hors de moi, ben, qu'est-ce que ça va me donner ? [34 :00] Les nappes de passé ne me, comment dirais-je, les nappes de passé ne me livrent plus des images-souvenir dont tout le monde se moque éperdument, elles vont délivrer des présences hallucinatoires. [Pause] Le passé du trio infernal de "La Dame de Shanghai" va surgir comme la présence hallucinatoire des trois diaboliques, et vous vous rappelez, notamment le surgissement du personnage qui s'appelle Grisby dans le film,

cette espèce de surgissement hallucinatoire, tout le temps. C'est une des plus belles choses du cinéma de Welles. Pour "Arkadin", tous les personnages-relais, [35 :00] qui représentent autant de nappes de passé, prennent une espèce de présence hallucinatoire.

Ça culmine enfin dans "Le Procès", où il n'y a plus que des présences hallucinatoires, puisque "Le Procès" aussi c'est le même problème. À savoir, et la profondeur de champs y retrouve son côté facteur de temporalisation. K [*Pause ; Deleuze écrit au tableau*] reçoit la visite de la police le matin dans sa chambre. Contre-plongée, contre-plongée, profondeur de champ, qui va marquer la recherche de K à savoir, l'équivalent de « Rosebud » : sur quelle nappe de passé gît le secret de ce que l'on me reproche ? [36 :00] Et il se lance dans son enquête, c'est une enquête dans le temps et pas une enquête dans l'espace. Est-ce là ? Est-ce là ? Est-ce là ? Est-ce là ? [*Deleuze indique une nappe dessinée différente à chaque question*] Est-ce dans mon enfance, est-ce dans ma jeunesse, est-ce... Où est-ce ? Où est la faute ? Ce n'est pas ça, ce n'est pas ça. Il n'a aucune image-souvenir, en revanche, présences hallucinatoires partout : présence hallucinatoire des fillettes. Présence hallucinatoire de l'avocat. Présence hallucinatoire de l'avocat, ... euh, de l'étudiant. Partout, présence hallucinatoire. Ce sont les présences hallucinatoires qui vont témoigner pour [37 :00] les nappes de passé virtuel, et le Temps va être le brassage des nappes de passés virtuels.

Si bien qu'à la limite, [*Pause*] il faut dire, vous voyez, dans le cinéma de Welles -- et là, je vais vraiment, très, très vite, on n'a plus le temps -- dans le cinéma de Welles, il y a quelque chose de très curieux, c'est un cinéma bien sûr, qui reste centré. Il y a un centre, ne serait-ce que le centre d'évocation qui coïncide généralement avec une mort, « Kane est mort, Kane vient de mourir ». À partir de là, [*Deleuze indique une nappe particulière*] partent les évocations de nappes de passé. [*Pause*] [38 :00] Ce centre, il est très fondamental dans le cinéma de Welles, et de très bons commentateurs l'ont marqué, parce que ce n'est pas simplement un centre donné, comme ça, ou qui coïncide avec un événement, la mort de quelqu'un. C'est un centre *vocal*, et Welles a toujours considéré comme essentiel pour le cinéma la position d'un centre radiophonique. Michel Chion l'a très, très bien montré. Et en effet, rappelez-vous que Welles venait de la radio, il n'a jamais abandonné le thème d'un centre radiophonique. [*Sur la référence à Chion à ce propos, voir L'Image-Temps, p. 152, note 26 ; sur le thème du centre chez Welles, voir pp. 186-192*]

Et indépendamment de ça, ce qui m'intéresse, conformément à toute notre [39 :00] étude cette année, c'est la prodigieuse mutation qu'il fait subir à la notion de centre. Il garde un centre, mais il fait subir une prodigieuse mutation à la notion de centre. C'est que -- je voudrais reprendre très vite un thème, c'est le moment ou jamais de faire des regroupements -- un thème que Michel Serres a très bien analysé au niveau du 17ème siècle. On demande souvent à Welles dans ses interviews, on lui dit : vous, vous êtes un homme de quel siècle à votre avis ? Alors les réponses, elles sont variées ; on lui dit : oh vous, vous êtes un homme de la Renaissance, et généralement ça ne l'enchant pas, ne l'enchant pas. [40 :00] Vous êtes un homme Shakespearien, ça ne l'enchant pas non plus. Quitte à ajouter une réponse à d'autres réponses, c'est un homme du 17ème siècle ; ça ne veut pas dire qu'il est en retard sur son époque, hein ? C'est un néo-17ème siècle.

En quel sens ça serait un homme du 17ème siècle ? Parce que je vous dis, dans le livre de Serres, *Le système de Leibniz* [Paris : PUF, 1968], il y a des pages qui me paraissent très, très belles sur

la vérité sur ce monde qu'on appelle « Classique ». Vous savez que le Classique et le Baroque, c'est à peu près la même chose. Donc le Classique, c'est quelque chose qui est tout ce que vous voulez sauf l'âge de la sagesse et de la raison. Et il dit, très bien, qu'est-ce qui se passe, qu'est-ce qui définit le monde du 17<sup>ème</sup> siècle ? Ce qui définit le monde du 17<sup>ème</sup> siècle, [41 :00] c'est l'écroulement des centres. Ils n'ont plus de centre ; c'est la panique, c'est ça le monde classique. Qu'est-ce que ça veut dire, ils n'ont plus de centre, c'est la panique, ils n'ont plus de centre ? Ça veut dire vraiment que le monde perd tous ses centres. On peut toujours discuter : est-ce que c'est la terre qui tourne autour du soleil ou le soleil qui tourne autour de la terre ? Ça suppose au moins l'idée qu'il y ait un centre, que ce soit le soleil ou la terre, en même temps qu'ils découvrent pleinement l'infini -- là aussi ce qui définit le 17<sup>ème</sup> siècle, c'est aussi cette espèce d'innocence à l'égard de l'infini. Cette manière de penser l'infini. -- En même temps qu'il...  
*[Interruption de l'enregistrement]* [41 :56]

... leur centre, [42 :00] leur centre d'équilibre, quoi. *[Pause]* Les masses perdent leur sens de gravité, les mouvements perdent leurs centres de révolution. C'est-à-dire il n'y a plus de centre comme centre de configuration. Je dirais dans notre langage: il n'y a plus de centre sensori-moteur ; le centre sensori-moteur, c'est un centre de configuration. *[Pause]*

D'où s'ils peuvent s'en tirer, c'est par une extraordinaire mutation de la notion de centre. *[Pause]* [43 :00] Suivant l'analyse de Serres, cette mutation de la notion de centre va se faire entre autres -- et à cet égard les deux auteurs fondamentaux, c'est Leibniz et c'est Pascal -- la mutation de la notion de centre va se faire entre autres, et de manière privilégiée, dans deux nouvelles disciplines, deux nouvelles disciplines-là qui nous intéressent parce qu'il faut les appeler « scientifico-artistique », « scientifique-artistique », l'une étant la géométrie projective et l'autre son complément ou sa réciproque, que Leibniz appelle [44 :00] « la théorie des ombres », c'est-à-dire « la projective », si vous voulez, et la « ténébreuse ». *[Pause]* Et si vraiment je deviens de plus en plus rudimentaire, *[Deleuze se tourne loin du micro, d'où quelques mots indistincts]* ... la figure constituant la géométrie projective, il n'y a plus de centre comme centre de configuration, les corps n'ont plus de centre.

Ça me paraît tellement... Vous en même temps que je parle, appliquez ça au cinéma de Welles ; ne l'appliquez pas mais sentez à quel point les images de Welles vont être comme ça. S'il y a un auteur chez qui les corps n'ont plus de centre -- sauf quand ils meurent, ils retrouvent une espèce de centre -- l'image de Welles, elle est tout le temps [45 :00] une image en bascule ; aussi bien dans le cas de la profondeur de champ que dans le cas du plan de coupe, il y a toujours une bascule dans l'image. Bon, revenons, revenons à...

En projectif, qu'est-ce qui se passe dans la géométrie projective ? Vous avez le seul centre qui est devenu un point de vue. *[Pause]* Bizarrement, on retrouve le cône, et on va voir que ce n'est pas sans rapport avec notre problème. Vous avez un point de vue : sommet du cône, position de l'œil. C'est un centre, d'accord ; ce centre est un point de vue. C'est une vraie mutation, ça. [46 :00] Le centre n'est plus un centre de configuration ; le centre devient un point de vue. Qu'est-ce qu'il y a d'autre ? Il y a un objet nommé « géométral », *[Pause]* et il y a des coupes du cône, des plans. Si bien que comme on a vu, Bergson, il a donné son schéma du cône très, très, très rudimentaire, lui aussi -- Il faut aller toujours au plus simple -- puisqu'il n'a considéré qu'un coupe parallèle, parallèle au sommet, parallèle à la base. *[Pause]* Dans la projective, vous pouvez considérer des



coupes parallèles, vous pouvez considérer des coupes [47 :00] transversales, vous pouvez considérer des coupes qui passent par le point, vous pouvez considérer des coupes qui passent par les côtés du cône etc., etc. On peut considérer toutes sortes de plans, donc toutes sortes de nappes, et chaque fois, la projection de l'objet dit « géométral » variera de telle manière que chaque projection pourra être considérée comme une métamorphose, ou une anamorphose de l'autre, métamorphose et anamorphose visuelles. [*Sur le schéma de Bergson, voir L'Image-Temps, p. 108, note 21 (de Matière et mémoire), et sur le point de vue et la géométrie projective, voir la séance 3 du séminaire sur Leibniz et le Baroque, le 18 novembre 1986*]

Qu'est-ce qu'a fait la géométrie projective ? Elle a substitué au centre sensorimoteur, je dirais, dans mon langage, dans le langage qu'on a employé, elle a substitué au centre sensori-moteur, un centre purement optique. Voilà ! [48 :00] C'est l'avènement d'un nouveau cinéma. [*Pause*] La manière dont Welles s'inscrit dans cette mutation du cinéma qui substituait aux situations sensorimotrices des situations optiques pures, c'est la transformation qu'il fait subir aux centres qui est l'équivalent de la révolution de la géométrie projective où les centres cessent d'être des centres de configuration de corps pour devenir des centres points de vue par rapport auxquels les corps sont en rapport perpétuel de métamorphose les uns avec les autres. [*Pause*] Mais enfin -- et ça, je dirais, pour résoudre une question, mais là je vais trop vite -- la projective c'est, si vous voulez, l'équivalent [49 :00] du montage court, du montage haché chez Welles. Chaque image est comme une projection d'un point de vue avec métamorphose d'une image à l'autre.

Par exemple, dans le montage court de "La Dame de Shanghai", Grisbi, la dame de Shanghai, l'avocat Bannister, et tout le temps, basculent d'une image à l'autre. Il n'y a plus de centre que optique, et ces trois diaboliques sont comme la métamorphose. Chacun, chacun est la métamorphose des autres. Le montage court correspond tout à fait au centre optique d'une géométrie projective. Encore une fois je ne dis pas que Orson Welles [50 :00] applique Pascal ; ça serait une catastrophe de dire ça. Je dis, voilà, voilà en quoi il y a une espèce de résonance 17ème siècle, ce qui se passe tout à fait ailleurs, beaucoup plus tard.

Mais ce n'est pas difficile, que vous compreniez, si peu que je dise, que la projective, il y a quelque chose qu'elle ne nous donne pas. Elle ne peut pas distinguer un cercle, c'est-à-dire une figure plane, [*Pause*] des bords d'une coupe d'une sphère. Comme dit Leibniz dans son langage, elle ne peut pas distinguer une surface plane d'une surface convexe ou concave. De toute [51 :00] manière, ce sera un cercle. Je veux dire que le cercle, soit la coupe d'une sphère dans ce sens, la coupe d'une sphère dans ce sens, ou une figure plane, la projective ne vous donnera pas les moyens de distinguer. [*Pause*] Aussi, comme on dit au 17ème siècle, faut-il joindre à la géométrie projective une théorie des ombres qui, elle, nous donnera les reliefs, les concavités et convexités par plages d'ombre, et pour ça, on réutilise le cône, mais on en redistribue les éléments. Au lieu d'avoir : centre optique, c'est-à-dire point [52 :00] de vue de l'œil, [*Pause*] objet ou géométral, projection sur les plans d'intersection, ce qui était la formule trinitaire de la géométrie projective, on va avoir : source lumineuse, la source lumineuse est en S et non plus l'œil. On ne va plus avoir objet géométral ; on va avoir opacité. On ne va plus avoir projection ; on va avoir répartition du clair-obscur, plage d'ombre. [*Pause*] On ne revient pas à [53 :00] l'ancienne conception du centre. Le centre simplement n'est plus tout à fait un centre optique, c'est un centre lumineux qui va accuser les reliefs, constituer des plages d'ombre. Et qu'est-ce que c'est que c'est, ça ? C'est la formule qui répond à la profondeur de champ. Voilà.

Et quant à la question de savoir comment se concilient les deux grands procédés de Welles -- il a toujours dit qu'ils étaient relatifs, interchangeables, tout ça -- je crois qu'ils ne sont quand même pas tout à fait interchangeables. Ils répondent à deux aspects très profonds : le montage dit court ou haché chez Welles correspond vraiment à la projective. [Pause] [54 :00] Le plan-séquence avec profondeur de champ correspond à la ténébreuse, c'est-à-dire à la théorie des ombres. [Pause] Et dans les deux cas, vous voyez fondée [Pause] la constitution des présences hallucinatoires, la série des projections qui se transforment les unes dans les autres, ou bien les plages d'ombre qui déterminent toutes les zones du clair-obscur. [Pause] Et c'est ça que la coexistence des nappes de passé va nous livrer, et non pas de simples extractions. [Pause] [55 :00] Alors, oh c'est très obscur, c'est très obscur, mais c'est bien de terminer, de se quitter sur une obscurité.

Alors, imaginez là-dessus -- je vais de plus en plus vite -- imaginez là-dessus, qu'est-ce qui peut se passer là ? Eh ben, on est en train de dire, ah, ben, oui, c'est bien la direction où, la direction où s'engage la seconde image-temps directe, à la recherche de la coexistence des nappes virtuelles de passé. Cette coexistence des nappes virtuelles de passé va nous donner quoi ? Soit la projection des présences hallucinatoires, [Pause] soit les enténébrements [Pause] [56 :00] des mêmes présences hallucinatoires. Et si vous considérez un film comme "Le Procès", c'est évident comme il a retenu de Kafka quelque chose de profond. Tout, tout ici est auxiliaire de la justice ! C'est-à-dire : fillette, avocat, fillette hurlante, avocat, prêtre de la cathédrale, [Pause], prêtre de la cathédrale, [Pause] co-accusé, collègue de bureau -- je cherche à faire la liste ; j'en oublierai sûrement -- etc., etc., femme aux doigts palmés, dossiers, dossiers juridiques, [57 :00] etc., etc., une présence hallucinatoire d'une seule et même chose, qui n'existe pas hors de ces métamorphoses. Qui sont les juifs ? Ce sont les fillettes hurlantes. Que sont les fillettes hurlantes ? C'est le peintre homosexuel. Qu'est-ce que le peintre homosexuel, etc. ? C'est l'avocat. Bien. Vous voyez les nappes, la coexistence des nappes virtuelles de passé va nous délivrer des présences hallucinatoires. C'est ça qui est [*mot indistinct*].

Alors un pas de plus, parce qu'après tout, on peut dire : ben oui, mais il complètement transformé la notion de centre, mais il a gardé un centre. [58 :00] D'accord, ce centre nous convenait puisque c'était un centre purement optique, eh oui. Mais supposez qu'on supprime le centre. C'est-à-dire, il n'y a même plus de centre d'évocation. Si on supprime le centre et qu'il n'y a même plus de centre d'évocation, voilà que les nappes virtuelles de passé, les nappes de passé virtuel vont se déchaîner. Elles vont se mettre à valoir et à concourir pour elles-mêmes. [Pause] Il n'y a plus de centre d'évocation, ou bien c'est chaque nappe virtuelle qui peut servir de centre par rapport à l'autre et réciproquement. Ça va compliquer, [59 :00] ça va compliquer en théorie, mais pas du tout à voir. Simplement il faudra se laisser aller. Et en effet, quel est le plus grand disciple de Welles, et en même temps le plus indépendant ? Il me semble que c'est [Alain] Resnais. C'est lui qui reprend le problème de Welles, des nappes virtuelles de passé. Mais tout le porte, tout le porte, lui, à supprimer les centres. Il n'y a plus de centre, il n'y a plus que des nappes virtuelles qui vont jouer l'une par rapport à l'autre le rôle de centre éventuel et à charge de revanche. [Pause]

Et si l'on essaie de faire, très vite alors, une espèce de recensement des [60 :00] films de [Resnais] [Pause], je voudrais le faire presque en chronologie. Mais le premier, je l'extrait, parce que ça à l'air d'être le plus compliqué, en fait c'est le plus simple. C'est "Je t'aime, je t'aime"

[1968]. [Pause] Parce que là, il semble qu'il y ait encore un centre. [Voir la séance précédente sur ce film, aussi bien que *L'Image-Temps*, pp. 155-164]

Bon, vous voyez, c'est le type, on le flanque dans sa capsule à remonter le temps -- j'en ai un peu parlé la dernière fois -- et puis, il va remonter pour vivre un instant précis. Mais je disais, les souris peuvent revivre un instant précis. Les bêtes peuvent revivre un instant précis, du moins, on le suppose ; les hommes pas, pourquoi ? Parce que tout instant précis appartient à une nappe, si bien que si l'expérience rate, c'est pour ça. Le type, au lieu de vivre son instant précis, c'est-à-dire le moment où il sortait [61 :00] de l'eau alors que Catrine était étendue sur la plage, au lieu de revivre cet instant, il ne pourra pas le revivre sans basculer ; comme l'instant appartient à plusieurs nappes, il ne pourra pas le revivre sans basculer, tantôt sur telle nappe, tantôt sur telle autre nappe, etc., et puis de proche en proche, sur des nappes d'avant Catrine, des nappes d'après Catrine, etc., etc. Et vous aurez une coexistence de toutes les nappes de passé [Pause] qui va faire l'objet [Pause] de "Je t'aime je t'aime", qui vont se précipiter, qui vont se brasser les unes les autres, alors, qui vont se fragmenter. Je laisse de côté pour l'instant la question de comment expliquer qu'elles se fragmentent, ces nappes de passé. De toute manière, elles [62 :00] ne nous donneront jamais un instant ; c'est toujours des nappes, c'est toujours des continuums de passé, coexistence de tous les continuums... [Interruption de l'enregistrement] [1 :02 :12]

## Partie 2

... À partir de là, faisons, suivons mieux l'ordre chronologique. Tout simple, l'histoire Resnais ; il est, pas du tout que, ce n'est pas de la théorie. C'est tellement un problème qui l'obsède que vous n'avez qu'à faire la liste. C'est toujours : coexistence de nappes de passé, sans centre. C'est lui qui va servir de centre. [L'étude du cinéma de Resnais qui suit correspond à la section 3 du chapitre 5 de *L'Image-Temps*, pp. 151-164]

Je commence par "L'année dernière à Marienbad". Je ne peux pas suivre tout à fait l'ordre chronologique. « L'année dernière à Marienbad », qu'est-ce qui se passe ? [Deleuze écrit au tableau] [63 :00] Je peux dire: c'est encore quand même un passé commun. Il y a quelque chose de commun, à savoir : A et X, [Deleuze écrit au tableau] X l'homme et A la femme, se sont-ils rencontrés déjà, ne se sont-ils pas rencontrés ? En plus des questions encore plus complexes, je garde vraiment le plus simple. La réponse, elle n'est pas difficile : X s'installe sur une nappe où il a rencontré A, A s'installe sur une nappe où elle n'a pas rencontré X. Elle s'installe sur une nappe où elle n'a pas encore rencontré X, et X s'installe sur une nappe où il a déjà rencontré A. [Pause] [64 :00]

Je le signale, et c'est ça qui, pour moi, fait problème : c'est qu'on n'a jamais vu un film aussi cohérent fait par deux auteurs qui le comprennent autant de deux manières absolument opposées. C'est même sûrement le secret des collaborations fécondes, parce que Robbe-Grillet fait le film - une fois dit qu'il a été plus que scénariste, ce que tout le monde reconnaît - Robbe-Grillet fait le film en le concevant, à mon avis, en le concevant non pas du tout sous les espèces d'un signifiant linguistique, mais sous les espèces d'une simultanéité de pointes de présent, de pointes discontinues de présent. [65 :00] Et Resnais fait le film en le concevant comme une coexistence de marques continues du passé. La merveille, c'est que ça ait marché. Mais c'est comme ça, les collaborations les plus merveilleuses viennent de ce qu'on a dans la tête des choses absolument

différentes. C'est comme ça que ça marche.

À la rigueur, on pourrait les distribuer. On pourrait dire que la femme A est plus proche de Robbe-Grillet, et que l'homme X est plus proche de Resnais parce que la femme A, elle saute bien d'une pointe de présent à une autre, elle saute bien sur un mode discontinu, d'une pointe de présent à une autre, tantôt niant qu'elle l'ait rencontré, tantôt à moitié convaincue. Tandis que l'homme, lui, il essaie d'envelopper la femme de ses nappes de passé. [66 :00] Si ce n'est pas celle-là que tu veux, c'est celle-là, etc., il saute d'une nappe de passé à une autre, pour essayer d'envelopper la femme dans une nappe de passé. Alors, ça pourrait s'arranger en disant un personnage revient à Robbe-Grillet, un personnage revient à Resnais. Mais enfin, dans "L' Année dernière", ça marche encore parce que, cette histoire de nappes de passé parce qu'il y a bien quelque chose de commun. Oui ou non, se sont-ils rencontrés ? [Pause]

Si je passe à "Hiroshima [mon amour]" [1959], là vous voyez, Resnais, il décolle, décollait, avec quelque chose de très curieux car ce sont deux nappes de passé, Hiroshima-Nevers, et qui n'ont rien avoir l'une avec l'autre. [Pause] [67 :00] Et chacune des deux va servir de passé à l'autre, qui, à son tour, chacune, va servir de présent par rapport à l'autre. Là, il y a affrontement des deux nappes de passé. Avec cette différence que le Japonais veut chasser, il ne veut pas du tout que la femme entre dans sa nappe de passé. « Tu n'as rien vu à Hiroshima ». Tandis que, elle, l'attire de toutes ses forces dans sa nappe de passé à elle. « Tu es l'Allemand ; tu es le même que l'Allemand ». Le problème d' "Hiroshima mon amour", ça va être, cette fois-ci... Vous voyez que la mémoire décolle de l'individu. [68 :00] Comment se faire une mémoire à deux lorsque les deux n'ont rien de commun ? C'est le premier pas d'une mémoire supra-psychologique. [Pause]

Avec "Muriel" [1963], ça m'est bien égal, moi il me semble que les gens ils se perdent en se demandant qu'est-ce qui est vrai, qu'est-ce qui est faux, dans les souvenirs invoqués de "Muriel". Ce n'est pas ça qui est intéressant pour moi. C'est que le problème se complique encore ; là Resnais fait un grand pas. Cette fois-ci, ce n'est pas une mémoire à deux. C'est une mémoire, d'une part, à plusieurs niveaux, et à plusieurs personnages. [Pause] [69 :00] Deux niveaux : la guerre, la guerre mondiale et la guerre d'Algérie, [Pause] et trois, quatre, autant que vous voulez de personnages. Trois au moins, non ? Quatre au moins, quatre au moins, qui vont se répartir, et qui vont affronter, qui vont affronter, ce qui survient. Et ce qui compte, ce n'est pas du tout que l'hôtelier soit plus ou moins convaincu d'une mensonge, et qu'il n'ait jamais été en Algérie, parce que, comme le remarquait perfidement Robbe-Grillet, il n'y a pas plus de raisons de croire que Bernard, le soldat, l'ancien appelé, ait été vraiment en Algérie ou même qu'il y ait vu Muriel ou... [Deleuze se tourne vers le tableau, d'où quelques mots indistincts] [70 :00] En effet, la question, comprenez, ce n'est jamais des images-souvenir, c'est des présences hallucinatoires. Quelle présence hallucinatoire va sortir du jeu des nappes de passé virtuel et des continuums de passé ?

Un pas de plus, je dirais, la révolution, je ne sais plus quoi ? Je ne sais plus quoi, la révolution... Enfin... [Pause] Le film suivant, après « Muriel », sur la guerre d'Espagne... "La guerre est finie", pardon, oui, "La guerre est finie" [1966]. Là vous avez – il faut que j'aille de plus en plus vite – vous avez une mémoire qui tend tellement à se dégager, que c'est une mémoire à trois niveaux. [Pause] [71 :00] C'est une espèce de mémoire-monde, et même -- ce qui va intéresser beaucoup Resnais dans ses films suivants -- une mémoire-*âge du monde*. Voyez, il passe d'une

mémoire à deux, une mémoire à plusieurs, à une mémoire-monde, et toute la mémoire du monde, à l'infini de [*mot indistinct*], mémoire-âge du monde.

Et "La guerre est finie" va affronter, va brasser trois âges de l'Espagne, et à chacun de ces âges, il y a la totalité de l'Espagne. Comme je disais, à chaque niveau, il y a tout le passé. Il y a l'âge de la guerre civile et de ceux qui sont restés plus ou moins annexés à la guerre civile. Il y a l'âge, qui paraît l'âge du futur, l'âge des jeunes terroristes radicaux, mais [72 :00] là ce n'est plus du tout une distinction, pas encore ou déjà qui intervient, c'est un continuum. Et puis il y a le niveau propre au héros, qui veut à la fois rompre avec les images-souvenir de la guerre civile, et qui trouve aussi que la politique des terroristes radicaux est une mauvaise politique, parce que une politique spécifique à la fin du régime de Franco. Bon. Trois âges de l'Espagne, [*Pause*] et c'est ça qui ne cesse de se brasser, de se... Il n'y a pas de centre, chacun sert de centre relatif par rapport aux autres.

Avec "Mon oncle d'Amérique" [1980], le thème d'une mémoire-âge du monde se complique, [73 :00] se complique encore -- pas du tout du point de vue des images, tout ça c'est des films extrêmement clairs -- puisque vous avez trois personnages, dont chacun brasse ses nappes de passé, les affronte à ceux des autres, là aussi dans des processus de fragmentation, de répartition, de recoupement, d'exclusion. Avec un effet curieux pour dégager ce qui est constant, pour dégager des constantes de chaque nappe. Ça c'est l'apport [Henri] Laborit [*neurobiologiste qui est un acteur et un narrateur dans le film, et dont les écrits et les propos constituent un aspect important du film*] qui distingue dans chaque nappe : territoire, ligne de fuite hors du territoire, blocage des lignes de fuite. Si bien qu'à la faveur de ces constantes, les nappes de passé peuvent dépasser l'homme, [74 :00] c'est-à-dire s'appliquer à l'animal. C'est la grande réconciliation de l'homme et de la souris, telle qu'elle était interdite et exclue par "Je t'aime, je t'aime". C'est vraiment les âges du monde, y compris l'île, l'île et son trésor, avec des nappes de passé sub-humaines, c'est-à-dire animales, et surhumaines, c'est-à-dire cosmiques.

Et puis le dernier, "La vie est un roman" [1983], bon là, c'est encore plus typique : trois âges du monde, trois âges du monde qui rentrent en confrontation. Et cette fois-ci, mais pourquoi ça représente encore un progrès, "La vie est un roman", du point de vue de l'œuvre, de la poursuite éperdue de Resnais de ce problème, tellement il a ce problème qui le hante ? C'est parce que cette fois, les âges du monde, ou les nappes de passé, ont chacune absorbé leurs personnages. Elles ne renvoient plus à des personnages. C'est elles-mêmes [75 :00] qui sont devenues des personnages. Tandis qu'avant, ça renvoyait à des personnages dont chacun avait plusieurs nappes de passé. Là maintenant, les nappes ont englouti leurs propres personnages. Bon, mais alors s'il n'y a plus de centre, comment ça se fait ?

Là aussi, je voudrais faire un peu la même chose que pour Orson Welles, mais en m'excusant parce que je prendrais plus de précautions, si on n'était pas si pressé, parce que j'ai très peur que ça vous paraisse de l'application. [*Pause*] Et puis, je suis très ennuyé, parce que Isabelle Stengers est là. Ça m'embête parce que, parce que je voudrais raconter une histoire qu'elle connaît beaucoup mieux que moi. Dans le livre justement de [Ilya] Prigogine et d'Isabelle Stengers, *La Nouvelle Alliance* [Paris : Gallimard, 1979], [76 :00] on voit à un moment une opération qui est très, très, très charmante, très, très intéressante, que les mathématiciens appellent « la transformation du boulanger ». Vous allez comprendre pourquoi je la place là. Et Isabelle, elle va

comprendre pourquoi, je l'espère, j'en donne une présentation grotesque, tellement elle est simple, simplifiée au point d'être fausse. [*Sur la transformation du boulanger et Resnais, voir L'Image-Temps, p. 155-158, et la page 156 note 20 (référence à Prigogine et Stengers) ; plus généralement, voir L'Abécédaire de Gilles Deleuze, « N comme neurologie », aussi bien que Pourparlers (Paris : Minuit, 1990), pp. 168-172*]

Je me contente de ceci, c'est très suffisant pour ça. Je me donne un carré -- j'ai le droit, nous avons le droit de nous donner un carré, nous avons le droit non pas du tout parce que tout le monde a le droit, mais nous, nous particulièrement, nous avons le droit de nous donner un carré, puisque ce que nous appelons nappe de passé, [77 :00] c'est ça, ça c'est un carré, ça c'est un continuum, une nappe de passé, voilà -- Le boulanger étire sa nappe, son carré, et il l'étire -- il est un bon boulanger -- en un rectangle dont la largeur est la moitié du carré, et la longueur, le double du carré. Hein ? Vous me suivez là ? Il faut me suivre, parce ça va être important, mais elle, ça va la faire rire, hein ? [78 :00] Ce rectangle, pas besoin de le faire, je le divise en deux moitiés, que j'appelle A et B. [*Pause ; Deleuze écrit au tableau*] Ça va ? Là-dessus, je continue en tant que boulanger, et je prends la moitié B et je la mets sur A. J'aurais pu faire l'inverse, c'est vous dire que ce n'est pas fini, cette histoire. J'ai donc un carré, et je peux marquer la partition AB. Vous me suivez ? J'ai fait ça, j'ai étiré, puis j'ai pris la moitié B et je l'ai remise là-dessus : j'ai retrouvé mon carré, [79 :00] mais avec une partition AB.

Je l'appelle, c'est mon carré 2. Je prends mon carré 2, [*Pause*] et je l'étire. Je ne complique pas, je le tire dans la même direction. En même temps, pensez dans vos têtes que si je le tire dans une autre direction, ça va donner des choses très intéressantes, hein ? Mais il ne faut pas exagérer, il ne faut pas... Je le tire à nouveau en un rectangle, dans les mêmes conditions, de largeur moitié, et de longueur double. Là, qu'est-ce que je vais avoir ? Je peux diviser mon rectangle. [80 :00] Mais, j'ai la partition de mon carré qui reste, au point que mon rectangle présente [*Deleuze continue à écrire au tableau*] d'un côté AB et de l'autre côté AB. Hein, je l'ai bien tiré, j'ai fait ça. [*Pause*] Et je fais la même chose : ma seconde moitié, je l'enfile sur la première. [*Deleuze continue à écrire*] J'obtiens un nouveau carré, cette fois-ci [81 :00] à [*Pause*] quatre partitions. Si je prends dans l'ordre : A, B, A, B. [*Pause*] Bon, ça me suffit, moi.

Ce que je viens de raconter est même à la limite faux, donc aucun problème ça, c'est un exemple de clarté. Car il va de soi que l'on peut faire intervenir là-dessus des étirements dans toutes les directions possibles, vous aurez également des partitions verticales. [*Pause ; Deleuze écrit au tableau*] Vous pouvez numéroté les transformations d'après le nombre [82 :00] de partitions. Voilà. Premier point : vous pouvez numéroté les transformations d'après le nombre de partitions. [*Pause*] Deuxième point : si vous faites intervenir tout -- et même si vous ne faites intervenir que ça, que les figures que j'ai faites -- vous pouvez déjà comprendre que, si je prends une région de mon carré originel, si petite soit-elle, [*Pause*] il y aura toujours un moment, à l'issue d'un nombre « petit n » [83 :00] de transformations, où deux points si proches qu'ils soient de la région seront fragmentés dans la mesure où ils se trouveront dans des partitions différentes. [*Pause*]

Donc, premier principe: une transformation étant donnée, vous pouvez toujours calculer l'âge de la transformation d'après le nombre des transformations -- on appelle ça l'âge de la transformation -- ; deuxième point : une région si petite qu'elle soit, il y aura toujours, à l'issue

d'un nombre suffisant de transformations, un moment où deux points si rapprochés que vous voulez de la région, seront [84 :00] fragmentés parce que pris dans des partitions différentes. Vous comprenez ? Alors je m'excuse beaucoup auprès d'Isabelle Stengers ; elle doit souffrir énormément mais, tout ce qui compte, à partir de là, comprenez que ça engage à la fois des considérations, si je comprends bien, d'une part, des considérations probabilitaires, d'espace probabilitaire, et d'autre part, d'espace topologique -- pas les deux confondus -- et qui donnent en mathématiques évidemment des problèmes qui dépassent infiniment le thème du boulanger. Est-ce que c'est clair ?

Or, pourquoi je raconte ça ? Ce n'est [85 :00] quand même pas pour le plaisir, ou par hommage à Isabelle. Je raconte ça parce que ça me paraît évident que, non pas que Resnais fait de la transformation de boulanger, non, il n'applique pas ça ; le problème de Resnais dans le cinéma est quelque chose comme le problème de la transformation du boulanger en mathématiques physiques. Si vous prenez un des premiers courts-métrages admirables de Resnais, c'est "Van Gogh" [1947], qu'est-ce qu'il fait dans "Van Gogh" ? Qu'est-ce que vous trouvez dans "Van Gogh" ? Il procède par travelling à l'intérieur des tableaux d'une même période. Voyez ce qu'il fait, donc il fait sauter les cadres. C'est un voyage à travers les tableaux différents [86 :00] d'une même période. Je dirais, une fois de plus, comme chez Orson Welles, le travelling est facteur de temporalisation, beaucoup plus que de spatialisation : c'est une exploration de passé. Et ce n'est pas par hasard que Resnais a dit un jour : chaque fois qu'il y a œuvre d'art, ou même lecture, il y a mémoire. Il ne s'agit pas d'une mémoire image-souvenir. Il ne s'agit pas d'une mémoire psychologique.

Donc, il fait ça, voilà. À mesure qu'il s'approche de la dernière période, de la période provençale, les travellings se font plus rapides, [87 :00] les fragmentations de plus en plus hachées. [Pause] Les fondus se multiplient, ou bien les coupures, jusqu'au noir final. D'une période à l'autre de Van Gogh, c'est les nappes de passé, des continuums de passé. Il a assuré... Et c'est pour ça que c'était nécessaire à Resnais de ne pas faire un tableau, et puis un autre tableau, mais d'établir un continuum correspondant à une période, et couvrant plusieurs tableaux. Le travelling s'enfonce dans les tableaux, et ne connaît pas les bords qui séparent un tableau d'un autre. Il instaure donc des continuums chaque fois. Et d'un continuum à l'autre, qu'est-ce qu'il va y avoir ? Il va y avoir remaniement... [Interruption de l'enregistrement] [Sur ce point précis, voir L'Image-Temps, p. 157] [1 :27 :59]

[Pause] [88 :00] ... et des fragmentations qui se produisent sur cette nappe. [Pause] Et c'est constant, c'est la formule de Resnais. Et c'est la formule de quoi, ça ? Ce n'est pas une formule qu'il applique, c'est la formule de son cœur, quoi, c'est, ça répond à son problème. C'est exactement ce que je disais tout à l'heure pour Orson Welles, mais d'une toute autre manière. La conciliation chez Orson Welles du montage court et du long plan-séquence n'a jamais fait de problème pour Welles. Pourquoi ? On a vu la réponse chez Welles. C'est que, je crois vraiment que le montage court se charge d'une espèce de projective, [89 :00] tandis que le plan-séquence se charge de ce que la projective ne peut pas donner -- car les images de la projective sont forcément des images aplaties -- se charge de la répartition des ombres, des plages d'ombre, et des reliefs. Donc la conciliation est évidente, il n'y a pas de problème. Il a besoin des deux comme moyens de sa création.

Chez Resnais, je dirais, c'est la même chose, mais pour une tout autre raison. Chez Resnais, comment se concilient le montage haché qui triomphe, par exemple, dans "Muriel", et les fameux travellings, les longs travellings de Resnais ? C'est la même chose. Le travelling... Resnais a besoin [90 :00] des deux. Et ça fait deux composantes de son art, parce que le travelling se charge [Pause] de la nappe de transformation et de l'âge de cette nappe, [Pause] et le montage haché se charge de l'état de fragmentation qui lui correspond. [Longue pause]

[91 :00] Je résume : nos deux images-temps directes devaient être tout à fait distinctes de la forme empirique du temps. Nous les avons trouvées, nous les avons définies sous la forme suivante : d'une part, simultanéité des pointes de présent désactualisé, d'autre part, coexistence des nappes de passé virtuel et transformation de ces nappes les unes avec les autres. [Pause] Dans les deux cas, on parlera -- pour reprendre l'expression là de, je ne sais pas si je vous en avait parlé, d'un romancier russe [92 :00] très grand qui me paraît très proche de Resnais ; j'aimerais bien savoir si Resnais le connaît, qui s'appelle [Andrei] Biély, qui a écrit un roman, un chef d'œuvre qui s'appelle *Petersbourg*, qui parlait de l'identité de la ville et de ce qu'il appelait, lui, Biély, le jeu cérébral, c'est-à-dire l'identité de la topologie, de la topologie de la ville et du jeu cérébral -- et dans son roman, il invente dedans une biologie des ombres, en disant : tant qu'on n'aura pas fait la biologie des ombres, on ne comprendra pas l'identité, précisément, de la ville topologique et du jeu cérébral. [Sur Biély et le rapprochement avec Resnais, voir L'Image-Temps, p. 164 et la note 41]

Pour dire que -- si on avait à continuer, si on avait à continuer une autre année, ce qu'on ne fera pas -- ces deux images-temps directes, [93 :00] elles doivent nous ouvrir sur un certain exercice de la pensée. Et chez Resnais, c'est évident. Chez Robbe-Grillet aussi, c'est évident. Ce que ce cinéma, ce à quoi ce cinéma tend, c'est un jeu cérébral -- pas du tout au sens ludique -- comme détermination de l'exercice de la pensée, c'est-à-dire, le cinéma devient pensée en même temps qu'il libère l'image-temps. [Pause] Voilà à peu près notre schéma.

Alors il nous resterait deux choses. Comtesse, tu as amené ton ami ? Où il est ? Comprenez, si vous avez la gentillesse, comme j'ai encore des conclusions à tirer, [94 :00] il faudrait... voilà, Comtesse m'a dit que vous pourriez nous donner juste quelques directions de recherche sur un domaine que je ne connais pas du tout, et qui est l'utilisation de thèmes cristallins dans la science-fiction. Alors nous, ce qu'on a appelé ici « image-cristal », ou « cristal », ça n'intervient pas, ça, hein, parce que... Mais je voudrais que vous le fassiez au maximum -- et je m'excuse de vous demander ça -- en dix minutes, parce que je n'ai pas le temps. Juste que vous nous donniez des directions de recherche, si on veut voir le rôle de l'image-cristal en science-fiction, qu'est-ce qu'il faut, et comment vous le concevez, vous, mais que vous soyez très bref -- pardonnez-moi parce que c'est ma dernière séance. [Pause ; on change de places] Comme... oh, non, peut-être qu'on entend mieux ici, oui. [Pause] [95 :00] -- [Quelqu'un signale à Deleuze le titre d'un autre film de Resnais] Ah ! Je voulais en parler ! C'est "Providence" qui est le plus proche de Biély, ah ! Mon Dieu, j'ai oublié "Providence", un des plus beaux Resnais, ah... il fallait me le dire. -- Bon, vous y allez.

John Vandow : Je suis très heureux d'être ici. Je m'appelle John Vandow, et j'écris de la science-fiction. Je n'ai pas publié beaucoup. Mais pour moi, les gens comme Borges, Joyce et aussi Malcom Lowry sont des écrivains de la science-fiction, et il y a aussi [96 :00] quelqu'un qui



s'appelle Pynchon, Thomas Pynchon, pas très connu du tout, même aux Etats-Unis. Il a écrit un gros livre qui s'appelle *Gravity's Rainbow* [1973]. Mais il refuse d'avoir des interviews. On a oublié ce titre, mais lui aussi, il fait partie, pour moi, de cette bande... des idées nouvelles. Je regardais, je regardais le mot « cristal » dans le dictionnaire, et j'ai trouvé deux choses. Mon dictionnaire, c'était un dictionnaire [97 :00] anglais. Mais je crois qu'il faut regarder un dictionnaire, et après un autre, et après un autre, parce que si on regarde donc un seul dictionnaire, on a une idée, et on a la certitude de quelque chose. Mais si on regarde dans plusieurs dictionnaires, on trouve des différentes choses, et tout d'un coup, on n'est pas certain. Moi je crois qu'on augmente l'intelligence avec l'incertitude, pas la certitude, parce que si on est certain de quelque chose, on sait, et on ne pense plus.

Dans mon dictionnaire, j'ai trouvé : la glace et le croûte. C'était [98 :00] quelque chose... l'étymologie de ce mot cristal. Et j'ai pensé aussi... à ce moment, j'ai pensé aussi de Poe, Edgar Poe, qui a écrit un livre qui s'appelle *Le voyage de Gordon Pym*. [Au fait, *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket (1838)*] Il a écrit une suite de ce livre qui s'appelle quelque chose comme « La pyramide » ou « La maison de glace ». [Au fait, *il s'agit de Jules Verne qui a écrit cette suite, sous le titre Le Sphinx des glaces (1897)*] Cette histoire vient d'une vraie histoire de quelqu'un qui a pensé que, au pôle Sud, il y a un paradis, [99 :00] qu'on va trouver quelque chose, un trou dans la terre, qu'on va trouver dans son trou un paradis, et des... Et l'état des Etats-Unis a donné de l'argent à cet homme. Il a fait un voyage. Il n'est jamais retourné. Peut-être il a trouvé ce trou, je ne sais pas. [Rires] Mais c'était une vraie histoire.

Et il y a des gens qui pensent des choses comme, des choses qui sont vraiment fous, vraiment fous. Ce matin j'ai pensé, je suis en train de lire un livre qui s'appelle -- j'ai deux livres ici -- *Comment construire une soucoupe volante ?* [100 :00] Et un autre -- c'est très bien, c'est très intéressant -- et un autre qui s'appelle *La Vie de Nicolas Tesla*. Et ce matin, j'ai regardé dans le... dans le... vous savez, il y a ce petit livre où il y a toutes les rues... il y a, il y a une rue qui s'appelle la rue d'Edison, mais pas une rue de Tesla. Et c'est Tesla qui nous a donné toutes ces lampes-là, il a donné la lampe fluorescente, il a donné aussi le microscope électronique, et aussi il a donné le courant alternatif. C'est Edison qui a donné [101 :00] le courant continu, n'est-ce pas ? Et lui [Tesla] il a donné le courant alternatif. Il est mort aux Etats-Unis, à New-York, très pauvre. Et quand il est mort, les flics sont venus dans son appartement, et ils ont pris toutes ses notes. C'est, c'étaient, je crois, du FBI, ou quelque chose comme ça, et ils ont pris toutes ses notes, toutes ses... Et lui, la seule chose qu'il a voulu faire, c'est de... Dans ce livre, gros livre ici, il y a tout un chapitre qui s'appelle, attends, [Pause] le cristal-planète, la planète-cristal. Et lui, il [le chapitre] parle de son génie. Et [102 :00] Tesla, il a voulu, il a voulu... il a fait des expériences même d'avoir de l'électricité pour tout le monde, avec la terre, en creusant un trou dans la terre, et en capt[ant] l'électricité, je ne sais pas comment il l'a fait, et avec ça, il a... Vous savez, aux Etats-Unis, il y a, dans l'état de New-York, je crois, il y a eu six ou sept morts, parce que les gens n'ont pas, n'ont pas... une famille de six personnes [est morte] parce qu'ils n'ont pas payé sa note de l'électricité. [103 :00] Et lui [Tesla] a voulu faire avoir l'électricité pour tout le monde.

Deleuze : Écoutez, il faut me pardonner de vous interrompre parce que j'ai peur qu'on n'ait pas le temps. Ce que vous dites est bien intéressant. Ce que nous espérions dans la perspective -- mais ça déborde beaucoup notre travail de cette année, il faudrait une autre année -- ce dont

Comtesse m'avait parlé, c'était un point très précis : la possibilité que vous auriez de nous dire dans quelle direction, et dans quel grands films de science-fiction, apparaissent des thèmes liés au cristal. Il ne vous a pas dit ça, Comtesse ? *[Pause]* Il ne vous a pas raconté ça ?

John Vandow : Je commence à faire une histoire d'un autre... ce n'est pas Tesla, [104 :00] c'est, c'est quelqu'un, un ivrogne, à Chicago... qui s'appelle Ted Series... et lui, il a coupé, photographiait, a fait des photographies avec son cerveau... *[Rires]*

Deleuze : Ouais, d'accord. *[Rires]* Ouais, ouais, mais je vois que vous êtes dans un tout autre problème que le nôtre, là, et qui était la science-fiction dans le cinéma et le cristal, hein ? Il semble qu'il y ait eu confusion. *[Pause]* Écoutez, moi je serai très heureux si l'année prochaine vous avez la gentillesse de revenir un jour, parce que sûrement je parlerai du cerveau, là, l'année prochaine. Mais, voilà, je vous remercie beaucoup.

John Vandow : Merci beaucoup. *[Interruption de l'enregistrement]* [1 :44 :58]

### Partie 3

[105 :00] Alors, écoutez, il nous reste, ceci dit, *[Pause]* il nous reste uniquement, ce n'est pas par coquetterie que je souhaite le faire -- que vous ayez, si vous ne l'avez pas déjà, mais vous l'avez sûrement déjà -- le sentiment de l'ensemble de ce qu'on a fait et pourquoi on l'a fait, quand même. Je veux dire, quel groupe de notions au sens où on dit : eh ben voilà, ça c'est une chose de faite. Moi, je crois que si j'avais à tirer les conclusions, parce que mon rêve, ce serait après... Je dirai mon rêve après, je vais vite tirer mes conclusions. Voilà.

À un premier niveau, on s'est attaché à -- je ne suis pas dans l'ordre chronologique de ce qu'on a fait, je fais [106 :00] l'ensemble -- à un premier niveau de cet ensemble, moi, je crois qu'on a considéré la distinction entre deux types de descriptions. Je signale que c'est un sujet, et ça ce n'est pas pour en être content, c'est un sujet à la mode, au sens le meilleur, puisqu'il y a aussi bien dans la logique moderne que dans la critique littéraire moderne, notamment du côté de [Gérard] Genette, des études très intéressantes et très profondes sur le sens, la nature et le rôle des descriptions, à la fois une logique et une critique littéraire des descriptions. Je crois que le point de vue dont on s'est placé était tel [107 :00] que, je n'ai pas eu à les citer, pas par manque d'admiration, mais parce que mon problème était autre, et que pour mon compte, j'ai juste essayé de distinguer deux types de descriptions ; ce serait à vous si ça vous intéresse de voir en quoi ils recourent et ne recourent pas d'autres distinctions chez d'autres types, chez d'autres gens.

Description organique dont je disais que c'est toute description qui *présuppose* l'indépendance de son objet, même si ce n'est pas vrai -- la question n'est pas de savoir si cette présupposition est juste -- il y a à cet égard un décor d'une description organique s'il présuppose l'indépendance de son objet, c'est-à-dire s'il renvoie à un objet supposé indépendant. Et j'y opposais la description cristalline que je [108 :00] distinguais, que je définissais comme une description qui vaut pour elle-même, qui se présente elle-même comme son propre objet et qui ne renvoie qu'à d'autres descriptions, lesquels descriptions la répètent, la modifient, la démentent sur le mode fameux d'une répétition-variation. Ces descriptions, plus précisément, je les appelais « descriptions optiques et sonores pures ». *[Pause]* Donc, ça nous avait fait voir un certain

nombre de choses liées aux descriptions, et notamment nous [109 :00] nous étions appuyés sur ce qui me paraît le texte majeur à cet égard, la théorie chez Robbe-Grillet, la théorie de la description de Robbe-Grillet. *[Voir surtout les séances 2 et 3, le 22 et le 29 novembre 1983]*

En deuxième grand point, nous nous sommes occupé des rapports entre le réel et l'imaginaire, et là encore, pour distinguer deux types de rapports. D'après un premier type de rapport qu'on appellera « organique », le réel et l'imaginaire s'opposent comme deux pôles d'existence, l'un défini par les connexions légales, *[Pause]* [110 :00] ou causales, l'autre défini par la pure apparition à la conscience. *[Pause]* On y opposait un autre régime du réel et de l'imaginaire où, cette fois-ci, la distinction du réel et de l'imaginaire restait valable, mais les deux termes distincts devenaient indiscernables. Distinction indiscernable: qu'est-ce que ça voulait dire? Ça voulait dire, il y a toujours bien deux images, l'une dite réelle l'autre dite virtuelle, mais elles ne cessent pas de se courir après et [111 :00] d'échanger leurs rôles. Et c'est là que nous parlions d'image-cristal à proprement parler. *[Pause]* C'était un second stade de recherche qui culminait dans l'idée, encore une fois, d'une distinction indiscernable au niveau de l'image-cristal et qui nous avait entraîné à voir un certain nombre de textes, entre autres ceux de Bergson, et à considérer, indépendamment de Bergson, à essayer de donner un certain statut au cristal, au sens d'une philosophie du cristal, comme il y avait à la fin du 19ème siècle, des philosophies de la nature. *[Pause]* *[Il s'agit d'une réflexion continue à partir de la séance 9, le 24 janvier 1984, et sur l'image-cristal, Deleuze l'aborde lentement à partir de la séance 14, le 20 mars 1984, et accélère cet examen à partir de la séance 18, le 15 mai 1984]*

En troisième [112 :00] point, nous ne parlions plus des descriptions, mais nous entrons dans le domaine des « narrations », et nous distinguons un premier type de narration, là encore, organique ou spatial. *[Pause]* Et ce type de narration organique ou spatiale se définissait par le développement des chaînes sensorimotrices, des enchaînements sensorimoteurs. Une narration est organique lorsqu'elle suit des chaînes sensori-moteurs. Vous me direz, c'est difficile de ne pas introduire le langage dans la narration ; ça m'est égal. Il y a [113 :00] des narrations sans langage, et quand le langage intervient, lui-même s'insère dans des chaînes sensorimoteurs, a lui-même des chaînes sensorimoteurs qui lui sont propres, donc je ne vois aucune raison de faire du langage une instance spéciale à cet égard, du point de vue de la narration même. Qu'il intervienne et qu'est-ce qu'il amène, ça serait un autre problème qu'on n'a pas eu le temps de traiter cette année. *[Il s'agit d'une réflexion continue à partir de la séance 3, le 29 novembre 1983]*

Cette narration spatiale, organique, qui procède par enchaînements sensorimoteurs renvoyait à un double espace. *[Pause]* Concrètement, un espace hodologique, h-o-d-o-l-o-g-i-q-u-e ; Abstraitement, un espace [114 :00] euclidien. Qu'est-ce qu'un espace hodologique ? C'est un espace vécu, dynamique, défini par des chemins -- d'où son nom -- *[Pause]* des buts, des obstacles ou des résistances, des détours, bref, par une distribution de centres de forces. Cette notion d'espace hodologique a été créée par le psychologue allemand-américain Kurt Lewin. [115 :00] Voilà. Ça forme le groupe de la narration spatiale organique. *[Sur l'espace hodologique et Lewin, voir la séance 18, le 15 mai 1984, et aussi L'Image-Temps, pp. 167-169, 264-265]*

Nous y opposions une narration qu'on devrait appeler, là encore, temporelle, cristalline. *[Pause]* Pourquoi ? *[Pause]* Parce qu'il n'y a ni même espace vé... Ah oui, non j'ai oublié pour les

autres... Pourquoi l'espace euclidien pour la forme abstraite ? Parce que comme j'avais essayé de le dire, l'espace euclidien me semble le schème abstrait des résolutions [116 :00] de tensions dans l'espace hodologique, à savoir, l'espace euclidien est précisément l'espace où les tensions des forces se résolvent d'après des lois de minimum et de maximum. [Pause] Le plus court chemin pour les maximum -- d'obstacles, par exemple -- la tension se résoudra d'après un parcours et l'espace euclidien me semble l'espace de cette résolution abstraite.

À l'autre pôle, je dis : une narration cristalline ou temporelle, un autre espace vécu et d'autres espaces abstraits. [117 :00] Ce sont des espaces, comment dirait-on, pré-hodologique ou bien post-hodologique, l'un ou l'autre. C'est-à-dire, ce sont des espaces où l'on ne se trouve même pas pré-hodologique, parce qu'on ne se trouve même pas dans la situation d'avoir à choisir entre des chemins, ou à chercher le meilleur chemin. Il n'y a pas de chemin ; l'espace ne s'est pas encore structuré en but, moyen, obstacle. [Pause] Il y a chevauchement de perspectives. En ce sens, l'espace pré-hodologique [118 :00] est un espace d'avant le choix, on ne choisit pas. Il y a des perspectives qui s'empiètent, et on appartient toujours à plusieurs ensembles voisins mais disparates.

Au cinéma, vous trouverez ces formes d'espaces pré-hodologique, et ce n'est pas par hasard, dans une série de films modernes qui tournent tous autour d'un même thème, la passion. C'est l'espace de la passion. Et en effet, la passion, c'est le contraire de l'action. L'espace hodologique, c'est l'espace d'action. Il y a un espace de passion. Vous êtes en état de passion lorsque vous appartenez simultanément à des ensembles disparates et pourtant voisins l'un de l'autre. L'espace n'est pas structuré de telle manière que vous preniez un chemin plutôt qu'un [119 :00] autre. Vous appartenez à deux ensembles simultanément. C'est la passion. C'est l'extrême de la Nouvelle vague, et c'est le cinéma d'après la Nouvelle vague. [Pause] Il va de soi que les grands films de ce cinéma, vous pouvez les chercher déjà chez [Jean-Luc] Godard, notamment dans "Sauve qui peut [la vie]" [1979], et dans "Passion" [1982], où « passion » a un sens extrêmement particulier, et dans "Prénom Carmen" [1983]. [Pause] Mais vous les trouverez aussi chez beaucoup d'auteurs estimables, très estimables de la [120 :00] Nouvelle vague -- je vous laisse le soin de les deviner [Rires] -- et dont certains sont très grands, mais reconnaissent volontiers l'influence de Godard.

Mais vous avez aussi un autre type d'espace vécu, qui est l'espace d'après le choix, c'est-à-dire, le choix une fois pour toutes et qui ne cesse de se recommencer comme ferme détermination spirituelle. [Pause] Et ça c'était la tendance Dreyer-Bresson. Et entre les deux, entre l'espace pré-hodologique du non-choix et l'espace supra-hodologique, post-hodologique, [121 :00] de la ferme décision spirituelle, chez Dreyer et chez Bresson, il y a des communications immenses, il va sans dire, puisque Godard, par exemple, doit beaucoup. Donc ça serait déjà très varié cette seconde direction. Et abstraitement, de tous nouveaux espaces correspondent à ces formes vécues. Abstraitement, je dirais, ce sont tous les espaces paradoxaux que vous voulez.

Si je recommence la liste, qu'on a un peu revue cette année, qu'on avait vue déjà dans l'année d'avant. Espace déconnecté, je dis très vite : Antonioni, Bresson, Ozu, Godard, [122 :00] Cassavetes. [Pause] Espace vide, amorphe : Ozu, Antonioni, pas sous le même aspect. Eux deux surtout, pour les espaces vides, je crois que c'est les deux grands maîtres, et encore, et ce n'est pas du tout de la même façon. Espace -- alors entre, avec douze guillemets quoi -- espace

quantique -- mais là j'ai honte, il faudrait trouver un autre mot, hein ? -- espace quantique du type Robbe-Grillet, c'est les sauts de présent, les pointes de présent, on saute de l'une à l'autre. [123 :00] Espace probabilitaire du type Resnais, voir l'analyse précédente, sur les transformations de nappes. [Pause] Espace cristallisé : [Pause] Herzog, Tarkovski. [Pause] Bon, [Pause] tout ça nous a formé un nouveau groupe de notions et d'études.

Quatrième point : [Pause] Dans le régime [124 :00] que je peux appeler aussi bien -- là je multiplie les mots que je peux appeler organique ou spatial ou sensorimoteur, [Pause] dans cet espace, qu'est-ce qu'il y a ? Il y a image indirecte du temps parce que l'image du temps découle du mouvement, et on est resté là-dessus longtemps, longtemps, puisque nous y avons mêlé le sort de la philosophie à travers le platonisme et le néoplatonisme. [Pause] *[Il s'agit des discussions qui commence avec la séance 11, le 7 février 1984, et continue à vrai dire pendant le reste du séminaire, mais surtout les séances 12 à 17]*

Dans l'autre cas, la narration temporelle, cristalline, à espace [125 :00] paradoxal, il y a au contraire image-temps directe, et au lieu que l'image-temps se déduise du mouvement, ce sont -- ce n'est pas le mouvement, ce serait trop facile -- ce n'est pas le mouvement qui se déduit du temps, c'est les anomalies du mouvement qui se déduisent de l'image-temps directe. C'est le règne des faux-raccords, entre autres, les faux-raccords étant une anomalie du mouvement parmi les autres. Mais c'est évident que les faux-raccords sont gratuits ; il n'y a pas de solution miracle. Tout régime d'images engendre ses nullités, ses catastrophes, ses crétineries, ses abominations, donc il n'y a pas une meilleur que l'autre. Il est bien évident que des faux-raccords qui sont gratuits, n'ont aucun intérêt, sont des bêtises s'ils ne sont pas fondés sur... toute technique [126 :00] est stupide si elle n'est pas fondée sur une raison, qu'on le veuille ou non, qu'il faudra bien appeler : métaphysique. À savoir, si quelque chose dans l'image-temps ne nécessite pas ces ruptures d'espaces, le faux-raccord n'a rien à faire, et vous pourrez les multiplier, vous ne ferez que des pitreries. Lorsqu'une collaboratrice de Resnais dit, dans "L'année dernière à Marienbad", vous ne trouverez pas un seul vrai raccord, elle sait ce qu'elle dit, mais elle sait aussi pourquoi Resnais a besoin de faux-raccords. Si vous ne pouvez pas dire pourquoi -- Godard l'a dit mille fois mieux que moi -- si vous ne pouvez pas dire pourquoi il vous faut un travelling ici plutôt qu'un panoramique, ne faites ni l'un ni l'autre. [127 :00] Alors ne faites rien.

Voilà, bon, alors je dis : mais pourquoi est-ce que le second régime, cristallin, me donne une image-temps directe ? Pour une raison simple, c'est que les espaces paradoxaux dont on parlait, pré-hodologiques, post-hodologiques et non-euclidiens, ces espaces paradoxaux ont des caractères qui ne s'expliquent pas de façon spatiale. Ils sont donc déjà des présentations directes du temps, contrairement à l'espace euclidien, [Pause] et ils ne peuvent être décrits et parcourus que par des mouvements aberrants, c'est-à-dire, par de faux mouvements. [128 :00] L'image-temps directe s'effectue dans le faux mouvement, dont le faux-raccord n'est qu'un des cas. [Pause] Et c'était un quatrième groupe de notions qui nous a fait étudier du plus près possible la conception du temps chez Bergson et l'image-temps chez un certain nombre de cinéastes. Remarquez que... non, pas tout de suite. *[Il s'agit de réflexions pendant les dernières séances du séminaire, de 17 à 21]*

Dernier point : je peux opposer dans les mêmes termes, un type de narration que j'appellerai « véridique » [129 :00] -- peu importe qu'elle soit vraie ou fausse, elle *prétend* au vrai. C'est ça

sa prétention qui la définit comme véridique. Elle prétend au vrai, qu'elle soit vraie ou pas vraie. [Pause] -- La narration véridique renvoyait aux descriptions organiques, renvoyait aux narrations spatiales, organiques, etc., aux espaces hodologiques, à l'espace euclidien, et nous y opposions une narration falsifiante. [Pause] Nous tombions alors devant le problème, qui était pour nous un problème urgent : [130 :00] pourquoi l'image-temps directe est-elle fondamentalement en rapport avec une narration falsifiante? [Pause]

Nous avons réglé ce problème à plusieurs niveaux, en considérant d'abord que le temps avait toujours été le seul et unique facteur capable de mettre en crise la notion de vérité, et cela sous deux formes déjà bien connues de l'Antiquité : en vertu du temps, l'impossible doit procéder du possible, [131 :00] et le passé ne peut pas être nécessairement vrai. Et sous ces deux formes, le passé n'est pas nécessairement vrai, et du possible procède l'impossible, la vérité était secouée par une crise immense. En d'autres termes, ce n'est jamais le mouvement qui a mis en question la notion de vérité, c'est le temps. [Pause] La vérité s'est toujours parfaitement accommodée du mouvement, mais jamais des aberrations de mouvement. Je veux dire, la vérité s'est toujours parfaitement accommodée du mouvement tant que le mouvement avait des centres. [Pause] En revanche, quand il y a aberration du mouvement, c'est parce que l'image-temps est devenue première, on l'a vu ; [132 :00] voyez, tout est bien lié là. La crise de la vérité, c'est sans doute, elle est amenée par les aberrations de mouvement en astronomie, en physique, [Pause] mais en logique, elle est amenée par ce que les aberrations du mouvement nous cachent encore, à savoir, la présentation directe du temps, puisque encore une fois, le mouvement sera d'autant plus aberrant qu'il dépendra du Temps, et non l'inverse. Ça devrait être limpide tout ça, hein, limpide, cristallin. Ah non, puisque [*quelques mots indistincts*]

Et sous quelles formes est-ce que l'image-temps engendrait sans cesse [133 :00] une narration falsifiante ? C'est que l'image-temps directe avait les deux formes. Non plus du tout -- c'est pour ça qu'on avait toutes sortes de niveaux -- non plus du tout les distinctions indiscernables entre réel et imaginaire, mais alternative indécidable entre nappes de passé. Le passé n'est pas nécessairement vrai. [Pause] Alternative indécidable entre nappes de passé, ça veut dire le passé n'est pas nécessairement vrai. C'est ce que j'appellerais la tendance Welles-Resnais... [Interruption de l'enregistrement] [2 :13 :48]

... les distinctions inexplicables entre pointes de présent, [Pause] ça, ça veut dire [Pause] [134 :00] des présents tous possibles chacun, mais impossibles les uns avec les autres -- « impossible », notion de Leibniz que nous avons analysée -- des présents dont chacun est possible mais qui sont impossibles les uns avec les autres, n'en sont pas moins simultanés. Dans un présent, l'un trahit l'autre ; dans un autre, l'autre trahit l'un ; dans un troisième, aucun ne trahit l'autre ; dans un quatrième, ils se trahissent tous deux ; dans un cinquième, l'un trahit l'autre, mais c'est le même, etc. C'est la tendance Borges-Robbe-Grillet. [Pause] [135 :00] [*A vrai dire, Deleuze introduit les distinctions « véridique » - « falsifiant » à partir de la séance 3, mais continue à développer toutes les distinctions détaillées ici pendant tout le séminaire, d'où le sous-titre, « le faussaire »*]

Cela c'est le cinquième point, je touche au bout. Remarque adventice aux cinq points : à travers ces cinq points, c'est donc chaque fois deux régimes qui se distinguent, deux régimes de description, deux régimes de narration, si vous prenez... bref, c'est deux grands régimes de

l'image. Remarque de prudence : il va de soi qu'ils empiètent constamment l'un sur l'autre -- un grand auteur a un pied dans un régime, un autre pied dans l'autre, c'est ça qui fait le charme des choses. Vous ne pouvez pas dire « ah, c'est ceci ou c'est cela », surtout pas -- et non seulement ça, empiètement perpétuel, tout ça, mais chacun, chaque grand auteur à son maniement. Ce n'est pas des recettes qu'ils appliquent. Ils se rencontrent, les grands auteurs, ils ne s'appliquent pas les uns les autres. Resnais n'applique pas [136 :00] Welles. Le cinéma d'après la Nouvelle vague, ben, quand il l'applique, Godard, il n'est pas très bon. Quand il prend son indépendance avec [Philippe] Garrel, avec [Jacques] Doillon. Voilà. Vous comprenez ?

Mais ce qui serait intéressant c'est de chercher la spécificité de chaque grand auteur. Alors je prends un exemple. Par exemple -- j'essaye de tout résumer -- je dis : le régime moderne, avec toutes les nuances, je dis ce n'est pas moderne en même temps, je peux retirer chaque mot, chaque mot que je dis. Je peux dire, ce n'est pas un régime ; il y a toujours empiètement. Je peux dire ça ce n'est pas moderne ; ça existe déjà, mais pas sous cette forme. Bon, c'est quand même moderne... enfin tout ce que vous voulez. Vous corrigez de vous-même.

Je pourrais dire : le régime qu'on a étudié cette année, c'est celui qui [137 :00] unit des descriptions cristallines ou, si vous préférez, optiques et sonores pures, à des narrations falsifiantes. Bon. Mais si c'est bien ça qu'on voit aujourd'hui tout le temps au cinéma -- ce lien de description pure, de description optique-sonore pure, donc non plus sensorimotrice, avec des narrations falsifiantes non plus véridiques, c'est-à-dire, qui ne prétendent plus au vrai -- si c'est ça qui fait notre joie, à supposer que ça fasse notre joie, voyez comment les auteurs procèdent. Je prends deux exemples récents que, que, bon, deux, et même pas parmi les plus grands, c'est des auteurs très importants mais pas parmi les plus grands auteurs de cinéma.

Je prends Agnès Varda. Agnès Varda, je prends son film récent "Documenteur" [1981] ; le titre entre pleinement [138 :00] dans notre problème : le documentaire est devenu docu-menteur. Ça veut dire, il reste « docu- », c'est-à-dire description, et il s'enchaîne avec une narration falsifiante. En effet, l'aspect documentaire du film de Varda n'est plus du tout sensorimoteur. C'est quoi ? Description optique et sonore pure : les murs, la ville, les dessins sur les murs, la ville, à quoi s'enchaîne une narration faite de quoi ? De gestes déconnectés. Une femme qui a perdu ses schèmes sensorimoteurs en perdant l'homme de sa vie. Parfait. Je dis dans son, dans son... je ne dis pas que [139 :00] toute l'œuvre d'Agnès Varda se résume à ça ; en tout cas, je dis que dans ce film précis, le lien de la description optique et sonore pure avec la narration falsifiante s'établit comme je viens de dire.

Je prends un autre, pour vous montrer à quel point les formules sont variées. Chez Robbe-Grillet, [Pause] lui aussi, c'est un auteur qui ne cesse de procéder avec les deux pôles. Les descriptions sont de pures descriptions, c'est-à-dire ne sont pas sensées renvoyer à des objets indépendants. C'est une description qui se reprend, se dément, etc. ; il en a fait la théorie. Il en fait aussi le concret. Et la narration est éminemment falsifiante. Le meilleur film de Robbe-Grillet, c'est sûrement "L'homme qui ment" [1968] et l'homme qui ment n'est pas un menteur, ce n'est pas un menteur ; c'est l'homme de la narration falsifiante qui est tout à fait autre chose, on l'a vu. Mais lui, comment il procède dans sa [140 :00] distribution ? Il fait une drôle de distribution. Je dirais que chez Robbe-Grillet -- et ça, ça vaut pour tous ses films -- vous savez ce qui joue le rôle de description optique et moteur pure ? Eh ben, c'est les scènes érotiques, les scènes érotiques. Chez

lui, les scènes érotiques ont la valeur de pure description.

Et il le dit, il le dit d'une autre manière, d'une manière qui me réjouit toujours parce que, il dit : « Vous savez pourquoi je fais des scènes sadiques ? » ; alors on dit « Non », si vous le savez, vous ne lui dites pas, on dit « Non, on ne sait pas ». « Eh ben, c'est parce qu'il y a toujours une femme qui bouge et ça m'agace ». C'est-à-dire la scène sadique -- mais là je crois qu'il plaisante ; enfin il plaisante, il ne plaisante pas, qu'est-ce que ça peut faire ? -- la scène sadique chez Robbe-Grillet a toujours pour fonction d'arriver à une immobilisation, [141 :00] à une immobilisation qui va donner une image purement descriptive. En effet, la femme, elle commence par s'agiter et puis on l'attache. On l'attache. Alors, tout est vrai. C'est une scène hautement érotique, dit-on ; [*Rires*] ça dépend des gens, ça dépend des gens. Mais érotique ou pas, ça a pour fonction d'assurer une description qui ne renvoie plus à autre chose qu'elle-même, une description purement optique. Il s'agit d'attacher, il s'agit d'attacher la femme. Alors pourquoi il attache toujours des femmes ? Ça c'est son affaire, [*Rires*] c'est son problème. Mais bon, il s'agit d'immobiliser l'image. Bon. C'est un moyen comme un autre d'immobiliser l'image. Car ce n'est pas forcément avec des moyens du cinéma expérimental [142 :00] que l'on immobilise l'image. Il faut se servir de tous les moyens. Alors pour Robbe-Grillet, c'est ça.

Et la narration falsifiante? Si c'est vrai que c'est les scènes érotiques chez Robbe-Grillet qui se chargent des descriptions pures, qu'est-ce qui se chargent de la narration falsifiante? Tous les moyens de transport, tous les moyens de transport, voiture, charrette à foin, bateau, moto ; il aime beaucoup la moto, Robbe-Grillet. Hein ? Vous me suivez ? Pourquoi ? Et pourquoi que les moyens de transport se chargent de la narration falsifiante ? Pourquoi ? Parce que tous les moyens de transport chez Robbe-Grillet sont les sources des faux mouvements et que la narration falsifiante s'effectue dans le faux mouvement. [143 :00]

Là je ne prends que deux exemples, juste pour dire : il ne s'agit pas d'appliquer une formule ; c'est chacun par son talent et son génie propre que les auteurs engendrent leurs descriptions pures, leurs narrations falsifiantes et passent de l'une à l'autre. Et si c'est gratuit, ça sera raté, ça sera un film qui ne cessera de copier, ce sera ou du mauvais Godard, ou du mauvais Untel, Untel, etc. On ne peut pas dire que ce régime des images nous sauve de la médiocrité plus que d'autres. Et si c'est fondé en nécessité, en affectivité, c'est-à-dire, en métaphysique, à ce moment-là, ce sera une merveille.

D'où dernière remarque : [144 :00] des descriptions pures aux narrations falsifiantes, qu'est-ce qui s'est écroulé ? Toute volonté de vérité, au profit de quoi ? Au profit de la puissance du faux. Qu'est-ce qui amène la puissance du faux, ou plutôt qu'est-ce qui élève le faux ? Parce que le faux ce n'est pas très intéressant ; le faux, ce n'est pas du tout intéressant. C'est qui est important, c'est de donner au faux de la puissance. En philosophie, on l'a vu, il y avait le faux et puis il a eu Nietzsche qui a donné au faux une puissance du faux, en même temps qu'il mettait en question le plus radicalement la notion de vérité. [145 :00] Bon. Et pourquoi ? Quand est-ce que le faux prend de la puissance ? Eh ben, précisément quand il se dégage de tout modèle de vérité, quand il ne se présente pas comme vrai. L'erreur, c'est l'acte qui consiste à présenter le faux comme vrai. Le faux prend sa puissance quand il se dégage de tout modèle de vérité. Qu'est-ce que peut dégager le faux de tout modèle de vérité? Le temps, sous la double forme des



alternatives indécidables entre nappes de passé et des distinctions inexplicables entre pointes du présent. [Pause]

À ce moment-là, [146 :00] d'un bout à l'autre de la narration falsifiante, ou si vous préférez, de la description à la narration, du début de la description pure à la fin de la narration falsifiante, qu'est-ce qui s'étale ? Le faussaire. Pourquoi le faussaire n'est-il pas un menteur ? C'est que le menteur est localisable, le faussaire est illocalisé. Il est sur toute la chaîne. Pourquoi ? Parce que la puissance du faux implique et exige une irréductible multiplicité, la série, la série des degrés de puissance, la série des exposants. Ce n'est pas étonnant quand on se demande: qu'est qu'un faussaire ? Qu'est-ce qu'un faussaire ? Il y a eu des livres sur les faussaires. Quand on se demande [147 :00] « qu'est-ce que c'est un faussaire ? », on a toutes les peines du monde à y répondre parce que la question est mal posée. La question est mal posée. Le faussaire n'existe pas d'après... sans une pluralité sur laquelle il renvoie toujours à une autre faussaire derrière lui. Il n'y a pas d'hypnotiseur qui ne renvoie pas à un autre hypnotiseur derrière.

Et c'était quoi ? C'était les deux grands textes sur lesquels on s'est appuyés, deux grands textes, trois grands textes, trois grandes choses sur lesquelles nous nous sommes appuyés : le prodigieux roman de Melville puisque que c'est sans doute la chose la plus insolite de tout le 19ème siècle, *Le Grand escroc*. [Pause] C'était le livre admirable qui est un chef-d'œuvre de poésie, [148 :00] de philosophie, de littérature : le dernier livre, le livre IV de [*Ainsi parlait*] *Zarathoustra*, où Nietzsche nous présente la liste des hommes « supérieurs », entre guillemets, les hommes « supérieurs » étant tous des faussaires dont chacun renvoie au faussaire suivant. C'est la métamorphose. Et dans le cinéma, Welles dont l'œuvre culmine avec la grande série de faussaires de "Vérités et illusions" son dernier film, [*Au fait*, "Vérité et Mensonges" ("F for Fake", 1973)], et avec une réflexion sur, précisément, la puissance du faux. [Pause]

Mais nous avons vu qu'aussi bien du point [149 :00] de vue de Nietzsche que, sans doute, de Melville, s'il est vrai que la chaîne des faussaires détruisait tout concept et tout modèle de vérité, en revanche, elle n'a pas pour conclusion: tout se vaut, tout est faux. Car tout est faux, c'est une proposition stupide et banale. Comme dit Nietzsche, encore une fois, dans une de ses plus belles phrases: « nous avons aboli le monde de la vérité, mais nous avons aboli "aussi" le monde des apparences ». Il n'y a que les demis... les demis... les demis-je ne sais pas quoi, qui pensent que abolir le monde de la vérité, c'est faire triompher le monde, le monde des apparences. Non, abolir le monde de la vérité... le monde des apparences, c'est le faux qui se présente [150 :00] encore pour vrai.

Je dirais qu'il y a un grand homme, un grand génie du cinéma qui a fait ça, qui a aboli le monde de la vérité, et il a fait venir au cinéma le monde des apparences. C'est le plus grand cinéaste des apparences -- donc, ce n'est pas restrictif ce que je dis -- c'est Fritz Lang. C'est une espèce de Protagoras en philosophie. Mais, ah... après Lang, il y a Welles. Il ne suffisait pas d'abolir le monde de la vérité en gardant le monde des apparences. Il fallait faire quelque chose d'autre ; il fallait aller au-delà de Protagoras, c'est-à-dire, Héraclite. Il n'y a plus ni vérité ni apparence. C'est à ce moment-là que le faux devient puissance du faux. Tout ne se vaut pas sur la chaîne. La puissance du faux est [151 :00] multiple, tout comme l'homme supérieur est multiple. « Le cri multiple de l'homme supérieur », dit Nietzsche. La puissance du faux est multiple, il n'y a pas une seule puissance, par définition ; la puissance, c'est à plusieurs exposants. Vous aurez une

série, la puissance n'existe que sous forme d'une série de puissances. Ne vous demandez pas : « qu'est qu' "un" faussaire ? » puisqu'il y a toujours plusieurs faussaires.

« Tout ne se vaut pas », ça veut dire quoi ? On a essayé de le voir. Tout ne se vaut pas parce que si c'est tous des faussaires... Même l'homme véridique, on l'a vu, l'homme véridique s'aperçoit finalement, autre phrase de Nietzsche qu'il faut savoir par cœur, « l'homme véridique s'aperçoit finalement qu'il n'a jamais cessé de mentir ». Bon. L'homme véridique, c'est la première [152 :00] puissance du faux. [Pause] Et puis, la puissance du faux, c'est aussi bien ce que Nietzsche appelait « la volonté de puissance ». Et voilà qu'elle joue entre deux degrés extrêmes, deux puissances, dont Nietzsche se gardera de dire l'une vaut mieux que l'autre. Il vous laisse le choix. À vous... à vous de vous mettre là où vous voulez, dans la chaîne des faussaires. À un bout, le faussaire, c'est celui qui veut juger la vie, soit au nom des valeurs supérieures à la vie, et ça, c'est l'homme véridique, soit [Pause] au nom de lui-même comme homme supérieur. [153 :00] Ça c'est le faussaire. Ils font partie de la même chaîne.

Chez Orson Welles, si vous pensez à "La soif du mal" [1958 ; "Touch of Evil"], c'est Vargas, l'homme véridique, celui qui pendant qu'on massacre sa femme, compulse les archives, cherche la vérité et dit : je veux la vérité. Et derrière Vargas, l'homme véridique, qui est déjà complètement un faussaire, il y a Quinlan, le faussaire. L'un veut juger la vie au nom de valeur supérieure à la vie, la vérité. L'autre veut juger la vie par lui-même ; il s'arroge le droit de juger parce qu'il s'estime supérieur. C'est la seule différence entre l'homme véridique et le faussaire pour Nietzsche. Ils se valent, [154 :00] ce sont les deux premières puissances. Le faussaire renvoie à d'autres faussaires, comme les figures du faussaire se multiplient. Cela ils représentent le degré de la volonté de puissance, la volonté de puissance est devenue, sous ce degré, un « vouloir dominer la vie ». [Pause]

Or, selon Nietzsche toute cette puissance de la volonté de puissance, tout ce degré de la volonté de puissance exprime la vie. Même ceux qui prétendent juger la vie au nom d'une valeur supérieure, ils n'expriment que la vie. Simplement ils expriment une vie épuisée, une vie impotente. Seule la vie impotente veut juger la vie du point de vue d'une valeur supérieure à la vie. [Pause] [155 :00] Tous les faussaires se reconnaissent à ce qu'ils ont des prothèses. Certes, certains ont des prothèses et ne sont pas des faussaires. On peut concevoir Zarathoustra avec des prothèses. Mais en tout cas, les faussaires, l'homme véridique, Quinlan est le faussaire, la canne de Quinlan, l'appareil de l'avocat Bannister dans... ["La Dame de Shanghai", 1948], etc., Welles a vu ça, à merveille.

Bon, et alors qu'est-ce qui reste ? Bon, eh ben, aussi faussaire que les autres, mais à une autre puissance, il y a quoi finalement ? Celui qui n'exprime pas du tout une forte santé, pas du tout une grande force, mais qui exprime une vie jaillissante, [Pause] une vie non épuisée. La vie les [156 :00] épuise, donc ils peuvent être aussi malade que les autres. [Notons qu'un des derniers textes de Deleuze, à propos de Beckett, s'intitule « L'Épuisé », dans Samuel Beckett, Quad et d'autres textes pour la télévision (Paris : Minuit, 1992)] Là, je vous console, hein ? Ils peuvent être même encore plus malades, la vie les épuise, mais eux, ils n'épuisent pas la vie. C'est le grand critère nietzschéen. Épuisez-vous la vie ou est-ce la vie qui vous épuise ? Si c'est la vie qui vous épuise, vous êtes bon ; si vous épuisez la vie, vous êtes mauvais. Si vous jugez, vous êtes mauvais. Si vous dominez, vous êtes mauvais.

La volonté de puissance à sa dernière puissance s'appelle, dira Zarathoustra, « vertu qui donne ». Elle est bonté, générosité ; il n'y a pas d'autres volontés de puissance, ou il n'y en a plus d'autres. C'est la vie ascendante. Et encore une fois, ce n'est pas une question de santé. [157 :00] On peut laisser sa peau dans une vie ascendante autant que garder la sienne dans une vie épuisée. Il y a des épuisés qui ne finissent pas de mourir. Ce sont les plus dangereux. Pourquoi ? C'est le scorpion. Comme dit Welles, là qui est pleinement nietzschéen : la grenouille est une idiote, et le scorpion est un salaud. [Rires] C'est du Nietzsche pur. La grenouille, c'est l'homme véridique, à la lettre, puisque la grenouille dans la fable -- je n'ai pas de temps de vous la raconter, c'est la fable de M. Arkadin -- la grenouille, c'est l'animal véridique parce qu'il croit au pacte ; il croit que le scorpion ne le piquera pas puisqu'ils ont fait un pacte. [Pause] C'est Vargas, c'est l'homme de la vérité. La grenouille veut la vérité. [158 :00] Le faussaire, c'est le scorpion. Il piquera lui-même, il piquera de toute façon, quitte à en crever. Il ne peut pas s'en empêcher, c'est le grand faussaire. La grenouille est un âne -- plutôt là je cite exactement -- « la grenouille est un âne, le scorpion est un salaud ».

Qu'est-ce qui reste ? Il reste tout ce que vous voulez. Le scorpion, c'est une vie épuisée, il ne sait plus que piquer, il sait que ça, il ne sait faire que ça. C'est une vie complètement épuisée. L'avocat Bannister dans "La Dame de Shanghai" ne sait plus que piquer. Quinlan dans "La Soif du mal" ne sait plus que truquer les preuves. Ils ne savent plus faire qu'une chose. Quelle vie. Quelle vie. [159 :00] C'est ça que veut dire Nietzsche. Il dit des choses très, très simples : une vie malade, une vie épuisée, une vie dégénérante, ce n'est pas une vie qui manque des forces ; ils peuvent avoir une force colossale. Elle est investie dans un seul truc, piquer, piquer, il s'agit uniquement de piquer. C'est le grand scorpion, c'est Hitler, c'est tout ce que vous voulez. C'est... Bon.

Alors, la vie jaillissante, ce n'est pas quelque chose d'extraordinaire ; c'est comme l'élan vital bergsonien, vous savez, ce n'est pas du tout extraordinaire, c'est même très fatigant, ce n'est pas la grande joie non plus. Mais c'est des gens qui sont épuisés par la vie, même petite, par une petite vie, au lieu d'épuiser la vie. Si bien que par eux, quelque chose de la vie passera et rebondira. Quelque chose... eux, c'est des hommes [160 :00] où la puissance du faux s'effectue non plus dans « juger la vie », mais dans « assurer les métamorphoses ».

C'est ça la volonté de puissance pour Nietzsche. C'est ça, Zarathoustra : je t'annonce la métamorphose. C'est des faussaires. [Pause] C'est des faussaires, je dirais, sous la puissance petit n. Quel est leur signe ? Bonté, générosité. Welles ne cesse de délirer en termes lyriques sur Falstaff ; il nous dit : « Falstaff est le personnage de ma vie » ["Falstaff", 1965]. Bien sûr, il est menteur, râleur, tout ce que vous voulez, mais voilà, vous ne le comprenez pas si vous n'avez pas saisi qu'il est *bon*. Et Welles qui [161 :00] ne se retient plus, ajoute : il est bon comme le pain et le vin. Ça pourrait être signé Zarathoustra, ça. Les deux personnages de Welles, les deux personnages positifs de Welles, c'est Falstaff et Don Quichotte [1957]. C'est des hommes des métamorphoses, c'est les hommes de la métamorphose, c'est ceux qui érigent la volonté de puissance en volonté de métamorphose. Là, ils ont un autre nom, quand ils le peuvent, ce sont des *artistes*.

Si bien que jamais Welles, ou Nietzsche, ou n'importe qui, n'a considéré qu'entre un artiste et

son copieur, les choses se valaient. "Il n'y a que la puissance du faux" n'a jamais voulu dire que n'importe quel faussaire valait un artiste. Vous savez pourquoi le faussaire génial, faisant des faux Vermeer, [162 :00] reste nul par rapport à Vermeer ? Pour une raison très simple : c'est parce que le faussaire ne sait pas changer, et que Vermeer lui, il sait changer. Et si vous reprenez la chaîne au niveau de l'affaire célèbre du faussaire de Vermeer, chaîne équivalente à celle de "Vérité et mens"..."Vérité et illusions" ["Vérité et mensonges", F for Fake] de Welles. Vous aurez l'expert en peinture, l'homme véridique, c'est un faussaire. Il juge, il juge : ah ça c'est du Vermeer, ça c'est un vrai Vermeer. Non, ça ce n'est pas un vrai Vermeer ! Et il se trompe, pourquoi ? Parce que derrière l'homme véridique, il y a toujours un faussaire, même en lui.

En effet, l'expert, il juge de la véracité, de la vérité des Vermeer d'après quoi ? D'après les critères que lui, homme véridique, [163 :00] il a établi concernant le style de Vermeer. Or, le faussaire a parfaitement étudié les critères de l'expert sur le style de Vermeer. D'où l'expert peut dire : ce sont de vrais Vermeer, ils répondent à tous les critères. L'expert, l'homme véridique, avait un faussaire derrière lui. Et bien plus, il le nourrissait de sa propre substance. Il ne venait pas à l'expert l'idée simple que ce qui définissait Vermeer comme grand artiste, c'était que Vermeer, lui, changeait. Or, ni l'expert ne change ; à la rigueur, il distinguera des périodes de Vermeer. Mais Vermeer a été épuisé par la vie, il est mort. Donc il a bien dû arrêter ses changements, alors évidemment, évidemment. [164 :00] Mais l'expert croit que ça ne change pas. Et le faussaire derrière l'expert, il ne sait pas plus changer, il fera ses faux Vermeer.

Qu'est-ce que distingue un faux Vermeer d'un vrai Vermeer ? Un vrai Vermeer à une puissance de métamorphose, un faux Vermeer est comme un jugement sur Vermeer, qui remplit et qui effectue les critères de jugement, un point, c'est tout. Plus rien ne change ni ne changera. La volonté de puissance selon Nietzsche a son plus bas degré dans la volonté de juger, c'est-à-dire, de dominer la vie, son plus haut degré dans la volonté de métamorphose, telle que l'annonce Zarathoustra, Dionysos et des personnages plus simples. Bon, voilà.

C'est en ce sens que la narration [165 :00] comme puissance du faux peut être dite, finalement, créatrice. Créatrice de quoi ? À ce moment-là, nous n'avons plus d'inconvénients à employer le mot « vérité ». *Elle sera créatrice de vérité*. Ce qui veut dire : la vérité n'est ni un modèle, ni une copie, elle est quelque chose à créer. Or, la vérité en tant qu'elle est à créer, n'a rien à voir avec la vérité de l'homme véridique, c'est-à-dire de la vérité qui est à trouver.

La philosophie est l'entreprise de la création de la vérité, c'est-à-dire, de la volonté de puissance sous son degré supérieur. Derrière l'homme supérieur, il y a le surhomme. Et qu'est-ce que c'est, les hommes supérieurs, sont aigrement dénoncés par Zarathoustra ? [166 :00] Le surhomme est annoncé, et le surhomme, ce n'est pas du tout quelque chose d'extraordinaire. Le surhomme, c'est l'homme qui « sait » passer dans les métamorphoses. Voilà.

Vous avez de toutes sortes d'expressions, Rimbaud disait, il n'employait pas l'expression surhomme : celui qui sait « charge[r] des animaux même » de la puissance de métamorphose ». [La phrase de Rimbaud, dans sa lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871, est : « [Le poète] est chargé de l'humanité, des animaux même », Œuvres complètes (Paris : Gallimard, Pléiade, 1972), p. 252] Tant que vous saurez changer – « changer », ça ne veut pas dire changer d'humeur, chaque fois il peut y avoir un contre-sens possible -- tant que vous saurez « changer »,

vous serez du côté de la bonté, de la générosité, de l'art. Quand vous vous mettez à ne plus savoir faire qu'une chose, votre petite colère, votre venin, votre piquêre, faire une chose, ça ne peut-être que ça ! Vos morsures, tout ça, [167 :00] vous jugerez la vie, vous vous croirez supérieurs à la vie et vous serez des pauvres types. Voilà !

Eh bien après cette leçon de morale... Voilà, c'est fini... Ah non, j'aurais voulu -- non c'est trop tard -- j'aurais voulu juste savoir si Isabelle Stengers, elle n'a pas trop souffert... parce que, il faut dire, j'aurais voulu parler moins et qu'elle veuille bien pendant dix minutes indiquer qu'en fait, c'était beaucoup plus compliqué que ça, mais enfin... [*Stengers fait un commentaire qu'on n'entend pas, mais qui fait rire Deleuze*]

Bon, eh ben, je vous souhaite de bons repos, du bon travail, tout ça, quoi. Eh, mademoiselle Dolbenne, il me la faut, Mademoiselle Dolbenne. Elle n'est pas là? Personne ne la connaît, mademoiselle Dolbenne? ... [*Fin de la séance*] [2 :48 :00]