

Gilles Deleuze

Sur Cinéma et Pensée, 1984-1985

3ème séance, 13 novembre 1984 (cours 69)

Transcription: [La voix de Deleuze](#), Julien Denoual (1ère partie), Julien Quelennec (2ème partie), et Laura Cecilia Nicolas (3ème partie) ; révisions supplémentaires à la transcription et l'horodatage, Charles J. Stivale

Partie 1

... parce que, d'une part, voilà, d'une part, certains d'entre vous m'ont demandé une fois de revenir sur des points précis et d'une chose. Autre chose : je n'étais pas content du tout de moi la dernière fois, parce qu'à la faveur d'un emportement, j'ai tout mélangé, quoi. J'ai mélangé beaucoup trop de choses. Alors ce n'est pas que je ne vous fais pas confiance pour les séparer, mais je me dis qu'il n'y a pas de raison pour qu'après ça, vous ne vous disiez pas que Kant et Robbe-Grillet, c'est la même chose, je ne sais pas, [*Rires*] alors, et pire encore. Alors, je voudrais aussi remettre un [1 :00] peu d'ordre. Et puis, je voudrais avancer alors, et si vous en avez la patience, faire juste aujourd'hui dans notre avancée, un tout petit peu de mathématiques -- pas beaucoup, puisque je suis comme vous -- un peu de mathématiques dont j'aurai très besoin pour l'avenir. Donc ce sera une séance austère et variée. Voilà !

Première chose sur laquelle on m'a demandé de revenir. Et là, je voudrais être très rapide, mais... C'est lorsque j'ai posé le problème qui doit occuper notre année, où je disais très rapidement, eh ben voilà, la pensée a toujours présupposé une image de la pensée qui précédait toute méthode, c'est-à-dire qui préexistait à toute méthode, [2 :00] c'est-à-dire qui préexistait à toute démarche explicite de la pensée. Elle présuppose sa propre image. Et je disais que notre problème, c'est vraiment : dans quelles conditions se fait, et sous quelle forme peut se faire, une rencontre entre l'image automatique et l'image de la pensée ? Une fois dit que « image automatique » me paraissait la définition la plus générale de l'image de cinéma.

Et c'est à ce niveau que, pour traiter notre question les rapports pensée et cinéma, je disais, bon ben, il s'agit de savoir comment se rencontrent l'image automatique et l'image de la pensée, et on était parti là-dessus. Alors, la question -- un peu de lumière ? [*Pause*] Voilà. -- La question sur laquelle je voudrais revenir [3 :00] très vite, c'est : en quoi toute méthode, tout exercice explicite de la pensée, présuppose une image de la pensée ? Je disais que l'image de la pensée qui est présupposée, c'est ce qu'on pourrait appeler, en empruntant le mot à [Mikhail] Bakhtine, c'est ce qu'on pourrait appeler un chronotope, c'est-à-dire un espace-temps. [*Pause*]

Et ce que je veux vous dire, c'est ceci : la méthode, toute méthode, tout méthode de penser en tant qu'elle guide la démarche de la pensée, a deux aspects, un aspect spatial et un aspect temporel. Sous son aspect temporel, elle distribue l'avant et l'après. Dans quel temps ? Ça, c'est déjà trop dire... dans quel temps, d'après quel temps ? [4 :00] Tout le monde sait que les temps sont infiniment variables. Ça n'empêche pas qu'une méthode distribuera dans un temps égal = x ce qui par rapport à ce temps vient avant et vient après. Et dans toutes les méthodes, vous

retrouvez ce problème. Je cite, par exemple, ce problème même trouvera sa spécification, son nom, sous l'appellation générale de « un ordre des raisons ». Ce qui veut bien dire que ça n'est pas forcément un avant et un après chronologique. C'est l'ordre des raisons. Et la première définition de la méthode, c'est que la méthode est un ordre des raisons, et que ne vous échappe pas que chez les philosophes, bon, ben, ils n'ont pas la même méthode ; ça veut dire quoi ? Ben, ça veut dire qu'ils n'ont pas le même ordre des raisons. Ce n'est même pas dire qu'ils n'aient pas les mêmes raisons. [5 :00] Avant d'avoir ou pas les mêmes raisons, ils n'ont pas le même ordre des raisons.

Par exemple, ils ne commencent pas pareil. La question de « par où commencer ? » en philosophie a toujours été une question sacrée, « par quoi commençai-je ? », « par quoi commencer ? ». Alors bon, là-dessus, on nous dit que les philosophes comme ils ne sont jamais d'accord les uns avec les autres, ils varient. Les uns nous disent ceci, les autres nous disent cela. Cette vision de l'histoire de la philosophie est extrêmement triste, sombre, lugubre. Ce n'est pas sûr que... Parce qu'on oublie la question : « mais d'où viennent de telles différences ? » Pourquoi est-ce qu'on oublie la question : « d'où viennent de telles différences ? » ? Ils n'ont pas la même méthode. Pourquoi ils n'ont pas la même méthode ? Sans doute qu'il faut remonter à quelque chose de présupposé. À savoir [6 :00] que s'ils n'ont pas la même méthode, c'est qu'une méthode, ça sert à résoudre des problèmes.

Or, ils n'ont pas les mêmes problèmes. Bon. Je suis scandalisé : on ne reproche pas à un savant d'avoir un autre problème qu'un autre savant. Et voilà qu'on reproche aux philosophes d'avoir d'autres problèmes les uns que les autres. Moi, je n'ai jamais vu quelqu'un ayant le même problème qu'un autre avoir d'autres solutions ; ça je n'ai jamais vu. Si vous avez le même problème que Kant, ne vous fatiguez pas, allez voir Kant. [Rires] Il l'a résolu, votre problème. Bon. Ce qui se peut, c'est que vous ayez des problèmes qui ne soient pas encore répertoriés. À ce moment-là, c'est à vous de les résoudre.

Mais sinon, je vois autant de rigueur dans la solution philosophique que dans la solution scientifique à un problème. Mais je dis, vous savez, on ne peut pas tout faire à la fois. On ne peut pas, à la fois, [7 :00] donner la solution que l'on croit bonne et dire en même temps le problème qu'on est en train de résoudre. Peut-être le problème, ça ne peut même pas se dire. Peut-être que ça ne peut que s'inférer à partir de ses solutions, y compris en mathématiques. Par-là, je voudrais juste vous faire pressentir que ce que j'appelle déjà « image de la pensée », c'est un champ problématique, et que la méthode, elle présuppose un champ problématique.

Donc la méthode se présente comme un ordre de raisons, et par-là elle est temporelle. Prenez un exemple comme celui de Descartes, les *Méditations métaphysiques*. Il va de soi que la nouveauté, ça reste une nouveauté absolument éternelle, la nouveauté de ce texte, ne serait-ce que l'emploi si insolite et varié du mot « je ». Qu'est-ce que veut dire le « je » ? Le « je » [8 :00] qui apparaît constamment dans les *Méditations* de Descartes a trente-six sens, quarante sens. Lire les *Méditations*, c'est se demander -- et à chaque fois il ne va pas vous le dire, lui, il ne va pas vous dire attention, j'emploie « je » en... c'est à vous de vous débrouiller en tant que lecteur -- Faire la liste des sens du mot « je » dans les *Méditations* de Descartes, ce serait un très beau sujet de mémoire ou de thèse. À ma connaissance, ça n'a jamais été fait. Bon, voilà.

Mais, Descartes ne cesse d'insister sur ceci, lui qui écrit un livre sur la méthode, il ne cesse d'insister sur ceci : ce qui est essentiel dans les *Méditations*, c'est – attention ! -- c'est ce qui est avant et ce qui est après. Suivre l'ordre. Suivez l'ordre des raisons, dit-il. Ce que je dis à la première méditation, ce que je dis à la seconde, ce que je dis à la troisième... pas du tout que ça se contredise, et il dit, si vous ne suivez pas l'ordre [9 :00] des raisons de l'avant et de l'après, [Pause] ben, il dit, vous ne pouvez pas comprendre ma pensée. Si bien qu'il y a des objections qu'on m'adresse à la seconde méditation qui n'ont aucun sens, parce qu'elles renvoient à un problème que je ne peux poser qu'à la quatrième. Un ordre des raisons. Je dis que la méthode a cet aspect temporel, ordre des raisons : l'avant et l'après. C'est-à-dire, distribution, distribution des raisons suivant l'avant et l'après, c'est-à-dire comme contenus d'une temporalité. [Pause] C'est dire que le temps et la pensée ont des rapports extrêmement profonds.

Je dis que la méthode a un autre aspect spatial. [Pause] [10 :00] L'autre aspect spatial, c'est quoi ? C'est que là aussi elle présuppose un espace. De même que toute méthode présuppose un temps qu'elle remplit par l'ordre des raisons, elle présuppose un espace qu'elle remplit par une distribution qui lui est propre, une distribution méthodique. Cette distribution dans l'espace ou ce « remplissement » de l'espace -- de l'espace mental, de l'espace-pensée -- telle que l'opère la méthode implique à mon avis cette fois-ci non plus l'ordre de l'avant et de l'après, mais la détermination des buts, moyens et obstacles. [Pause]

Quel est le but ? [Pause] Chacun le sait, le but, c'est [11 :00] la vérité. Vous me direz : pas si sûr. Pas si sûr, pas si sûr, si. Si, si. Il suffit de s'entendre. Parce que quand je dis le but, c'est la vérité, je n'ai absolument rien dit, donc, ça ne compromet rien. Ça ne compromet personne. [Pause] Quels sont les moyens ? Les moyens, je vois bien qu'ils varient d'après les méthodes. [Pause] Bizarre. Il y a des méthodes d'après lesquelles la vérité sera toujours *inférée*. À partir de quelque chose, je conclus autre chose d'après des règles qui m'assurent la vérité de ce que je conclus. D'après d'autres méthodes, [12 :00] la vérité aura pour moyen et renverra à l'intuition. Et l'intuition, ça veut dire quoi ? Ce n'est pas un mot mystérieux. Ça veut dire : la présence. [Pause] J'oppose là, si vous voulez, inférence et intuition. L'inférence : vous concluez à partir de ce qui est donné, quelque chose qui n'est pas donné. L'intuition : vous faites surgir la chose en personne. Bien. Les obstacles, bon, c'est l'ensemble des choses -- quelles qu'elles soient -- qui s'oppose à l'obtention... [Interruption de l'enregistrement] [12 :53]

... remplit un espace par la détermination des buts, moyens et [13 :00] obstacles. C'est juste pour vous faire sentir que d'accord, d'accord, mais ce que j'appelle « image de la pensée », c'est le chronotope, c'est-à-dire, encore fallait-il, un espace-temps. Et que cet espace-temps, d'où vient-il ? Je dis, l'image de la pensée, c'est l'espace-temps qu'elle présuppose et dans lequel elle évolue. [Pause] C'est ce qui sera rempli par la méthode. [Pause] Cet espace-temps, il est très concret, vous savez. C'est comme une espèce de petit roman philosophique. [Pause] Je veux dire, et vous ne pouvez pas le trouver dans le texte des philosophes, car il est présupposé. Il est présupposé par tout ce qu'ils disent. [14 :00] Et pourtant, tout ce qu'ils disent l'évoque. Tout ce qu'ils disent le fait vivre.

Je prends trois exemples. Mettons que Platon, Descartes et Kant veulent la vérité. Bon. [Pause] Je constate qu'ils la poursuivent sous trois méthodes très différentes. [Pause] Je constate que Platon, entre autres, nous expose longuement une méthode qu'il appelle « dialectique » et qui

consiste à [15 :00] diviser, [Pause] diviser le concept en deux moitiés, en deux parties, choisir la bonne partie suivant le problème considéré qu'il va diviser à son tour, etc.

Je constate que Descartes procède tout autrement pour atteindre à la vérité qu'il veut aussi. Il se sert d'une méthode qu'il présente comme « analytique ». Cette fois-ci, il s'agit de partir de la perception claire et distincte de quelque chose pour s'élever à [16 :00] la perception claire et distincte de la cause de cette chose. [Pause] Bon. L'enchaînement des perceptions claires et distinctes formera l'ordre des raisons. [Pause]

Je constate que Kant invoque encore une troisième méthode, chacun inventant une méthode. Cette troisième méthode, mettons qu'il l'appelle « transcendante ». Elle consiste, à partir d'une chose, à se demander à quelles conditions la chose est possible. Il s'agit cette fois de remonter d'une chose aux conditions qui la rendent possible, [Pause] [17 :00] et c'est une nouvelle méthode qui érige avant tout, en principe de méthode, la recherche des conditions de possibilité de quelque chose. À quelles conditions ceci est-il possible ? À quelles conditions les mathématiques sont-elles possibles ? [Pause] Bien. C'est très abstrait, tout ça. [Pause] Ils veulent la vérité avec trois méthodes.

Et en même temps... Voilà. J'essaie de raconter une histoire. Imaginez quelqu'un [18 :00] qui se dise : mais c'est fou, c'est fou, les prétentions que nous avons. Tout le monde prétend à n'importe quoi. Il ne dira pas ça simplement pour les autres, il le dira pour lui-même. Tout le monde prétend à n'importe quoi. [Pause] Quoiqu'on dise, il y a toujours quelqu'un pour dire : ah ben ça, c'est moi. C'est très vivant, ça, dire qu'on peut vivre comme ça. On est effaré [Pause] par les prétentions. Celui qui émet une prétention, il a un nom : on l'appelle « le prétendant ». L'on peut prétendre à bien des choses. On peut prétendre à la main d'une femme. On peut prétendre à la sagesse. [19 :00] On peut prétendre à la folie. Tout ce que vous voulez, peu importe. On peut prétendre à la vérité. Voilà. Un monde peuplé de prétendants. [Sur le prétendant, voir L'Abécédaire de Gilles Deleuze, « F comme fidélité », Qu'est-ce que la philosophie ? (Paris : Minuit, 1991), p. 70, Critique et clinique (Paris : Minuit, 1993), pp. 170-171]

Est-ce que je peux le justifier, ça ? Non, je n'ai même pas envie de le justifier. [Pause] Comment dire ? C'est -- essayez de sentir -- c'est un chronotope. [Pause] C'est un chronotope, en quel sens ? Ça implique tout un espace, tout un temps, tout un espace-temps qui va être [20 :00] l'espace-temps des prétentions. [Pause] Où est-ce qu'ils vivent, les prétendants ? Comment vivent-ils ? Il appartient aux prétendants de rivaliser. Ça implique ça un espace particulier : l'espace de la rivalité. Chacun disant : « c'est moi ! c'est moi ! » Chacun aura sans doute un moment favorable pour dire : « c'est moi ! » [Pause] Peut-être n'est-ce pas bon d'être le premier prétendant. Peut-être vaut-il mieux laisser passer l'autre d'abord. C'est à imaginer, cette espèce de chronotope du prétendant. Bon, très bien.

Je dis que Platon, [21 :00] il vit le monde grec comme ça. Bien plus, il vit la démocratie athénienne comme ça. Ça lui est venu avec le mythe. Je veux dire, [Homer's] *L'Odyssée* est une fameuse histoire de prétendants. Mais, enfin, lui, ça n'est pas le mythe qui l'intéresse. Lui, ce qui l'intéresse, c'est un truc qui le laisse rêveur. Il le fait dire à Socrate plusieurs fois : un cordonnier, personne ne prétend tellement à être cordonnier. Il y a les cordonniers, et puis moi, je ne suis pas cordonnier, et je ne prétends pas l'être. Et il dit, mais en politique, ce n'est pas comme ça, et ça,

ça le trouble beaucoup. En politique, c'est tout le monde qui dit : moi, je suis bon en politique. [Pause] Il dit : pourquoi ? [Pause] [22 :00] Tout le problème de Platon, ça va être d'une certaine manière : si on veut trouver la vérité, il faut un moyen de sélectionner les prétendants. [Pause] Il dit : voilà le chronotope, et qu'ensuite, c'est son problème. C'est du vécu. C'est du vécu-pensé. Comment sélectionner les prétendants ? Comment savoir quel est le juste prétendant ? C'est une question de père de famille. [Pause] On demande la main de ma fille ; quel est le bon prétendant ? [Pause] Alors, il y en a qui vont développer cela dans ce sens, mais après Platon ; parce que Platon, il était, [Pause] ... [23 :00] Mais, ils ne vont pas développer ça en disant ça.

Mais, ça va revenir singulièrement à ça dans le néoplatonisme. Un, deux, trois. C'est quoi : un, deux, trois ? Un, c'est l'instance qui donne. Dans la triade néoplatonicienne, un, c'est l'instance qui donne. [Pause] Deux, c'est le donnable. [Pause] Trois, c'est le prétendant. [Pause] La justice, la qualité d'être juste, ceux qui prétendent à la justice. [Pause] [24 :00] Si Platon fait toute une méthode qu'il appellera « dialectique » et qui consiste à diviser le concept toujours en deux moitiés, à prendre une moitié, à la rediviser encore, mais vous ne pouvez pas le comprendre, vous pouvez le comprendre abstraitement. À ce moment-là, vous me direz : comme c'est ennuyeux. Si vous rétablissez l'image présupposée par ça, c'est [Pause] comment sélectionner les prétendants. Et ça concerne les philosophes, vous comprenez, parce que les philosophes, ils prétendent à la vérité. Mais, ce ne sont jamais les seuls. Il y a, comme dit, comme dit Platon, il y a les Sophistes, il y a les Rhéteurs, il y a les Orateurs qui disent : « non ! Celui qui vraiment détient la vérité, [25 :00] c'est moi ! ». C'est des prétendants. Il va falloir séparer, il va falloir trouver les épreuves de sélection, selon Platon. Et Socrate va, selon Platon, inventer cette méthode qui permet de trier les prétendants.

À ce moment-là, le « je veux la vérité » de Platon prend un sens très concret. Son « je veux la vérité », c'est : [Pause] je ne veux pas être trompé par les faux prétendants. Voilà le chronotope. [Pause] Je ne veux pas être trompé ; ils ne m'auront pas. [26 :00] D'où toute l'ambiguïté du personnage de Socrate, toute sa modestie, là, toute sa modestie feinte, toutes ses dérobades. Il veut amener les autres à *se trahir*. [Pause] Et toujours il invoque le thème de l'épreuve, comme l'épreuve d'un vase ou l'épreuve de l'or. Tout ça, c'est lié au thème de la prétention. Il y a des choses qui prétendent être des pièces d'or. Bon, ben, à ce moment-là, il faut faire certaines épreuves pour savoir si c'est de l'or ou pas. Il dit, c'est pareil pour les âmes. Il ne suffit pas de dire : je suis philosophe. Il ne suffit même pas de dire : je déteste la philosophie. Il faut subir l'épreuve des [27 :00] prétentions.

Je dirais, si j'essaie de résumer l'image de la pensée telle qu'elle apparaît chez Socrate et Platon, c'est du type, c'est très simple, c'est du type : « je ne veux pas qu'on me trompe ! » Et c'est ça : vouloir la vérité, pour lui. Je ne veux pas qu'on me trompe. Qui, qui, qui veut me tromper ? Tu ne vois pas, pauvre type, qu'il y a les prétendants partout. Les prétendants m'assiègent ! Je suis Pénélope. Bon. [Pause] Et, eh ben, Pénélope a au moins un truc, c'est l'arc. Il y aura l'épreuve de l'arc pour déterminer le bon prétendant. C'est un chronotope. [Pause] [28 :00]

Bon. Mais continuons. Bien des siècles se sont passés, et voilà Descartes. Bon. Il nous flanque une tout autre méthode, lui qui veut la vérité. D'accord, d'accord, il veut la vérité. Mais Descartes se fait une autre idée. On peut dire qu'elle est plus modeste. Mais modestie ou pas, ça n'a aucun sens, ça. Ça n'est plus « je ne veux pas être trompé », c'est « je ne veux plus *me* tromper ». Je ne

veux plus me tromper. C'est que pour Descartes, ce n'est pas tellement les prétendants... Il y a ça, il y a ça chez Descartes, il y a tout un aspect : oui, il y a les gens qui nous trompent. Par exemple, la scolastique nous trompe. Mais pour Descartes, [29 :00] finalement, si on se laisse tromper... [Deleuze se corrige] si on est trompé, c'est parce qu'on se laisse tromper. En d'autres termes, on se trompe. On se trompe. [Pause] Et on ne serait jamais trompé si on ne passait pas son temps à se tromper.

Sentez que c'est un autre chronotope. C'est pourtant une banalité, entre... Et là je fais appel, je crois qu'il y a des caractères philosophiques. Il faut distinguer votre caractère psychologique et votre caractère philosophique. L'idéal est de ne plus avoir de caractère psychologique et de n'avoir qu'un caractère philosophique. Cet idéal est rarement rempli. On appellera « grands philosophes » ceux qui n'ont plus de caractère psychologique. En termes kantien, on dirait : [30 :00] il ne faut plus avoir de caractère empirique ; il faut n'avoir de caractère que transcendantal. Eh ben, alors, c'est difficile d'abandonner tout caractère. C'est difficile de piétiner le caractère. C'est la tâche ultime. Enfin, c'est la tâche à laquelle la philosophie vous convie. Cesser d'avoir un caractère, c'est la seule manière de devenir un événement. Je ne veux pas dire un événement historique, parce qu'un événement historique, ce n'est pas intéressant. Mais c'est la seule manière de devenir comme un courant d'air. Ça c'est bien, c'est le caractère philosophique.

Bon, alors, oui, je disais ça parce que, voilà que Descartes, il se dit bien sûr, les gens, et peut-être même Dieu... Pourquoi Dieu ne serait-il pas [31 :00] trompeur ? Et, dans les *Méditations*, il passe par, suivant l'ordre des raisons -- c'est-à-dire suivant un avant et un après -- il passera par deux hypothèses formidables : l'hypothèse du malin génie et l'hypothèse du Dieu trompeur. Première hypothèse : il y aurait un malin génie qui nous tromperait. Deuxième : Dieu lui-même serait trompeur. Ce n'est pas la même hypothèse ; il y a un ordre des raisons qui nous fait passer, mais c'est de pire en pire. Donc il reconnaît la possibilité qu'il y ait des puissances qui nous trompent. Mais pour lui, « puissance qui nous trompe », c'est toujours en fait l'avatar d'un acte par lequel je me trompe, [Pause] et son problème est pourquoi.

Je dis, ça a l'air modeste de dire « je me trompe ». Mais pas du tout ! Comprenez ce qu'il a dans la tête, Descartes. Il ne le dit [32 :00] pas ; il n'a pas à le dire. C'est à nous de le dire pour lui. L'autre là, le Platon, il disait : il y a tous ces prétendants. Je ne veux pas être trompé par eux ! Descartes, lui, ça, ça l'intéresse peu. Ça ne l'intéresse que secondairement qu'il y ait des prétendants qui nous trompent. Ce qui l'intéresse, c'est que quand je suis trompé, ce soit encore une manière de penser. C'est ça son truc. C'est ce qu'il dit toujours. Mais c'est très concret ce qu'il dit là ; que vous vous trompiez ou pas, vous pensez. Parce que se tromper, c'est encore penser.

Si bien qu'il n'y a qu'une chose sur laquelle vous ne pouvez pas vous tromper : c'est quand vous dites « je pense ». [33 :00] Pourquoi ? Parce que se tromper, c'est penser. [Pause] Si se tromper c'est penser, vous ne pouvez pas vous tromper quand vous dites « je pense ». Alors, c'est très intéressant, ça. Le « je me trompe », ce n'est pas une déclaration de modestie. C'est la seule manière pour lui de pouvoir mettre l'erreur, et de concevoir l'erreur comme une façon de penser. Dès lors, toute sa méthode va partir de là. Quelle est la première certitude ? La première certitude, c'est que je pense. La preuve que je pense, c'est que je me trompe. [Pause]

Voyez que le passage de « on me trompe » à « je me trompe » lui permet de découvrir l'erreur comme [34 :00] un mode de la pensée. Et c'est ça que toute sa méthode suppose. Tout l'ordre des raisons chez Descartes partira de là et va engendrer les *Méditations*. C'est donc très important pour lui qu'il ne vive pas à la manière de Platon. L'image de la pensée chez Platon, c'était, mettons : « on me trompe », « on trompe Pénélope ». L'image de la pensée chez Descartes, c'est quoi ? « Je me trompe ». C'est du vécu, c'est, bon.

J'en ai pris trois, ce n'est pas par hasard. Je pourrais continuer très longtemps, mais y en a marre. J'en ai pris trois, parce qu'ils vont bien ensemble. Vous pouvez vous-même inventer. [35 :00] Ce que j'appelais des « cris », c'est ça. Des « cris », en effet, c'est l'énoncé des chronotopes. [Pause] Il y a des prétendants ! Comment distinguer entre les prétendants ? C'est un cri. C'est un cri philosophique. Le reste, ce sont les concepts. Je ne dis pas que les concepts découlent des cris. Je dis qu'en tout cas, les concepts présupposent les cris. Encore une fois, c'est le rapport chant-cri qui est fondamental, aussi bien dans le monde animal que dans le monde philosophique. Oui, il ne suffit pas de crier pour faire de la philosophie, parce que crier, crier, c'est compliqué, enfin.

Je dis, le troisième, vous pouvez l'inventer vous-même. Quand je prends l'exemple de Kant, lui, [36 :00] son affaire, c'est vraiment l'affaire de quelqu'un, l'affaire d'une pensée, une pensée à affaire. Votre pensée, c'est ce avec quoi vous avez affaire. Il faut que vous le trouviez. Ça, personne ne le trouvera pour vous. Et lorsque vous aurez trouvé ce avec quoi vous avez affaire – peut-être que vous n'en serez, vous, qu'à moitié conscient – eh ben, à ce moment-là, vous êtes philosophe. Vous êtes philosophe, je crois que c'est ça, la... vous êtes philosophes même si cette affaire n'est pas philosophique.

Mais c'est rare, les gens qui ont trouvé ce avec quoi ils ont affaire. Je crois que c'est très rare. [Pause] Ça illumine les jours. [37 :00] Les gens, ils seraient beaucoup plus gais s'ils savaient à quoi ils ont affaire. Alors il y a des choses à quoi on peut se demander, est-ce que l'on peut avoir affaire avec, au sens propre d'« avoir affaire » -- là aussi cela renverrait à des analyses de présupposés -- par exemple, peut-on avoir affaire avec la mort ? Tout mon caractère philosophique nie que la mort puisse être une affaire et que l'on puisse avoir affaire avec la mort. Seul le névrosé à affaire avec la mort. Mais justement, le névrosé ne sait pas à quoi il a affaire. Mais il y a des grands philosophes qui ont pensé que la mort était une affaire, c'est-à-dire que la pensée avait affaire avec. Ça se peut, donc ; tout ça, c'est des tâches infinies.

Mais je dis, le troisième, là, qu'est-ce qu'il peut dire, puisqu'il ne dit plus « on me trompe », [38 :00] et il ne dit pas « je me trompe » ? Vous voyez déjà que dans les deux cas, « vouloir la vérité » a deux sens. Vouloir la vérité, ça ne veut rien dire, vouloir la vérité. Tout dépend de ce que l'on met là-dessous. On vient de voir que pour Platon, « vouloir la vérité », c'est vouloir ne pas être trompé par les faux prétendants. Là, ça veut dire quelque chose. D'accord. Mais, si vous ne vivez pas ce problème-là, vous ne voulez pas la vérité de cette manière. Descartes, il veut la vérité. Ce n'est pas étonnant qu'il trouve une autre vérité. Comment voulez-vous vous étonner que Descartes ne soit pas d'accord avec Platon ? Mais ils ne posent pas le même problème. L'étonnant serait qu'ils soient d'accord. Vous me direz : au moins qu'ils règlent leurs problèmes. Ils ne peuvent pas régler leurs problèmes. Pourquoi ? Parce que ce qui est vrai ou faux, c'est [39 :00] une solution. Un problème, par définition, n'est pas vrai ou faux. Il est bien ou mal posé,

bon. Mais ce n'est pas... Je peux toujours définir la vérité d'une solution en ceci qu'elle effectue les cas du problème.

Mais le problème, lui, je ne peux pas définir une vérité du problème en tant que tel. Je peux définir d'autres choses quant au problème. Bien ou mal posé, c'est vague. Intéressant. Important, au sens où Kierkegaard disait : l'important, l'intéressant, ce sont des catégories de la philosophie. Vous lisez des pages, parfois, des pages et des pages, elles ne sont pas fausses. Elles sont sans intérêt. Ce n'est pas intéressant. On n'y peut rien. Alors si là-dessus, si le type vous dit : ah ben quoi, dis-moi, dis-moi pourquoi ! [40 :00] On est embêté. Difficile de dire en quoi quelque chose n'est pas intéressant. Je peux dire en quoi quelque chose est faux. Ça, c'est agréable. C'est de rares moments. Mais en quoi quelque chose n'est pas intéressant... oui, ce n'est pas très intéressant tout ça, [Pause] dur à lire, dur à prouver. Ce n'est pas du domaine du prouvable. PRce que c'est raté. Pas vécu. Pas vécu, bon, tant pis. Ce n'était pas ton affaire. Tu t'es mêlé de ce qui ne te regardait pas, quoi, ou tu n'y crois pas toi-même.

Alors, Kant, Kant ! Lui, la Réforme est passée par là. On pourrait toujours trouvé des [41 :00] facteurs sociologiques. Je disais que pour la situation de Platon, le facteur sociologique, c'est la démocratie athénienne. C'est la cité grecque, bon, d'accord. C'est le monde des prétendants. [Pause] Kant, on pourrait dire : eh ben, la Réforme est passée par là. Lui, ce n'est pas : on me trompe, je ne veux pas être trompé. Oh non, Kant... Mais Kant, ce n'est pas non plus : je ne cesse pas de me tromper et je veux ne plus me tromper. Ce n'est pas ça non plus. Kant, il a appris la rigueur morale. Et quand il dit « je veux la vérité », il dit quelque chose [42 :00] qui ne serait pas venu à l'esprit des deux autres. Il dit : *je ne veux pas tromper*, [Pause] et rien ne fera, et je tiendrai bon, et rien ne fera que je trompe. Il faut s'incliner devant l'apparition en philosophie de la créature morale, de l'espèce morale.

Vous me direz, mais tous les gens qui ont un peu de moralité disent comme Kant. Oui, mais non, mais non, mais non ! Ils disent comme Kant, bien sûr ; tout le monde dit comme Kant ! Tout le monde dit comme Descartes ! Tout le monde dit comme Platon ! On dit tout à la fois. Mais avec quoi avez-vous affaire principalement ? [43 :00] Avez-vous affaire, en vertu de votre caractère philosophique, à : « je ne veux pas être trompé », ou à « je ne veux pas me tromper » ou à « je ne veux pas tromper » ? C'est que ce n'est pas du tout la même chose, ce n'est pas du tout la même manière de vivre vos rapports avec la vérité. « Je ne veux pas tromper ». Quelle drôle d'idée.

Alors il a fallu attendre la Réforme, Kant, ben oui, il a fallu attendre la Réforme. Vous me direz, mais enfin au moment de la Réforme, les trompeurs, qu'est-ce que ça peut faire ? Bien sûr qu'il y a autant de trompeurs qu'avant. Mais même le trompeur sera forcé de dire « je ne veux pas tromper ». Il faudra qu'il passe par ce nouveau langage. « Je ne veux pas tromper ». Et pourquoi, pourquoi ? Qu'est-ce que ça implique de nouveau ? Sentez qu'il y a du chronotope. Il suffit que je dise, c'est, c'est ça... En philosophie, il faut que vous vous rendiez compte [44 :00] que la proposition la plus quotidienne vous engage. Comme dit l'autre: vous êtes embarqués. [Il s'agit de Pascal, dans Les Pensées, fragment 397] Vous croyez dire quelque chose d'innocent, même qui va de soi. Dès le moment où vous avez trouvé votre propre affaire, plus rien ne va de soi. Plus rien. Plus rien n'est sujet à discussion. Vous ne discuterez jamais en philosophie. [Pause] Plus rien non plus, plus rien ne va de soi. Rien ne se vaut.

Je ne veux pas tromper. Quelle curieuse, comme ça sonne étrange, je ne veux pas tromper. Comprenez, c'est la subordination de la connaissance à la morale. En termes plus techniques, c'est la subordination, en [45 :00] termes kantien, de la raison spéculative à la raison pratique. « Je ne veux pas tromper » engendre bien la recherche de la vérité, c'est-à-dire l'opération de la connaissance, mais la soumet étroitement à une finalité pratique morale. [Pause] Ce renversement, un des nombreux renversements kantien, à savoir ce n'est plus la morale ou le Bien qui dépend de la connaissance, au sens où est vertueux le sage, est vertueux celui qui connaît, mais renversement radical où la connaissance [46 :00] est subordonnée à une plus haute finalité, la finalité de la raison morale. Subordination de la première *Critique* à la seconde *Critique*, c'est-à-dire de la *Critique de la raison pure* à la *Critique de la raison pratique*. [Pause]

Alors pourquoi il ne veut pas « tromper » ? [Pause] Là, il a une idée, il a une idée qu'il aperçoit à peine, et il lui faudra toute sa méthode pour la développer explicitement à travers ses livres. Et cette idée si j'essaie de la résumer, elle revient à nous dire : « seuls des êtres qui ne trompent pas, [Pause] [47 :00] sont libres et, à titre d' 'êtres libres', constituent une nature intelligible ». Là, je suis en train de parler, mais je fais exprès, un langage inintelligible pour un non-philosophe. « Seuls des êtres moraux constituent une nature intelligible ». C'est très nouveau. En d'autres termes, la nature intelligible n'est plus faite « d'essence », comme aurait dit Platon, [Pause] elle consiste dans la communauté des êtres moraux. C'est eux qui constituent une nature intelligible, tout est transformé, etc. À la limite, ils n'ont plus du tout le même langage, mais comprenez que ça part d'un changement dans l'image de la pensée : [48 :00] je ne veux pas tromper.

Alors j'insiste là-dessus, bon, et puis, il y aurait toute une suite. Il y aurait tout une suite, bon, peu importe. Mais il va de soi que là j'ai pris trois cas, trois philosophes, trois images de la pensée différentes. Ce n'est pas au niveau de leurs méthodes, il faut faire l'inverse. Vous ne pouvez comprendre leurs méthodes, le développement et l'enchaînement de leurs concepts ; les concepts ne font que remplir un espace-temps mental suivant [Pause] l'ordre de l'avant et de l'après, suivant l'ordre des buts, des moyens et des obstacles. [Pause] Mais tout cela renvoie à une image spatio-temporelle [49 :00] préalable. Il faut que vous dessiniez, il vous faut la géographie de cette image préalable. Il vous faut la carte de cette image préalable, c'est-à-dire de ce continent. Ce n'est pas le même continent. [Pause] Ce n'est pas le même espace-temps, celui où se dresse un homme qui dit : je ne veux pas être trompé, celui où se dresse un homme qui dit : je ne veux pas me tromper, celui où se dresse un homme qui dit : je ne veux pas tromper.

Alors c'est en ce sens, je ne sais pas si celui qui voulait, si j'ai répondu à celui qui souhaitait que je m'explique un peu sur ce point. Je n'en peux plus. De toute façon, j'en tire ceci : vous voyez, ce que j'entends par cette image de la pensée qui *préexiste* à l'exercice explicite de la pensée. [50 :00]

Alors, tout mon sujet, je reprends, cette année, pour faire la charnière, vous comprenez peut-être mieux quand je dis, bon : il y a en effet une image de la pensée. La pensée ne peut pas fonctionner [Pause] sans présupposer une image d'elle-même. Bien. [Pause] Eh ben, mon thème de cette année, encore une fois, c'est, une fois dit que l'image cinématographique a des caractères très particuliers, [Pause] quel est son rapport avec l'image ou les images de la pensée ? Est-ce qu'elle a agi sur l'image qu'on se fait de la pensée ? En quel sens ? Quelle image ?

C'est tout ça qu'on a commencé à chercher. Et je disais, tout mon thème de départ, [51 :00] ça n'a été que ceci, pour le moment : eh ben oui, si vous donnez, si vous m'accordez que le caractère le plus général de l'image cinématographique, c'est d'être « automatique », que c'est ce qui la distingue de l'image picturale, de la photo, de l'image photographique, de toutes les autres images, elle est automatique, ben, comment, comment l'image automatique ne rencontrerait-elle pas, sur des modes à préciser, le double automatisme qui appartient à l'image de la pensée, à savoir, l'automatisme psychologique et l'automatisme logique ?

On avait vu, en effet, que l'image de la pensée comprenait deux automatismes : le psychologique et le logique, très différents l'un de l'autre. Eh ben, on se trouvait dans cet [52 :00] ensemble de problèmes et on avait commencé, et on avait commencé en disant : oui, mais attention, il y a des mutations, il y a eu des mutations dans l'image de la pensée. Et je viens de donner des exemples de mutations. Et on en était là-dedans quand, la semaine dernière, la confusion m'a pris et que je me suis lancé dans des développements difficiles à suivre, en tout cas, il me semble.

Là-dessus pour en finir avec ces récapitulations, j'ai déjà perdu beaucoup de temps. Il n'y a pas de problème, c'est clair tout ça ? [*On répond « oui »*] Bon. Comtesse m'avait dit qu'il voulait reprendre un point du début. [*Bruit d'un avion*] Il n'est pas là ? [*Pause*] Si, il est là, il est là ? Tu veux reprendre un point du [53 :00] début ? [*Pause*] Vous ne fumez pas, hein, vous allez fumer tout à l'heure dans la cour.

Georges Comtesse : J'aurais voulu reprendre deux points dans le premier discours que tu as tenu sur, à la fois, Élie Faure, quand tu as parlé des pionniers du cinéma, et donc de la nouvelle image de la pensée, et puis, un autre point, sur Eisenstein, sur ce qui s'est passé concernant justement la pensée du cinéma, avec Eisenstein, le fameux congrès de 1935 où il a été soumis justement au tribunal de la raison socialiste.

Sur le premier point, c'est-à-dire sur Élie Faure, [*Pause*] je voudrais dire que, par exemple, [54 :00] d'après les écrits d'Élie Faure, quand il est question du cinéma, on peut très bien soutenir que selon ce pionnier -- puisque tu as utilisé ce mot -- que le cinéma, c'est une révolution dans la pensée ou une nouvelle image ou une nouvelle façon de penser, mais on peut dire justement, et en se référant à Élie Faure, on peut dire tout aussi bien que le cinéma est la reconduction d'une ancienne façon de penser, en dépit, justement, d'une difficulté, ou d'une impossibilité presque parfois de relancer cette ancienne façon de penser. Parce qu'Élie Faure, ce qui l'intéresse, Élie Faure, dans ce rapport de la pensée et du cinéma, c'est justement une certaine catastrophe. Et pour reprendre, par exemple, les termes que tu [55 :00] emploies en référence à Bakhtine, on pourrait dire que c'est la catastrophe qui l'intéresse du chronotope métaphysique, c'est-à-dire de l'espace-temps de la pensée métaphysique.

Et il fait à partir de là du cinéma, ce qui reconduit, ce qui recompose, ce qui recrée les valeurs métaphysiques, par une sorte de reconstruction du chronotope qui s'est effondré. Le chronotope n'est plus justement une pensée très singulière d'Élie Faure ; le chronotope n'est plus la dimension constituante ou même constitutive de la pensée, ce qui secondariserait, par exemple, le pas, la voie, le chemin, les méthodes, la méthodologie. Car ce qui se perd, ce qui se [56 :00] défait, dit Élie Faure, ce qui s'effondre, c'est l'unité même de l'espace-temps, c'est-à-dire l'unité de l'homme, le sens de l'être de l'homme, la présence d'esprit de l'être en mouvement ou bien

comme il dit « la forme du mouvement comme forme de vie ». Et ce qui se défait avec cet effondrement du chronotope de la pensée métaphysique, c'est la voie même qui soutenait tout contenu justement de cette pensée métaphysique. « La voie », dit-il, « ne s'accorde ni avec l'expression, ni avec le geste, ni avec l'être, ni avec la forme de l'homme en mouvement ». Donc le premier temps chez Élie Faure, c'est littéralement un effondrement, une catastrophe du chronotope de la pensée métaphysique. La catastrophe du chronotope, c'est ce qu'il appelle « cette monstrueuse négation de l'unité ». Elle précipite dans cet effondrement [57 :00] du chronotope métaphysique, elle précipite littéralement dans ce qu'Élie Faure appelle -- et ça c'est une notion très importante chez lui – il appelle ça, « l'inertie, l'inertie de l'univers nocturne ».

Il y aurait donc dans la fin presque de la métaphysique comme une précipitation dans « l'inertie de l'univers nocturne ». Et c'est un univers sans espace-temps, sans mouvement, sans pensée de l'être ou de la vie. De sorte que, à partir de là, et si on voulait, par exemple, dans cette découverte chez Élie Faure de la catastrophe du chronotope et de cette précipitation dans un certain univers, eh bien, le cinéma ne peut plus être pour Élie Faure ce qu'il était, par exemple, chez [Louis] Delluc, chez [Ricciotto] Canudo ou bien chez [Léon] Moussinac, c'est-à-dire chez les premiers grands critiques de la série française.

Le cinéma, par exemple, n'est plus seulement comme chez Delluc [58 :00] « l'arrachement au chaos de boue » ou « l'élévation vers la lumière du Tout complet » ; ce sont les expressions mêmes de Delluc. Il n'est plus comme chez Canudo justement « le miracle visuel » ou « l'expression de la vie lumineuse dans le mouvement ». Il n'est plus comme chez Moussinac, le soutien... [*Interruption de l'enregistrement*] [58 :21]

Partie 2

Deleuze : ... Eh, là, tu nous devances tellement, parce que ce texte célèbre de 1935, j'y ai fait uniquement allusion, et en effet, viendra pour moi le moment d'essayer de le commenter. Alors tu nous as dit, toi, comment tu le comprenais. J'avoue que là, ça se reposera, ça ne m'aurait plus intéressé que cette partie, mais enfin tu ne l'oublieras certainement pas, que cette partie, tu la gardes pour plus tard, parce que je ne le vois pas tout à fait comme toi, ce texte de..., [59 :00] cette discussion, cette histoire du discours de '35.

Mais alors ce que tu as dit sur Élie Faure, c'est très intéressant. Et je me suis demandé tantôt si tu voulais, [*Pause*] tantôt il me semblait que tu voulais le tirer, si l'on dit en très gros, il y a une certaine manière commune dont les grands auteurs de cinéma ou les grands critiques ont pensé le cinéma avant la guerre. Et si l'on essaie de caractériser cette manière commune, bon, il me semble qu'à certains égards, tu as voulu sortir Élie Faure de cette communauté, en disant : non, non, chez Élie Faure, il y a quelque chose d'exceptionnel. Et d'après certaines de tes formules ou citations, je me disais, il veut en faire [60 :00] comme un précurseur de ce qui se passe actuellement. Et puis tantôt, au contraire, il me semblait que ce que tu disais allait dans le sens de : bien sûr, Élie Faure, comme, avec une originalité très profonde, pensant ce cinéma d'avant-guerre, et donnant à ce cinéma d'avant-guerre un statut, notamment en rapport avec la catastrophe. C'est un mot de lui ou un mot de toi « catastrophe » ?

Comtesse : Lui, il emploie le mot « effondrement ».

Deleuze : J'en étais sûr. Ouais. Je n'arrivais pas à bien débrouiller ce qui était de toi et de lui.

Comtesse : Il emploie le mot ...

Deleuze : « Effondrement », il l'emploie ? C'est vrai ça ?

Comtesse : Il dit, « cette monstrueuse négation de l'unité ».

Deleuze : Ouais, « catastrophe », ça me paraissait bizarre. J'aimerais bien, là, quand tu fais des interventions comme ça, si ça ne t'ennuie pas, que tu aies le texte exact et [61 :00] que tu le cites en même temps. On pourrait me dire la même chose, mais moi, je suis prêt à le citer. Parce qu'il y a des mots, notamment, j'aimerais bien savoir le contexte. C'est dans quoi ton histoire sur la nuit ?

Comtesse : Sur quoi ?

Deleuze : La nuit ?

Comtesse : « L'inertie », pas la nuit.

Deleuze : Si, si, il y avait une phrase dont je ne savais pas si c'était de toi ou de lui ?

Comtesse : Il y a « l'inertie de l'univers nocturne » [*Propos indistincts quant à la référence*]

Deleuze : Oui, tu as la page là ? Tu me la dis, la prochaine fois ? Voilà, bon, sinon, c'était très intéressant, mais alors c'était quoi ? Montrer qu'il a pensé avec une puissance particulière le cinéma d'avant-guerre ou montrer qu'il était précurseur d'un nouveau cinéma ?

Comtesse : Ce qui me semble bizarre, c'est en quoi, en quoi justement [*Pause*] on imagine une collusion entre une certaine pensée philosophique [62 :00] et le cinéma. Mais quelle pensée philosophique finalement ?

Deleuze : Mais qui « On » ?

Comtesse : Par exemple, les [*mots indistincts*] que tu dis.

Deleuze : Ah bon, alors... [*Rires*] Non, non, c'était pour savoir à qui tu en avais, quoi. [*Rires, Deleuze y compris*] Alors j'imagine en effet... Non, non, non, j'entends bien. Alors il y en a qui font ça, tu imagines une espèce de collusion...

Comtesse : C'est-à-dire, ce qui m'intéresse dans ce qu'on appelle la pensée cinématographique, c'est de problématiser littéralement ce qu'on appelle « rencontre » de la pensée philosophique avec la pensée du cinéma. Parce qu'il me semble qu'il y a une pensée du cinéma, et ça, je ne veux pas rentrer là-dedans, il y a un espace filmique du cinéma, qui est inassimilable [63 :00] par toute une pensée philosophique à la fois métaphysique et peut-être même moderne. C'est

quelque chose qui est littéralement rebelle à la pensée philosophique traditionnelle, et justement à une certaine pensée moderne. Et donc problématiser cette rencontre, c'est entre autres, par exemple, de parler de Élie Faure qui lui, justement, pense le cinéma à partir d'une pensée qui me semble extrêmement traditionnelle et extrêmement ancienne, et non pas justement une nouvelle forme de la pensée. Et il me semble que, même à l'époque où il écrivait ça, il y avait des films si on analyse certains films, ou séries de films, c'est-à-dire on restitue leur espace filmique de traduction, qui déborderaient justement ce que disent les critiques sur le cinéma. C'est ce point de rencontre que j'essaie de problématiser, [64 :00] c'est surtout ça. C'est : en quoi il y a quelque chose, un espace filmique d'un film qui est, lorsqu'on le restitue, si on le restitue, eh bien, en dehors peut-être de la censure critique, qui est littéralement irréductible presque à ce que les penseurs ont pensé justement, et qui les met fortement en cause en plus de ça.

Deleuze : Là, tu exagères un peu, parce qu'il n'y a aucune différence entre nous. Strictement aucune.

Comtesse : Il me semble que presque personne ne comprend, d'après tout ce que j'ai lu là-dessus, par exemple, je l'entends comme ça, presque personne ne comprend qu'essaie de capter actuellement dans ses films, aussi bien dans "Sauve qui peut (la vie)" [1979], "Passion" [1982], ou bien "Prénom Carmen" [1983], ce que fait Godard. Il me semble qu'ils ont une pensée qui reste prise soit dans des schèmes sémiotiques, soit des schèmes littéraires, soit des schèmes philosophiques, qui empêchent littéralement de penser les strates filmiques chez Godard... [65 :00] C'est exactement pareil pour Resnais.

Deleuze : Ouais, ouais, ouais, ouais. Oh ben, ça revient à dire que ce n'est pas réductible à tout ça. Ben, d'accord, ça. On le sait bien. Je veux dire, ça... Je tiens à dire que je ne vois pas qui pourrait ne pas être de ton avis si tu dis : il y a quelque chose d'irréductible, mais ça vaut pour tout. Dans la pensée philosophique, il y a quelque chose d'irréductible que l'image cinématographique ne peut pas saisir par nature, ça, d'accord. Donc, qu'il y ait la même chose pour la pensée musicale, et il y a aussi quelque chose dans la pensée musicale que la pensée cinématographique par nature ne peut pas saisir, ça. Bon ça, d'accord. Bon. Eh ben, vous avez peut-être besoin de repos ? Alors pas longtemps, hein ? ... [Interruption de l'enregistrement] [1 :05 :52]

... Vous comprenez, je parle très schématiquement. [Pause] [66 :00] Je reprends notre projet d'ensemble. Mon projet d'ensemble, c'est dire : et oui, la guerre, et quelque chose de pire encore que la guerre, a fait une certaine coupure dans le cinéma. [Pause] Dès lors, on va procéder en gros, en cherchant dans le cinéma d'avant-guerre, [Pause] quelle image de la pensée était impliquée [Pause] sous les formes de : nouvelle pensée, langue universelle, art des masses. Vous vous rappelez, ça c'était un de nos grands thèmes. On a vu en [67 :00] quoi la guerre, et encore une fois pire, a pu mettre en question ce cinéma. Et dans le cinéma moderne tel qu'il s'est constitué, dans le cinéma d'après-guerre tel qu'il s'est constitué, même question : quel rapport avec une certaine image de la pensée ? Dans quelle mesure, les deux -- celle qui en gros correspond au cinéma d'avant-guerre, celle qui correspond au cinéma contemporain -- dans quelle mesure est-ce qu'elles diffèrent, [Pause] compte tenu toujours de notre point de départ, qui reste valable pour les deux moments, à savoir le caractère automatique de l'image. [68 :00]

Mais, de même que le caractère automatique de l'image cinéma n'a pas empêché une évolution de l'automate, de même les images de la pensée impliquent des évolutions de l'automate spirituel. Bon. Alors c'est pour ça qu'on en est réduit à sauter de certains points de vue philosophiques à des points de vue de cinéma, et que la dernière fois, alors, non seulement je sautais, mais j'éclaboussais, quoi. Donc je disais, en gros, si je m'en tiens à l'image de la pensée, je disais, il y a eu, on pourrait, on peut indiquer quatre mutations, qui ne coïncident pas d'ailleurs avec l'avant-guerre et l'après-guerre, mais c'est ces quatre mutations qui m'intéressaient [69 :00] et que j'avais commencé à analyser sur le double plan de l'image de la pensée et du cinéma.

Alors j'essaie de remettre de l'ordre dans la première. Je disais, la première, la première mutation, c'est la substitution de la croyance au savoir, et j'invoquais le grand mot de Kant : « j'ai dû abolir le savoir, pour faire place à la croyance ». Et je disais, bon voilà. Alors je ne veux pas dire que quelque chose en découle pour le cinéma. Je veux dire que, à un certain moment peut-être, on va se dire, eh bien oui, le cinéma, ça s'introduit là. Et je voudrais remettre en ordre ce que j'ai dit avec tellement de désordre. [Pause] Je dis que [70 :00] pendant très longtemps, l'image de la pensée a eu pour modèle le savoir. Mais ce qui m'intéresse, c'est : qu'est-ce que c'est ? Qu'est-ce que ça veut dire, l'image de la pensée a pour modèle le savoir ?

Je voudrais dire des choses très simples. Je veux dire, le thème fondamental du savoir, je crois, c'est l'affirmation d'une espèce de conformité, conformité nature-esprit, conformité homme-monde, conformité chose-concept, une espèce de conformité au vrai sens, c'est-à-dire, à la limite, avoir la même forme, ou converger vers une même forme. [Pause] [71 :00] Ce qui implique quoi ? Ce qui implique que, d'une certaine manière, la nature n'est pas indifférente à l'homme, et l'homme n'est pas indifférent à la nature, qu'il y a une espèce de complicité, de conformité de l'homme et du monde, de la nature et de l'esprit. J'extrais là -- je ne prétends pas parler de cinéma -- j'extrais une formule célèbre d'Eisenstein : « la non-indifférente nature ». « La non-indifférente nature » doit peut-être se comprendre en un sens moral, [Pause] comme dit Eisenstein, une nature triste pour des hommes tristes, mais elle a également un sens spéculatif. [Pause] [72 :00] La connaissance n'est pas possible si la nature est indifférente à l'homme, c'est-à-dire si la nature est indifférente à l'opération qui prétend la connaître. Il y a comme une espèce de complicité nature-esprit constitutive du savoir, ou comme condition du savoir. [Sur « la non-indifférente nature », voir *L'Image-Temps*, pp. 207-208 ; 210-211 ; 278, note 37 ; 293]

Or je crois que cette image de la pensée qui va prendre modèle sur le savoir, elle se forme, elle ne se forme pas à n'importe quel moment ; elle se forme avec Aristote. C'est vous dire qu'elle a un vieux passé. C'est le modèle du savoir, et que Aristote, c'est sans doute celui qui donne à la notion de conformité le sens le plus rigoureux, à savoir : qu'est-ce que savoir, ou qu'est-ce que connaître ? C'est informer. [Pause] [73 :00] Alors aujourd'hui, nous redevenons aristotéliens à partir de l'informatique. Chez Aristote, « information » a un sens très précis, c'est la prise de forme, c'est-à-dire, c'est l'acte par lequel une forme s'impose à une matière. Et c'est la première fois dans l'histoire de la pensée que la connaissance sera définie comme une « information » à proprement parler. Donc la conformité de la nature et de l'esprit, de l'homme et du monde, se réalise dans l'information, comme opération de la connaissance ou comme savoir.

Or, je n'essaie pas du tout de vous dire les thèses d'Aristote, quoique cela soit passionnant. J'essaie de dégager une espèce d'odeur aristotélienne, d'atmosphère [74 :00] aristotélienne,

surtout qu'elle fut dégagée poétiquement par un très grand poète qui fit le traité aristotélien thomiste, à savoir [Paul] Claudel. Claudel, dans la splendeur de son langage, fait un traité, qu'il appelle : *Traité de la co-naissance au monde et de soi-même* [1907]. Ce traité est splendide. Ça fait partie de ces choses que je voudrais que vous les lisiez. Et c'est un traité, génie littéraire en plus, aristotélo-thomiste, et qui se présente comme ça. C'est du pur thomiste, vous savez, le thomisme de Paul Claudel. Et quel est le, quel est le thème ? [75 :00] Eh bien, c'est que toute naissance est co-naissance. [Pause] Nous naissons avec. [Pause] Si vous pensez à la notion, à la notion plus tardive de « être-dans-le-monde », à la notion phénoménologique de « être-dans-le-monde », dites-vous bien que son origine husserlienne est toute traversée par la scolastique, que Husserl est plein, plein de notions du Moyen-Âge, de notions scolastiques, et que déjà le thème d'une « co-naissance », qui apparaît avec l'aristotélisme, est fondamental à cet égard. [76 :00]

Naître, c'est naître au monde, c'est-à-dire, c'est co-naître, et co-naître, c'est connaître. C'est ça, le point fondamental de la conformité nature-esprit, homme-monde, chose-concept. Toute naissance est co-naissance. Toute co-naissance est connaissance. Pourquoi et comment ? Parce que c'est devenir semblable. C'est devenir semblable. [Pause] Dans un texte d'un pur style Claudel, il résume très bien le thème d'Aristote et le thème de Saint-Thomas : « Toute sensation est une naissance. Toute naissance est co-naissance. L'être animé connaît le semblable [77 :00] en co-naissant semblable » [Traité (*Paris : Mercure de France, 1913*), p. 118]

Je nais semblable aux choses qui peuplent le monde, aux autres vivants qui peuplent le monde. Naissant dès lors, je co-naïs, co-naissant, je connais le semblable, ce qu'il y a de semblable entre les choses et moi. Il y a une opération là d'une richesse extrême où je voudrais juste en rester à l'implicite. Et en effet, chez Aristote, ça donnera quoi ? Finalement d'une certaine manière, toute chose, du fait qu'elle naît, connaît. Et elle connaît quoi ? Toutes les choses dont elle subit [78 :00], dont elle subit des effets et sur lesquelles elle exerce des effets, c'est-à-dire, connaître, c'est toujours prendre forme. [Pause] Connaître, c'est être informé et informer. Le cuivre connaît le clairon. Le bois connaît le lit. [Pause] [Ici, Deleuze fait référence implicitement à la « Lettre du Voyant » de Rimbaud, Œuvres complètes (*Paris : Gallimard, Pléiade, 1972*, pp. 249-251 ; à ce propos, voir la séance 16 du séminaire *Cinéma 3*, le 17 avril 1984)]

Dans un texte non moins splendide, Claudel va dire -- c'est du Saint Thomas -- : « Cette connaissance peut prendre le [sens] [nom] d'information, puisque la fin en est la production d'une forme. C'est en ce sens que la mer connaît le navire » – la mer [79 :00] connaît le navire –, « la hache et le roc [natal], tous deux, [connaissent] le chêne » – pas de la même manière, hein ? Le roc connaît le chêne et la hache connaît le chêne – « le feu, [connaît] la nourriture qu'il cuit, le métal qu'il fond, et Rome qu'il embrase ». [Traité, p. 83] C'est beau ! Grand style, très grand style. Toutes les choses qui co-naissent se connaissent. Et co-naître, c'est venir à la forme, venir à la forme, recevoir une forme. Or comme toute matière a déjà une forme, qu'on n'arrive pas à une matière première, [80 :00] il y a un devenir des formes, une transformation des formes, qui va constituer les opérations de la connaissance.

Deuxième stade : on réservera le mot de « connaissance », en un sens plus particulier, à l'être vivant ; ce sera la « connaissance sensible ». Et qu'est-ce que c'est que connaître au sens de connaissance sensible ? C'est recevoir la forme sensible, c'est recevoir la forme sensible de ce qu'on connaît ; c'est devenir semblable du point de vue de la forme. C'est une conception

admirable, je n'ai pas le... D'où la formule des Thomistes que vous retrouverez chez tous les Thomistes : « connaître, c'est être ». Connaître, c'est être ce qu'on connaît, [Pause] du point de vue de la forme, sous-entendu, puisque c'est une [81 :00] théorie de l'information. L'âme animale, l'âme sensitive reçoit la forme sensible de la chose. La main connaît la chaleur en devenant jaune. La forme sensible, c'est la qualité. Je résume énormément, je ne dis absolument rien de technique. J'essaie d'évoquer un monde aristotélicien-thomiste. [Pause] L'œil ne devient couleur qu'en se colorant, thème cher à Aristote. La main ne connaît la chaleur qu'en s'échauffant. Elle reçoit la forme sensible de la chose.

Si bien que troisième stade : connaître au sens intelligible, non plus la connaissance [82 :00] sensible, mais la connaissance pure, la connaissance intelligible, rationnelle. Ben, cette fois-ci, l'âme reçoit la forme intelligible de la chose. Elle la reçoit, c'est-à-dire elle est informée, hein ? C'est une opération d'information toujours. La seule différence entre Aristote et les modernes, c'est qu'ils ne conçoivent pas l'information de la même manière. Mais les deux diront à la lettre : connaître, c'est être informé, ou informer. Je reçois la forme intelligible de la chose, c'est-à-dire non plus la qualité, mais l'essence. Peu importe ce qu'il appelle l'essence ; peu importe la différence entre essence et qualité ici, sinon on en aurait pour, pour longtemps. Voilà que cela se complique puisque dès lors, Aristote [83 :00] va définir un intellect qu'il appellera « l'intellect passif ». Et l'intellect passif, c'est quoi ? C'est, en nous, la puissance de recevoir toutes les formes intelligibles. [Pause]

Mais alors il faut que dans l'intellect même, il y ait un intellect actif -- et ce sera un des plus grands mystères de la philosophie aristotélicienne -- il faut un intellect actif, capable de faire passer à l'acte cette puissance, capable de faire que, en effet, l'intellect passif, qui est la puissance de recevoir les formes, les formes intelligibles des choses, réalise cette puissance, les reçoive effectivement. En d'autres termes, il y a quelque chose dans la pensée [84 :00] qui préexiste à la pensée. Il y a un intellect actif, qui sans doute est la partie séparable de nous-mêmes, c'est-à-dire la partie immortelle de l'âme. C'est tout cela qui constitue la co-naissance. Si bien que je peux dire : le modèle du savoir est réellement fondé par la philosophie d'Aristote, repris par Saint Thomas, sous cette forme : une conformité de la nature et de l'esprit, une conformité, une complicité de l'homme et du monde, complicité qui prend sa source dans la notion de co-naissance.

Alors bien entendu, cette sphère de la connaissance ou du savoir, ben, il y a un au-delà et il y a un en-deçà. [85 :00] Mais ce n'est pas gênant. Je veux dire, au-delà, qu'est-ce qu'il y a ? Eh bien au-delà, il faut bien qu'il y ait une espèce de source de cette complicité, nature-esprit, homme-monde. Cette source, ce sera le Dieu, ou ce sera le Bien, le Souverain Bien. [Pause] Et en-deçà, qu'est-ce qu'il y a ? En deçà, il y a l'union de l'âme et du corps. [Pause] C'est-à-dire finalement, le lien sensori-moteur, le fait, comme il est très bien dit chez Aristote, que la sensation ne soit pas un simple spectacle, [86 :00] mais que du mouvement se joigne à la sensation. [Pause] Là vous avez le modèle complet du savoir, avec la sphère de la connaissance, le fondement au-delà, en-deçà l'union de l'âme et du corps, et le schème sensori-moteur.

Deuxième point. Je saute les siècles puisque je fais des points... je cherche des repères. Je dis lorsque Kant lance sa grande formule, « substituer la croyance au savoir », qu'est-ce qu'il veut dire ? Comprenez que c'est très important s'il est vrai, et si je peux dire : l'image de la pensée a

été dominée depuis Aristote et saint Thomas, a été dominée par le modèle du savoir. [87 :00] Ce que je viens de faire, c'est uniquement, en termes très vagues, essayer de définir un peu, de caractériser ce domaine du savoir, ce modèle du savoir. Mais vous comprenez que c'est un renversement ce que Kant nous annonce. Et comment il le fait pour son compte ? Là aussi, je parle de Kant de la même manière qu'Aristote tout à l'heure, c'est-à-dire je dis des choses, je n'en parle pas du tout savamment.

Il nous dit : d'accord, la connaissance, elle porte sur la nature, mais elle ne porte que sur la nature sensible ; elle ne porte pas sur la nature intelligible. Pourquoi ? Parce que l'information, l'acte par lequel nous donnons une forme à une matière, ne vaut que pour la matière sensible. [Pause] [88 :00] Il n'y a de connaissance que de la nature sensible. Ce qui ne veut pas dire du tout : la connaissance nous vient des sens. Ça, Kant ne pense pas ça du tout. Il pense que la connaissance ne s'applique qu'à la nature sensible. [Pause] Elle ne s'applique qu'à la nature sensible, parce que seule la matière dans le sensible peut être informée. Informée par quoi ? Vous voyez que le mot « forme » prend dès lors un autre sens. Ce n'est plus la « forme intelligible » de quelque chose, l'essence. C'est la ou les formes de notre pensée. C'est-à-dire, seule la nature sensible peut être informée par [89 :00] les formes de notre pensée.

Qu'est-ce que c'est les formes de notre pensée ? Par exemple, c'est substance, causalité, [Pause] à savoir, les prédicats, les attributs les plus généraux que nous affirmons des choses. Or ces attributs les plus généraux que nous affirmons des choses ne s'appliquent qu'aux choses sensibles. Je dis : « tout a une cause ». J'informe le sensible puisque je lui applique la catégorie de causalité. Je dis : « toute chose est à la fois une et multiple ». J'informe le sensible puisque je lui applique les catégories d'unité et de multiplicité.

Donc, il y a de la connaissance, et connaître, c'est toujours informer. [90 :00] Vous me direz alors, il garde le modèle de la connaissance. Non, puisque la connaissance ne connaît que la nature sensible. Il y a donc une rupture de l'homme avec la nature. De quel point de vue ? Pas n'importe quel point de vue : du point de vue de la connaissance, rupture de l'homme et de la nature du point de vue de la connaissance. Mais alors, la nature dite intelligible, la nature suprasensible, qu'est-ce qui se passe ? Nous ne la connaissons pas. Nous ne la connaissons pas, et nous ne pouvons pas la connaître par définition. Les conditions de possibilité de la connaissance condamnent la connaissance à s'appliquer exclusivement aux phénomènes de la nature sensible. [91 :00] Une nature suprasensible échappe à la connaissance. C'est ça la grande rupture kantienne.

Vous voyez que ça rompt complètement avec le modèle aristotélicien des formes intelligibles. Il n'y a plus de formes intelligibles. Chez Kant, ce qui se passe, c'est qu'il y a des formes de l'intelligence qui s'appliquent et qui ne s'appliquent qu'au sensible ; dès lors il n'y a plus de formes intelligibles. Pourtant il y a un monde suprasensible. Pourquoi ? Comment ? Pourquoi le dire puisque nous ne le connaissons pas et ne pouvons pas le connaître. Parce que nous pouvons et devons le penser. Conséquence formidable : la pensée excède la connaissance, il y a des choses qui sont pensées et qui ne constituent aucune connaissance. Connaître n'est qu'un cas. [92 :00] Connaître n'est qu'une espèce de la pensée. Je peux penser le monde suprasensible.

Bien plus, Kant dira, je le dois. Et pourquoi je le dois ? Je le dois, parce que je suis un être moral.

Je ne reviens pas là-dessus, peu importe ses raisons, parce que je suis un être moral. Pourquoi en tant qu'être moral, je dois penser le monde suprasensible alors que je ne le connais pas ? [Pause] Parce que la nature suprasensible est la condition sous laquelle les êtres moraux constituent une communauté. Or il y a une communauté des êtres raisonnables moraux. Bon c'est très curieux tout ça, toute cette... Vous me direz, c'est bizarre, mais peu importe, peu importe. C'est bizarre chez... Bon [Pause] [93 :00]

Alors, voyez ce que veut dire la formule : « substituer la croyance à la connaissance ». Il y a bien de la connaissance, mais la connaissance, ce n'est qu'une manière de penser. Cela, c'est tout à fait nouveau. Tous les philosophes avant, ils considéraient que la connaissance ou le savoir, c'était le modèle de la pensée ; [Pause] pour Kant, pas du tout. La connaissance n'est qu'une manière de penser, donc elle est subordonnée à des fins plus hautes que la pensée. La connaissance n'est plus la fin suprême de la pensée.

En d'autres termes, il y a des croyances de la pensée en tant que pensée. Voyez en quoi là aussi c'est très nouveau, parce que les partisans d'une religion révélée [94 :00] ne disent pas, en effet, la révélation implique quelque chose de plus haut que la pensée. La révélation me fait croire, fait que ma pensée croit à quelque chose. Mais Kant, ce n'est pas ce qu'il veut dire. C'est la pensée qui en tant que pensée engendre ses propres croyances. Elle a des croyances, elle est inséparable des croyances, et finalement, c'est la connaissance qui est un cas spécial de croyance, et pas du tout l'inverse. [Pause]

Or, si vous voulez, ça a un double côté. Premièrement je dis, il y a rupture de la vieille conformité nature-esprit, ou de la vieille [95 :00] complicité homme-monde -- je précise -- du point de vue de la connaissance, puisque la nature intelligible n'est plus connaissable. L'information est réduite strictement au monde sensible. [Pause] Et d'une manière plus compliquée, je voudrais juste en dire un mot : il y a une rupture du schème sensorimoteur. C'est forcé. Vous devez comprendre que le schème sensorimoteur, ce n'est rien d'autre que, au niveau de l'âme et du corps, la conséquence de la complicité monde-homme. En effet, une excitation me vient du monde et je réagis à cette excitation : schème sensorimoteur. [96 :00] Encore faut-il une complicité de l'homme et du monde. Kant, je crois, va être le premier à mettre en question la pseudo-évidence du schème sensorimoteur parce que il va déplacer complètement le problème. Notre connaissance est réduite au monde sensible.

Dès lors, qu'est-ce qui se passe ? Il se passe une très drôle de chose. C'est que le monde sensible, il apparaît -- et c'est même sa définition -- il apparaît dans l'espace et dans le temps. C'est ce qui apparaît dans l'espace et dans le temps. L'espace et le temps sont les formes de notre réceptivité. Nous appréhendons les choses dans l'espace et dans le temps. L'espace et le temps sont les formes de notre réceptivité. Ça, c'est le premier point.

Deuxième point : [97 :00] nous informons le monde sensible en tant qu'il nous apparaît dans l'espace et dans le temps, c'est-à-dire nous lui appliquons nos catégories ou nos manières de penser. Nos catégories ou nos manières de penser, ça c'est les formes de notre spontanéité ou de notre activité. [Pause] D'une part, le monde nous apparaît sous les formes de notre réceptivité, d'autre part nous lui appliquons les formes de notre activité. Kant dit : il y a un mystère, il y a un terrible mystère. Qui est quoi ? C'est que les formes de notre réceptivité et les formes de notre

activité sont en rupture l'une avec l'autre. Ce sont des formes [98 :00] étrangères les unes aux autres. L'espace et le temps, c'est la forme sous laquelle le monde, le monde sensible m'apparaît. La causalité, l'unité, la multiplicité, etc., ce sont les formes de ma pensée que j'impose, par lesquelles j'informe le monde sensible.

Comment expliquer que ça marche ? Je veux dire, comment expliquer que les formes de notre réceptivité et les formes de notre spontanéité s'accordent les unes avec les autres ? Kant dit : c'est un fait, c'est comme ça. Bien plus, pour lui, c'est la tâche de l'imagination. C'est l'imagination qui fait le pont entre les formes de la réceptivité, l'espace et le temps, et les formes de la spontanéité, les formes de la pensée. [99 :00] Mais dit-il, c'est un mystère insondable. Regardez ce qu'il a fait, c'est drôle. Enfin c'est très drôle, ça devrait vous faire rire, vous mettre dans la joie. Ce qu'il a fait : il a cassé la conformité de l'homme et du monde. Mais il est forcé de restaurer une conformité intérieure entre la réceptivité de l'homme et la spontanéité de l'homme, entre la réceptivité et l'activité. Et c'est un miracle que ça marche, c'est un miracle que ça marche. Un mystère insondable. [Pause]

C'est en ce sens que je dis que c'est avec Kant, si j'essaie de résumer tout, que se prépare, ce qui sera pour nous ensuite un événement [100 :00] prenant de plus en plus d'ampleur, c'est-à-dire la rupture de l'homme et du monde. Et qu'est-ce que ça veut dire « la rupture de l'homme et du monde » ? Des éléments en étaient là chez Kant. Est-ce qu'on pouvait même les reconnaître au moment de Kant ? Sans doute pas, il fallait qu'ils se développent, qu'ils germent pour eux-mêmes. Qu'est-ce que c'est cette rupture de l'homme et du monde ? C'est là que je commençais à dire trop de choses à la fois la dernière fois. Évidemment, ça ne veut pas dire que l'homme, il est hors de la nature ; ça ne veut pas dire que l'homme a un destin suprasensible. Qu'on fasse partie de la nature, ça ne change rien. C'est plutôt les parties de la nature qui sont indifférentes les unes aux autres. La nature, c'est fini, la non-indifférente nature. Qu'est-ce que ça veut dire ? Il n'y a pas de complicité, [101 :00] il n'y a plus de complicité. Tout le savoir -- c'est pour ça que j'ai insisté sur ce qui précède -- tout le savoir, tout le modèle du savoir et de la connaissance était fondé sur une pseudo-complicité de l'homme et du monde incarnée dans la, comme dit le grand poète [C Claudel], incarnée dans la co-naissance.

Voilà pourquoi je suis passé par tout ce détour. C'est comme si nous avions rompu, ou comme si, hélas, la complicité s'était rompue pour nous. Plus de complicité. Nous ne pouvons plus dire, comme Eisenstein pourra le dire, pouvait encore le dire... Et pourquoi Eisenstein pouvait encore le dire ? Pour une raison hurlante. Parce que Eisenstein, qui était, qui s'occupait beaucoup de pensée, était hégélien, et que Hegel est la dernière grande philosophie qui va essayer de sauver le modèle du savoir. [102 :00] Donc Eisenstein trouve encore la possibilité de dire : « la non-indifférente nature ». Mais nous, plus de complicité, plus de solidarité. Quoi ? Rupture de l'homme et du monde, ça ne veut donc pas dire : l'homme a un destin exceptionnel dans le monde. Non, ça veut dire, au contraire, que l'homme est une partie de la nature mais que les parties de la nature restent indifférentes les unes aux autres.

Si bien que... Pourtant il y a une science, oui. Mais on s'étonne de plus en plus, et c'est vrai depuis Einstein, on s'étonne de plus en plus que le monde soit connaissable. Et là, je veux dire, les savants eux-mêmes n'en reviennent pas de ceci : que le monde soit connaissable. Pourquoi ? Parce que s'est écroulé le schéma qui garantissait la connaissabilité du monde, [103 :00] c'est-à-

dire le schéma de la co-naissance, ou de la complicité nature-esprit. Il y a si peu de complicité nature-esprit que, que le monde soit connaissable par îlots, qu'il y ait des îlots de connaissance ici... [Interruption de l'enregistrement] [1 :43 :17]

Partie 3

...qui prendra ensuite son plan de développement avec Heidegger, « l'être dans le monde ». Mais il faut voir. Il faut voir ce que ça veut dire. Est-ce que c'est la co-naissance aristotélicienne ? Non, l'être dans le monde, c'est déjà, c'est déjà l'annonce que la rupture est comme faite. Loin d'affirmer le lien de l'homme et du monde, le lien de l'homme et du monde n'est plus affirmé -- là je dis les choses les plus sommaires [104 :00] mais exprès -- le lien de l'homme et du monde n'est plus affirmé que par et dans l'angoisse. C'est-à-dire : ce qui reste de complicité est sauvé. Mais sauvé par quoi ? Par l'angoisse et le tragique. [Pause]

C'est exactement ce que dira [Alain] Robbe-Grillet, lorsque dans un chapitre fondamental de *Pour un nouveau roman* [Paris : Minuit, 1963], dans le texte « Nature, humanisme, tragédie », il reprochera encore à Sartre d'avoir maintenu une complicité de l'homme et du monde, sous la forme de l'être dans le monde des phénoménologues. Mais cette complicité, elle est déjà tellement menacée qu'il ne peut la maintenir que sous la forme du tragique. Et le lien de l'homme et du monde, il sera éprouvé dans la nausée. [Pause] Si bien que [105 :00] Robbe-Grillet peut dire, bon ben, il peut faire le pas ultime, il peut dire « fini tout ça ». Il n'y a même plus de lieu que d'invoquer le tragique pour sauver la complicité de l'homme et du monde. Même plus lieu. Il n'y a aucune complicité de l'homme et du monde, aucune solidarité de l'homme et de la nature.

Ce qui revient à dire quoi ? Il y a perte de monde. L'homme est en perte de monde, et c'est déjà ce que disaient aussi bien, de deux manières très différentes, ce que disaient Heidegger et Sartre lorsqu'ils parlaient de l'angoisse. L'homme est en perte de monde. Ce qui veut dire quoi ? Ce qui veut dire là, ça se cache même [106 :00] plus : la rupture du lien sensorimoteur est faite. Bien sûr, le lien sensorimoteur ça marche dans des conditions artificielles. Si on isole un circuit nerveux, si on isole une région du cerveau, bon, ça peut marcher, dans des conditions d'expérimentation. Mais, à la lettre, ça ne sert même plus à établir un rapport entre l'homme et le monde. Rupture du lien sensorimoteur, on l'a vu. En effet, et c'est là le paradoxe sur lequel j'ai essayé d'insister la dernière fois, l'homme est en rupture avec le monde d'autant plus que le monde est fait de part en part par l'homme. Plus le monde est humanisé, artificialisé, plus l'homme est en rupture avec ce monde pénétré par l'homme. [Pause] [107 :00]

Et en effet, on comprend bien pourquoi. Dans la mesure où le monde se présente là comme à travers une vitrine, dans la mesure où le monde, ou la rupture sensorimotrice supposée faite, dans la mesure où nous nous trouvons devant à ce qu'on appelait l'année dernière, des situations optiques sonores pures, auxquelles tantôt on ne réagit même pas, tantôt on réagit sans y croire, atteints par des événements qui nous concernent qu'à moitié -- qu'est-ce qu'on a vu toute l'année dernière ? -- situations optiques et sonores pures, [108 :00] événements qui, quand ils nous touchent, même la mort, même la maladie, ne nous concernent qu'à moitié, ne concernent qu'à moitié celui à qui ils arrivent, [Pause] espaces vides et espaces déconnectés.

C'est les trois formes : situations optiques pures, événement non concernant, espaces vides ou déconnectés. Cette espèce de monde-vitrine qui procède par slogans, réclames, etc., mannequins, etcétera, où le caractère automatique prend en effet toutes les dimensions que vous voulez. A la limite, la rupture est telle que, qu'est ce qui se passe ? [109 :00] Nous ne pouvons même plus croire en ce monde-ci ». Ce que j'ai essayé de dire la dernière fois consiste en ceci : que la rupture sensori-motrice, ou si vous voulez, la rupture de la conformité, de l'accord nature-esprit comme monde, nous met dans une situation que le problème de la croyance remplace celui de la connaissance. A savoir : comment pouvons-nous, comment pourrions-nous croire à ce monde-ci tel qu'il est ? [Pause] La question de la croyance n'est plus : comment croire en un autre monde ou croire à la possibilité de [110 :00] transformer ce monde, mais comment croire à ce monde-ci ? Quelle raison ai-je de croire à ce monde ? [Pause]

Je ne reviens pas là-dessus puisque j'ai essayé de le développer beaucoup, et je résumais ça en suivant du coup [Jean-Luc] Godard, et voilà qu'on tombe sûr : et si c'est le monde qui fait du cinéma, qu'est-ce qui se passe ? Si c'est le monde qui fait du cinéma, comment pouvons-nous croire au monde ? Qu'est-ce que nous demandons, qu'est-ce que nous demandons aujourd'hui ? Non pas croire dans un autre monde, non pas croire même aux possibilités de changer le monde, nous demandons de croire en ce monde-ci. Nous demandons des raisons de croire en ce monde-ci, tel qu'il est. [Pause]

Nous avons besoin dès lors d'une éthique [111 :00] ou d'une foi, et j'invoquais [Roberto] Rossellini, parce que le texte de Rossellini me semble admirable lorsqu'il refait l'opération de [Léon] Tolstoï. Nous avons tellement besoin d'abandonner l'art. Abandonner l'art, on parle toujours de ceux qui ont abandonné l'art, mais ce n'est pas qu'on parle trop dans des conditions, dans des conditions qui restent malgré tout mystérieuses : l'arrêt [Arthur] Rimbaud, d'autres arrêts. Et puis il y a un autre type d'arrêt mais parmi les très grands qui ont arrêté des choses, c'est quand Tolstoï qui décide que l'art ne vaut pas une heure ou ne vaut plus une heure de peine. Et Rossellini, il me paraît assez tolstoïen parce que Rossellini dit : le cinéma, c'est fini, du moins du point de vue artistique. Ce que je demande, c'est une éthique ou une foi, [112 :00] une éthique ou une foi, bon. Pourquoi est-ce que l'art ne suffit plus ? Il le dit très bien, Rossellini, et je veux dire, sa réponse vaut là pour ce point de mon analyse : c'est que l'art a complètement entériné la rupture de l'homme et du monde. L'art ne cesse de chanter la perte de monde, [Pause] et Rossellini le dit très bien. Donc je peux lire un court passage qui me paraît très beau de Rossellini ; je ne sais pas où c'est. [Pause] [*Sur Rossellini, la croyance et l'art, voir L'Image-Temps, p. 222 ; l'entretien avec Rossellini est dans le recueil La politique des auteurs (Paris : Champs libre, 1972 ; Editions Cahiers du cinéma 2001), pp. 80-110*]

« Qu'est-ce qui m'agace, qu'est-ce qui me fâche dans le monde d'aujourd'hui ? Le monde d'aujourd'hui est un monde trop [113 :00] vainement cruel. ... C'est l'exercice d'un voyeur, d'un vicieux, disons-le : c'est cruel. Je réagis violemment à ça, puisque je crois fermement que la cruauté est toujours une manifestation d'infantilisme, toujours. Tout l'art d'aujourd'hui devient chaque jour plus infantile. » -- Ça paraît d'une vérité, alors ! -- « Chacun a le désir fou d'être le plus enfantin possible. Je ne dis pas ingénu : enfantin ! De l'infantilisme, nous sommes tombés au plus bas de l'échelle humaine. Nous sommes passés au singe anthropomorphe ; nous en serons bientôt à la grenouille et à l'anguille » -- Ça c'est bien -- « C'est ça qui me fâche. C'est ce manque totale de pudeur. Cet infantilisme, nous l'avons vu dans le nouveau roman » -- Il a

raison ; à la lettre, si on veut définir cet infantilisme par [114 :00] cette espèce de sentiment de la perte de monde, de rupture de l'homme et du monde – « Cet infantilisme, nous l'avons vu dans le nouveau roman. Nous le voyons sous une forme absolument incroyable en peinture. Nous en sommes arrivés à la vanité totale, au maladif. Et cela dans un monde qui devient tous les jours plus sérieux, plus complexe. Or, puisque ce monde est fait par des hommes, je dois toujours l'accepter, malgré les plaintes dans le genre de : 'Nous marchons à la destruction générale, la bombe atomique, etc.' Aujourd'hui, l'art, c'est ou bien la plainte ou bien la cruauté. Il n'y a pas d'autre mesure : ou [bien] l'on se plaint, ou [bien] l'on fait un exercice absolument gratuit de petite cruauté ». [La politique des auteurs, pp. 101-102 ; Deleuze cite ce même texte, avec quelques variations et omissions notables, dans *Pourparlers* (Paris : Minuit, 1990), p. 176 ; *Negotiations* (New York : Columbia University Press, 1995), p. 129]

Si vous pensez à la peinture « bout d'organe », « bout d'organe », une peinture, tout ça, c'est... C'est vrai, tout ça, il me semble. [Pause] Bon, il est... Il explique là, je ne fais plus d'art, et je vais vous faire un cinéma qui sera un cinéma de l'éthique [115 :00] et de la foi, c'est-à-dire, ce qu'il appelle : un cinéma uniquement didactique. Qu'est-ce que c'est ? Pourquoi ? Parce que pour lui, le problème, ce n'est pas entériner la rupture de l'homme et du monde. C'est trouver les moyens des redonner des raisons, quelles qu'elles soient, de croire à ce monde-ci. [La politique des auteurs, pp. 105]

Alors il peut être catholique, c'est un catholicisme qui n'a strictement aucune importance sauf peut-être pour lui. Vous comprenez qu'à ce moment-là, catholique ou athée, je disais, il n'y a strictement aucune différence. C'est même frappant que tous ces auteurs qui, après Kant, sont allés dans le chemin « substituer la croyance au savoir », tous ces auteurs ont fait au même temps une conversion à la croyance très curieuse. Je dirais, à mon avis, mais là il faut être prudent, d'une certaine manière, c'était déjà comme ça chez Pascal. Si Pascal est un des premiers, avant Kant, à avoir mis la croyance [116 :00] plus profonde que le savoir, et même avoir remplacé le savoir, y compris le savoir mathématique, par la croyance, c'est parce qu'il faisait subir à la croyance ou à la foi aussi une conversion très curieuse, à savoir : la croyance et la foi consistaient à croire à ce monde-ci. Ce dont il s'agissait, c'était qu'on nous redonne le monde, qu'on nous redonne un lien de l'homme et du monde. Et c'était ça, croire. Croire, c'était retrouver une raison ou trouver des raisons de croire au monde, c'est-à-dire, un lien de l'homme et du monde. [Sur ce cinéma qui cherche à remplacer le modèle du savoir par la croyance, voir *L'Image-Temps*, pp. 221-225]

Alors c'est quand Rossellini dit non, j'appelle infantile toute position qui tire sa joie de la rupture de l'homme et du monde, à ce moment-là, ça ne peut-être que geignardise ou cruauté, je réclame une croyance, ce n'est pas au nom du catholicisme. C'était déjà dans Kierkegaard. Chez Kierkegaard, la croyance, ça consistait : [117 :00] redonnez-moi le monde, redonnez-moi le monde, ce monde-ci. Chez Pascal, le pari c'est : redonnez-moi le monde, ce monde-ci. Si bien qu'en même temps que la croyance se substitue au savoir, la croyance connaît une conversion, une conversion fondamentale que, à mon avis, on retrouverait chez tous les auteurs qui participent à cette substitution de la croyance au savoir et se convertissent tous de manières très différentes. Tous convertissent la croyance, qui cesse d'être croyance dans un autre monde, pour devenir croyance dans ce monde-ci, c'est-à-dire restauration d'un rapport de l'homme avec le monde. Et ce que Rossellini veut faire, c'est précisément -- et c'est pour ça qu'il invoque

l'éthique par-delà l'art -- ce n'est pas une question-là de morale comme ça ; il pense que l'art est incapable de renouer [118 :00] un lien de l'homme et du monde. « Il faut une éthique, il faut une foi », dit-il. *[Au fait, tout en présentant une position entièrement morale dans le choix de ne faire que du cinéma didactique, Rossellini ne prononce pas le mot « éthique », ni cette phrase ; voir La politique des auteurs, pp. 105-106 ; quant à cette phrase, voir L'Image-Temps, p. 225, où Deleuze dit pour son propre compte : « Nous avons besoin d'une éthique ou d'une foi, ce qui fait rire les idiots ; ce n'est pas un besoin de croire à autre chose, mais un besoin de croire à ce monde-ci, dont les idiots font partie. »]*

Bon, de la même manière, si je prends, je disais rapidement, Godard, tout le monde sait, et lui le premier, qui dit ce qu'il doit à Rossellini, je crois qu'il a très bien compris ça de Rossellini. Ce qu'il a admirablement compris de Rossellini, c'est que : le monde fait du cinéma, comme il dit lui-même. Le monde est devenu un cinéma, dès lors, rupture de l'homme avec le monde. C'est la rupture, c'est l'effondrement du schème sensori-moteur. Nous sommes dans le monde comme devant des situations optiques et sonores pures. Nous sommes dans le monde comme devant une vitrine qui nous montre une série de choses abominables, une série de choses excitantes, ce que vous voulez, à votre choix. *[Pause]* [119 :00] Nous demandons des raisons de croire au monde, c'est-à-dire, on est bien forcés. La rupture sensorimotrice signifie que nous n'avons plus de réaction pour ce monde. Dès lors, la seule possibilité pour que l'on retrouve des réactions, c'est d'abord de retrouver des raisons de croire à un lien de l'homme et du monde. À ce moment-là, bon, à ce moment-là sûrement, si l'on retrouve un lien de l'homme et du monde, par là-même ce lien constituera une nouvelle forme d'action. Mais si vous ne retrouvez pas la croyance en un lien quelconque de l'homme et du monde, si vous ne rentrez pas dans la catégorie, comme dirait Kierkegaard, de l'éthique ou de la foi, une foi qui soit une foi dans ce monde-ci, pas question de retrouver de l'absurde. [120 :00]

Alors quand je dis que Godard, il a compris quelque chose de Rossellini, c'est exactement la question qu'il pose au cinéma moderne. Et généralement quand Godard pose une question, c'est lui qui y répond. Il n'attend pas que quelqu'un d'autre lui donne la réponse. Ce sera à nous dans le courant de l'année de voir dans quel sens il va pour donner sa réponse. Mais, si c'est vrai que le monde fait tout un cinéma, est-ce qu'il n'appartient pas au cinéma des cinéastes *[Pause]* de mener la critique du cinéma dans le monde, et à travers cette critique, de restaurer un rapport de l'homme et du monde, c'est-à-dire de nous donner une raison de croire au monde ? Si nous ne croyons plus au monde, dans la mesure où le monde fait du cinéma, est-ce que le cinéma n'est pas capable de nous redonner une croyance au monde ? [121 :00] Si bien que ce serait ça uniquement la fonction du cinéma. Je dirais, non plus du tout nous donner l'illusion d'un monde, mais nous donner des raisons de croire au monde. Et en ce sens, le cinéma serait le seul art, ou peut-être le non-art, capable de nous donner des raisons de croire au monde.

D'où la question : et qu'est-ce c'est que croire au monde ? On avait commencé à le voir ; ben croire au monde, c'est forcément croire à la vie dans le monde. Et qu'est-ce que c'est croire à la vie dans le monde ? Dans ce monde-ci, croire à la vie dans le monde, c'est-à-dire que, malgré les vitrines, il y a quelque chose qui vit, ou entre deux vitrines, ou quelque part, il y a quelque chose qui vit. Si bien que croire ou retrouver des raisons de croire au monde, c'est quoi ? [122 :00] C'est avant tout croire au corps.

Mais en quel sens croire au corps ? Qu'est-ce que ça veut dire croire au corps ? C'est évidemment le corps qui est le lien de l'homme et du monde. Croire au corps ? Alors le cinéma, dans son intention moderne, ce ne serait plus, il aurait rompu avec le modèle du savoir, avec toute image du savoir et de la connaissance. Il serait passé du côté de la croyance ; ce serait l'art capable de nous redonner des raisons ou de nous donner les raisons de croire au monde, c'est-à-dire, de croire à la vie ou de croire au corps. Bon. Est-ce que c'est comme ça ?

En tout cas, on voit bien les deux aspects. L'image moderne cinématographique est fondamentalement, je disais, une image coupée du monde. On verra plus précisément pourquoi, mais j'invoque pour le moment uniquement [123 :00] les grands ancêtres du cinéma contemporain, à savoir [Carl] Dreyer, image coupée du monde, type chez Dreyer, [Robert] Bresson. [Pause] Mais en nous donnant l'image coupée du monde, elle prétend nous donner des raisons de croire, nous redonner des raisons de croire aux liens de l'homme et du monde.

Si c'était ça, ça serait une activité étonnante du cinéma. Il ne s'agirait plus du tout, encore une fois, d'interroger là le rôle du cinéma par rapport à l'imaginaire, problème – moi, je ne sais pas pourquoi -- qui m'écœure d'avance, qui me paraît sans aucun intérêt, ce n'est pas ça, ce n'est pas ça. C'est une question de croyance, et ça ne veut pas dire croire à l'histoire qui se passe puisqu'il n'y a plus d'histoire justement. Non. Il faut donner des raisons de croire au monde. C'est la faute du monde. Le monde s'est mis à faire du cinéma, bon. Eh ben, [124 :00] c'est au cinéma de nous redonner des raisons de croire au monde. Ce qui impliquerait, ce qui impliquerait, au moins, un caractère politique du cinéma.

Alors c'est ça qui m'amenait à mon second point, je fais des... tout ça, on en est encore à construire notre programme. Je disais, le deuxième aspect, la deuxième mutation de la pensée c'est : « donnez-moi un corps ». Et j'avais dit la dernière fois : ben oui, ce n'est plus le corps qui gêne la pensée. C'est fini ça. Dans le modèle du savoir et de la connaissance, le corps, il sépare la pensée d'elle-même. [Pause] Maintenant, non ! Donnez-moi un corps. Donnez-moi un corps, ou redonnez-moi des raisons de croire au monde, c'est pareil. [Pause] [125 :00]

Un texte admirable d'Artaud, « Position de la chair », le dit. Ah, c'est un texte si beau. C'est dans le Tome 1 des *Œuvres Complètes*, dans un texte du début d'Artaud. [Pause] On voit très bien l'identité : retrouver des raisons de croire au monde, redonnez-moi un corps. « Il y a des cris intellectuels, des cris qui proviennent de la finesse des moelles. C'est cela, moi, que j'appelle la Chair. Je ne sépare pas ma pensée de ma vie. ... Il faut avoir été privé de la vie, de l'irradiation nerveuse de l'existence, de la complétude consciente du nerf, pour se rendre compte à quel [126 :00] point le Sens, et la Science, de toute pensée est cachée dans la vitalité nerveuse des moelles. ... Qu'il faut un sort, etc. ... Je suis un homme qui a perdu sa vie et qui cherche partout les moyens à lui faire reprendre sa place. »

Il est évident que dans le texte d'Artaud, c'est la seconde partie de la phrase qui compte et que très souvent nous, lecteurs d'Artaud, nous avons le grand tort de nous contenter de la première partie, et de parler de la démolition d'Artaud, de la destruction d'Artaud, qui serait comme la rupture avec le monde, la perte de monde chez Artaud. Or, Artaud n'a jamais saisi la perte de monde que dans un effort pour se redonner des croyances. Et par quels moyens ? Il essayera tout. Comment retrouver des raisons de croire au monde ? C'est-à-dire, des raisons de croire au

monde qui forcément passent par la chair, d'où, passent par le corps ? D'où : « Position [127 :00] de la chair", s'intitule le texte. Et sa première réponse ou une de ses premières réponses, ce sera le cinéma. Et on aura à voir de plus près ce qu'il voulait dire, parce que très bizarrement, en employant un langage très proche de celui des premiers cinéastes, il dit quelque chose -- il me semble -- de radicalement nouveau, un peu comme Comtesse disait de Élie Faure. Eh, bon.

Je dis, c'est ce qui compte, à chaque fois que vous lisez Artaud, il faut que vous pensiez à ça : ce n'est pas un homme qui dit simplement « je suis un homme qui a perdu sa vie ». Il ajoute : et qui cherche partout les moyens à lui faire reprendre sa place. Je suis en quelque sorte l'excitateur de ma propre vitalité. « Pour moi qui dis 'chair', dit avant tout appréhension, poil hérissé, chair à nu avec un fournissement intellectuel de ce spectacle de la chair pure et de toutes ses conséquences », [128 :00] etc.

Alors, en effet, je disais, que ça passe par le corps, c'est forcé. « Donnez-moi un corps ». Alors, est-ce que cela veut dire que tout est permis ? Là-dessus, chaque fois il y a des contresens, et puis je ne peux rien condamner. Moi je ne sais pas si c'est des contresens. Est-ce que ça veut dire une culture du corps ? Est-ce que ça veut dire une cérémonie du corps ? Je ne sais pas, je ne sais pas. Peut-être que ça passe par-là, peut-être pas, moi. Non. Est-ce que ça passe par une magnification du corps ? Non. Est-ce que ça passe par la santé ? Non. Donnez-moi donc un corps, ce n'est pas ça, ce n'est pas ça.

Comprenez que cela veut dire autre chose. « Redonnez-moi un corps, si fragile qu'il soit », ce n'est pas un corps bien fait qu'on demande. C'est un corps tout court. Et peut-être que les gens qui ont un corps très bien fait, ils n'ont pas de corps tout court. Peut-être que « redonnez-moi un corps », c'est « redonnez-moi [129 :00] un lien avec le monde ». Alors je connais des athlètes qui sont en pleine perte de monde. [*Rires*] Pensez aux pauvres petites gymnastes ; les petites gymnases, on ne peut pas dire, elles sont vraiment dans une vitrine. Voilà, un corps d'athlète, ça fait complètement partie du monde des vitrines, c'est-à-dire elles ont beau avoir des schèmes sensorimoteurs qui ont l'air en bon état, absolument pas. Elles sont en pleine rupture sensorimotrice. C'est la catastrophe. Elles ne croient plus à rien d'ailleurs. Elles ne croient plus à rien et, en tout cas, elles n'ont plus des raisons de croire. Ce n'est pas ça donc, avoir un corps ; ce n'est pas ça. Qu'est-ce que ça peut-être avoir un corps ?

Bon, Spinoza, phtisique, il avait un corps. Bizarre. [D.H.] Lawrence, phtisique, il avait un corps, ça n'allait pas fort. Nietzsche migraineux, moitié [130 :00] aveugle, il avait un corps. Qu'est-ce qui passait par ce corps ? Un lien avec le monde, un rapport avec le monde. Une croyance, bon, très bien. Je dis, de Kierkegaard, chez Kierkegaard, chez Nietzsche, etc., vous trouvez ce même thème : « un corps, il nous faut un corps, l'homme n'a plus un corps ». Si bien qu'il faut que vous liiez les deux questions -- et là c'est pour ça que l'enchaînement me paraît absolument... -- retrouver des raisons de croire au monde, c'est se redonner un corps. Et les deux s'enchaînent absolument.

Du coup, je pouvais faire un détour nouveau, comme une espèce de rencontre avec le cinéma, au niveau de cette seconde chose, donnez-moi donc un corps, et je disais, le même cinéma qui prend pour charge, peut-être, [131 :00] chez Bresson, chez Dreyer, chez Godard, chez bien d'autres. Peut-être, peut-être. Tout ça, c'est des programmes -- il ne faut pas me faire d'objection parce

que je dis toujours, mais je ne l'ai pas encore fait. C'est à voir tout ça -- qui se proposent de nous redonner donc un lien avec le monde, de nous redonner des raisons de croire à ce monde-ci. Ce même cinéma, je disais, va être un cinéma des corps.

Qu'est-ce que ça veut dire « un cinéma des corps », là aussi ? Ça veut dire un cinéma où les réactions sensorimotrices seront remplacées, en effet. On est toujours dans le régime de la perte de monde ; c'est-à-dire, vous comprenez, « redonnez-moi un corps », ça ne veut pas dire « refaites-moi des schèmes sensori-moteurs » ; ça ne veut pas dire [132 :00] – je ne sais pas comment... -- ça ne veut pas dire « redonnez-moi le monde du savoir, le vieux monde du savoir ». Puisque c'est la croyance qui va nous le redonner, ce sera évidemment un monde d'un tout autre type. Ce sera un corps d'un tout autre type ; ça ne marchera plus avec des réactions sensorimotrices, ça marchera avec quoi ? Bon. Et je vous disais, il y a quelque chose de très curieux : c'est là qu'apparaît tout un cinéma. Dans l'image cinématographique, les enchaînements sensorimoteurs dans toute une partie du cinéma moderne sont remplacés par quoi ? Des enchaînements d'attitudes ou postures.

C'est le cas de dire qu'il n'y a plus d'histoire. Une histoire, si j'essaie de définir formellement la notion d'histoire, je dis une histoire, c'est le déroulement des schèmes sensorimoteurs. Voyez pourquoi : excitation, action, [133 :00] nouvelle excitation, action. Les déroulements des schèmes sensorimoteurs constituent des histoires. Quand nous sommes dans des situations optiques pures, ou sonores pures, on est quelque chose comme devant une vitrine. Il n'y a plus d'histoire. En revanche, qu'est-ce qu'il y a ? Ça va être un étrange cinéma. Je disais, regardez une partie des films modernes ; il y a, bien sûr, une simili-histoire, mais qu'est-ce qui les intéressent ? Un enchaînement des postures du corps, des postures de corps qui s'enchaînent les unes avec les autres : les corps qui se cognent et qui s'embrassent, qui s'appliquent aux murs, qui glissent. Je disais, l'image archétype de ce cinéma, bon, le corps qui s'appuie contre le mur, qui glisse, qui se retrouve accroupi, bon, et puis les deux corps qui se cognent [134 :00] et puis qui s'embrassent. Qu'est-ce que c'est cette logique des postures ? On nous convie à découvrir toute une logique des postures qui a remplacé la logique de l'action.

Et je citais, parmi les grands auteurs modernes -- je n'ai pas besoin de développer puisque tout ça, on le verra, j'espère très précisément plus tard -- je citais : dans le cinéma moderne, à mon avis, en France, ça a été un des pôles. Je ne dis pas le tout, mais un des pôles fondamentaux de la Nouvelle vague. Ça a été le cinéma des corps chez Godard et chez [Jacques] Rivette, qui enchaîne des postures. Si vous pensez encore à une grande scène de "Prénom Carmen" [1983] : le deux amants, là, qui se coincent dans les portes, dans les fenêtres, tout y passe, bon. On ne peut pas dire que ce soit une histoire. C'est un enchaînement de postures mais à toute vitesse, deux bolides, deux bolides qui enchaînent leurs postures différentes.

Rivette, c'est les grands moments de Rivette. [135 :00] Et quand je disais, ce n'est pas du théâtre et c'est par-là que c'est du cinéma, c'est que, en effet, ces enchaînements des postures sont proprement cinématographiques et se comparent perpétuellement au théâtre. Chez Rivette, il y a la référence explicite au théâtre, mais c'est hors théâtre que les personnages entrent dans des postures. C'est par rapport à la pièce supposée, par rapport à une pièce de théâtre supposée, que les corps chez Rivette vont entrer dans des postures autonomes qui ne doublent pas les attitudes théâtrales de la pièce et qui rivalisent, et qui constituent la vraie matière cinématographique.

Dans la post-Nouvelle vague, que ce soit [Chantal] Akerman, je disais, que ce soit [Jean] Eustache, que ce soit -- une fois dit que les attitudes sont vocales, sont sonores autant que visuelles -- que ce soit Akerman, Eustache, [Philippe] Garrel, [Jacques] Doillon, vous avez [136 :00] le développement -- j'ai l'air de nier leur originalité ; je crois au contraire très profondément à leur originalité par rapport à la Nouvelle vague -- mais c'est un cinéma des postures et des attitudes. Et je disais, en Amérique, c'est [John] Cassavetes, Cassavetes étant sûrement le plus grand à avoir fait un cinéma du corps, qui se développait, d'autre part, dans tout le cinéma expérimental américain, parfois sous des formes cérémonielles, sous des formes rituelles, mais avec toutes les transitions entre attitudes quotidiennes, attitudes cérémonielles.

Ce que je veux dire alors, c'est que vous avez un lien des attitudes ou des postures entre elles, qui n'est plus du tout un lien sensorimoteur. Et c'est pour ça que je vous proposais d'emprunter à Brecht un mot qui me paraît très bien, le mot de *gestus*, pour désigner les liens des attitudes entre elles. Si bien que tout ce cinéma, toute cette image [137 :00] cinématographique, en effet, ne sera plus narrative. Elle exposera un *gestus*, et ça sera à nous de découvrir le *gestus*, c'est-à-dire l'enchaînement des postures, l'enchaînement formel des attitudes entre elles. Et qu'est-ce que c'est ? Et en quoi le *gestus* dépasse les attitudes de corps ? Est-ce que Brecht a raison de penser que tout *gestus* doit être social ou politique ?

Je prends là un exemple rapide que je crois ne pas avoir pris. Si vous reprenez "Prénom Carmen", je dirais, les attitudes de corps, par exemple, des amants, renvoient à un *gestus* qui est distribué d'une manière très, très complexe, mais qui est en partie le *gestus* musical, à savoir, au sens où l'arrondi du bras de la violoniste, par exemple à un moment, vient fournir le *gestus* correspondant à l'attitude [138 :00] des deux amants lorsque l'un, dans un arrondi de bras, prenait l'autre, et que donc, il y aura tout un système de résonances et d'échos, d'échos visuels, d'échos sonores, etc., où l'enchaînement des attitudes de corps se fera selon un *gestus* à la fois politique, social, esthétique, musical, et tout ce cinéma devient très compliqué. Ce sera le cinéma à la lettre du « donnez-moi donc un corps ».

Je suggérais la dernière fois, pour préparer vos analyses futures, que dans l'après Nouvelle vague, me semble aller dans cette direction infiniment loin, quelqu'un comme Garrel parce que Garrel a fait un truc qui, à mon avis, n'avait jamais été fait au cinéma, jamais, jamais, à savoir : il a profité de quelque chose qu'on reprochait au cinéma comme un manque, à savoir ne pas nous donner la présence [139 :00] des corps -- par opposition au théâtre où le corps est présent -- lui, il a retourné pour en faire une supériorité du cinéma, à savoir : le cinéma allait être capable de nous faire assister au processus de constitution des corps. Alors, ça a l'air abstrait. Comment il l'a fait pratiquement ? Vous devez le sentir, ceux qui ont vu des films de Garrel, où qu'il le fait précisément en donnant une importance qui paraît, à première vue, démesurée à l'image blanche et l'image noire et toutes les variétés, qui va être le matériau à partir duquel se produit la constitution des corps, et ça va être un cinéma extraordinaire, où alors le *gestus* et l'attitude vont entrer en perpétuelle résonance à partir des trois corps fondamentaux. Les trois corps fondamentaux, c'est : la femme, l'homme et l'enfant. Et ce sera les trois corps fondamentaux du cinéma de Garrel, qu'on retrouve, dans... Et là, si vous voulez, il me semble infiniment créateur, [140 :00] en ce sens.

Mais si j'essayais de résumer un tout petit peu, je dirais uniquement : voyez la cohérence entre mes deux points. Mon second point consiste à dire : les attitudes du corps, les attitudes ou postures du corps, ne croyez surtout pas que ce soient des réactions. Nous ne sommes plus dans le monde des schèmes sensorimoteurs. C'est quoi ? C'est, à la lettre, des éléments de croyance, c'est les éléments constitutifs de la croyance. C'est par-là que les deux points s'enchaînent tellement. C'est les éléments constitutifs de la croyance. Ça nous permettrait de comprendre d'une autre façon, et je crois plus exacte, le « abêtissez-vous » de Pascal. Lorsque Pascal dit : vous voulez croire ? Croire, c'est quoi ? Croire, c'est prendre une posture. Prenez une posture. Alors on comprend généralement au sens de : prenez l'habitude de vous [141 :00] agenouiller et de faire votre prière, etc. Évidemment il veut dire autre chose. La croyance s'écrit à la lettre, se constitue : les postures sont les éléments génétiques de la croyance.

Bon, si bien qu'on passe tout naturellement du premier point, substitution de la croyance au savoir, au deuxième point, promotion au cinéma des attitudes ou promotion plutôt des attitudes du corps, parce que ça ne vaut pas seulement pour le cinéma, car c'est par l'attitude du corps qu'un lien avec le monde peut être redonné, ou qu'une croyance au monde, à ce monde-ci, peut être redonnée, avec tous les dangers que ça comporte, encore une fois, à savoir : que la posture devienne cérémonielle, comme dans une tendance du cinéma expérimental, ou bien que la posture devienne uniquement quotidienne, comme dans une autre tendance du cinéma [142 :00] expérimental. Qu'est-ce que c'est au juste ? Je veux dire, dans les deux cas, il n'y aura plus de *gestus*. Quand le *gestus* devient uniquement théâtral, ou quand le *gestus* se dissout dans la quotidienneté, il n'y a plus de *gestus*. Notre question, ce serait, à quelles conditions -- pour reprendre cette très belle notion Brecht -- à quelles conditions y a-t-il un *gestus* qui soit réellement un enchaînement des postures, un enchaînement des attitudes du corps par lesquelles une croyance au monde nous est redonnée ?

Là, on n'a pas avancé. Simplement j'ai remis de l'ordre. Je préfère ça, bon. Alors on en est au troisième point puisqu'on avait quatre points à voir. Alors la prochaine fois, je vous demande pardon d'avance ; je préviens pour ce qui ne voudront pas, qui n'auraient pas besoin, alors qu'ils ne viennent pas, on sera forcés à faire un peu de mathématiques. [*Fin de la séance*] [2 :22 : 58]