

Gilles Deleuze

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

2ème séance, 22 novembre 1983 (cours 46)

Transcription : [La voix de Deleuze](#), Hélène Burhy (1ere partie), Marc Haas (2ème partie) et Nadia Ouis (3ème partie) ; révisions supplémentaires à la transcription et l'horodatage, Charles J. Stivale

[Notons que l'ordre des trois parties de ce séminaire, à la fois à Paris 8 et à WebDeleuze, est entièrement confus car la transcription de la partie 2 (d'une durée d'à peu près soixante minutes) y manque tout à fait puisque la transcription initiale (indiquée 1 à Paris 8) ne correspond pas du tout à cette séance, mais au début de la séance suivante ; avec l'aide de Marc Haas, nous établissons l'ordre qui correspond à l'enregistrement]

Partie 1

Dans la première séance, j'avais indiqué le thème général de notre recherche cette année et puis les directions de recherche que j'avais commencées, et que je ne voudrais pas recommencer. Vous vous rappelez juste que notre thème de recherche cette année ce serait « vérité et temps, le faussaire », ce qui n'a de sens évidemment que si l'on découvre un rapport profond, en tout cas un rapport, un rapport énonçable, entre ce personnage du faussaire et la vérité et le temps. Là-dessus, j'avais donné des directions de recherche, mais je n'avais pas dit, ni ce que j'attendais de vous quant à ces directions. Et ce que j'attends [1 :00] de vous, c'est en même temps, et ça ne fait qu'un avec les raisons pour lesquelles nous sommes dans une salle, et puis -- je n'avais pas dit -- notre tâche, c'était forcément, avant que je vous explique ce que j'attends de vous dans ces directions de recherche, il fallait que nous consacrons déjà une première partie à -- comment dire ? -- asseoir ces notions de vérité, de temps et de faussaire dans leurs relations. Et j'étais parti d'une chose très simple -- donc je ne voudrais pas reprendre -- et je voudrais compléter ce que j'avais fait la première fois.

J'étais parti d'un point très simple qui est : si l'on essaie de définir le faux, on peut, on peut le définir par la confusion du réel et de l'imaginaire, en tant que cette confusion est assumée, [2 :00] notion d'assomption logique, est assumée ou effectuée dans ce qu'on appelle une erreur. Donc, tout simple, je me donne, et je ne prétends rien dire d'intéressant ou de profond sur l'erreur ou le faux, je dis : la confusion du réel et de l'imaginaire constitue le faux en tant qu'effectué dans ce qu'on appelle une erreur. Mais ce n'est pas ça qui m'intéresse. Ce qui m'intéresse c'est -- et c'était tout mon thème la première fois -- c'est que, il y a d'autre part, une... Dans certains cas [*Pause*] -- pas partout, pas n'importe comment -- dans certains cas, une [3 :00] indiscernabilité du réel et de l'imaginaire. Je précise pour l'avenir que finalement, ce n'est pas du tout le réel et l'imaginaire qui m'intéressent parce que je n'arrive pas à m'intéresser à ces problèmes -- chacun de nous a ses problèmes préférés -- je n'arrive absolument pas à m'intéresser à ce problème, mais voilà mon malheur cette année : j'ai besoin, j'ai besoin de passer par là pour arriver à ce qui m'intéresse qui est le temps.

Alors, bon, je suppose que l'indiscernabilité du réel et de l'imaginaire, c'est tout à fait autre chose qu'une confusion du réel et de l'imaginaire. Et pourquoi ? D'abord, il me semble, je voudrais indiquer cinq raisons pour lesquelles l'indiscernabilité du réel et de l'imaginaire ne peut pas être confondue avec une simple confusion des deux. [4 :00] Ma première raison, c'est qu'on parlera d'indiscernabilité du réel et de l'imaginaire -- j'ai envie de repousser les exemples plus tard, donc. Je essaie juste de fixer déjà une notion -- on parlera d'indiscernabilité lorsqu'on se trouvera comme devant un circuit où l'un court derrière l'autre. Au point qu'on ne sait plus lequel est premier. Et non seulement l'un court derrière l'autre, le réel et l'imaginaire, mais l'un se réfléchit dans l'autre, au point que non seulement on ne sait plus lequel est le premier, mais on ne sait pas non plus lequel est lequel, en d'autres termes, un circuit où le réel et l'imaginaire courent l'un derrière l'autre et se réfléchissent l'un dans l'autre autour d'un point d'indistinction. Un tel circuit, autour d'un point d'indistinction, [5 :00] constituera l'indiscernabilité du réel et de l'imaginaire. [Pause]

Deuxième caractère : je dis qu'une telle indiscernabilité du réel et de l'imaginaire ne définit pas ou ne se définit pas par le faux. Le faux, c'est la simple confusion du réel et de l'imaginaire ; ce n'est pas l'indiscernabilité du réel et de l'imaginaire. L'indiscernabilité du réel et de l'imaginaire ne renvoie pas au faux mais renvoie à quelque chose que nous convenons d'appeler, que nous sommes convenus d'appeler « puissance du faux ». Donc en aucun cas, nous ne confondrons la puissance du faux avec le faux tel qu'il est effectué dans l'erreur. [Pause] [6 :00] Mais déjà, les problèmes abondent, les problèmes nous montent à la gorge. Il y a une puissance du faux. Qu'est-ce que ça peut être, une puissance du faux ? Que faut-il attendre d'une telle puissance ? Est-elle diabolique ? Bon, juste, si vous vous rappelez, ceux qui étaient là, la direction de recherche, nous savons d'avance que Nietzsche aura à nous dire quelque chose sur tous ces points, la puissance du faux.

Troisième caractère : l'indiscernabilité du réel et de l'imaginaire, eh bien, nous ne pouvons pas nous contenter de dire : « Elle se produit dans la tête de quelqu'un. » [Pause] [7 :00] L'indiscernabilité du réel et de l'imaginaire ne se produit jamais dans la tête. [Pause] Par « dans la tête », j'entends aussi bien dans le cerveau que dans l'esprit. Dans le cerveau, si vous vous sentez matérialiste, dans l'esprit, si vous vous sentez idéaliste, aucune importance, strictement aucune importance. Tout ça ne se produit pas dans la tête, ce n'est pas dans la tête. Et pourquoi je tiens à ça ? C'est parce que un des auteurs qui pourtant nous a le plus appris sur l'indiscernabilité du réel et de l'imaginaire, à savoir [Alain] Robbe-Grillet, et qui a bien marqué la différence entre une telle indiscernabilité et le simple faux, à un certain moment de son analyse -- ce n'est pas qu'il ait tort, c'est qu'il doit en avoir assez, il cherche le plus simple -- il nous dit : eh bien oui, finalement, dans "L'année dernière à Marienbad" [1961] -- très beau cas d'une construction [8 :00] d'indiscernabilité du réel et de l'imaginaire -- qu'est-ce qu'il faut dire ? A la rigueur, ça se passe dans la tête d'un personnage, tantôt, à la rigueur, dans la tête de l'autre personnage ; tantôt, à la rigueur, entre les deux têtes, d'une tête à l'autre. Et il vaut mieux encore dire : ça se passe dans la tête du spectateur, et toute "L'année dernière à Marienbad" se passe dans la tête du spectateur.

À mon avis, il va de soi que c'est un texte qu'il faut prendre -- le texte des auteurs, il faut toujours leur donner des coefficients -- c'est un texte pour en finir, hein ? Pour en finir. Pour nous, il est quand même intéressant parce que nous nous disons, s'il fallait prendre un tel texte à

la lettre, « ça se passe dans la tête du spectateur », de quel spectateur s'agirait-il ? Comme [9 :00] on retrouvera ce problème, qu'est-ce que c'est que ce spectateur ? Qu'est-ce que c'est que cette tête de spectateur dans laquelle s'opèrerait l'indiscernabilité du réel et de l'imaginaire ? À coup sûr, ce ne serait pas la tête de vous, là. Alors d'un spectateur quoi ? Ni d'un spectateur moyen, alors quoi ? D'un spectateur idéal, d'un spectateur idéal qui n'existe pas ? Peut-être, peut-être d'un spectateur idéal qui n'existe pas ? Et alors, comment est-ce qu'on pourrait définir tout ça ? On le laisse de côté.

Je dis, c'est évident que l'indiscernabilité du réel et de l'imaginaire ne se passe dans la tête de personne. Pourquoi ? Parce que ça se passe dans un certain type d'image. Il y a des types d'images qui non seulement nous induisent à confondre l'imaginaire et le réel mais où, bien plus, il y a un type d'image où le réel et l'imaginaire sont strictement [10 :00] indiscernables dans l'image. L'indiscernabilité du réel et de l'imaginaire caractérise un certain type d'image. Voyez que les problèmes là, donc ça ne se passe pas dans la tête. Ce qui se passe dans la tête, c'est la confusion possible de l'imaginaire avec le réel, c'est-à-dire ce qui se passe dans la tête, c'est l'erreur. Mais la puissance du faux, qui est tout à fait autre chose, l'indiscernabilité du réel et de l'imaginaire autour d'un point d'indistinction, cela ne se passe pas dans la tête. Cela se passe sur les [*mot indistinct*] ou dans un certain type d'image qui, dès lors, se distinguera d'autres films. Donc on aura une formule de ce type d'image à chercher.

Quatrième caractère : [11 :00] ben, essayons de leur donner un nom, mais pour le moment, ce nom, il ne peut pas être justifié. C'est-à-dire, au début, vous n'avez pas le choix ; il faut bien m'accorder beaucoup de choses que je ne pourrais justifier qu'au fur et à mesure. Là, je dis, ben, si ce nom ne vous convient pas actuellement, vous mettez un autre nom. Moi, ça me plairait bien d'appeler ces images qui constituent l'indiscernabilité du réel et de l'imaginaire, je voudrais les appeler « images cristallines » [*Pause*] ou « formations cristallines ». Évidemment, ça implique que je donne à « cristal » un certain sens ; ça implique que j'aie à me justifier devant vous de cette appellation. Mais avant même de pouvoir faire tout ça, pourquoi ? Pourquoi est-ce que le mot « cristallin » [12 :00] me tente ? Au point de dire : oui, s'il est vrai que l'indiscernabilité du réel et de l'imaginaire renvoie à un certain type d'images par différence avec d'autres types, un type bien particulier d'images, ce type bien particulier d'image se définira, se présentera comme l'image-cristal. Oh j'ai beaucoup d'avantages à employer ce mot ; je peux les dire tout de suite. Je précise qu'en disant les avantages, je ne dis pas du tout et je ne justifie pas le mot. Je vous dois, en effet, une analyse qui justifierait, en effet, le concept d'image-cristal, d'image cristalline, mais les avantages, je peux les dire tout de suite.

Les avantages, c'est qu'en parlant de formation cristalline pour définir cette indiscernabilité, [*Pause*] [13 :00] je comprendrai mieux, le cristallin se distingue de quoi ? La formation cristalline se distingue fondamentalement, elle peut être mise en couple d'opposition, en opposition binaire avec quoi ? Avec la forme organique. Évidemment, ce serait très avantageux pour nous, c'est-à-dire pour la clarté à la recherche de laquelle nous sommes tous, ça serait très avantageux pour nous de pouvoir proposer un signe « forme organique » et « formation cristalline » ; pourquoi ? Parce que j'ai montré, là, dans la première séance -- et je ne vais pas revenir là-dessus, ça serait trop long, sinon je ne pourrai rien dire de nouveau, donc je renvoie à votre propre ingéniosité ; mais ça va de soi -- pour ceux qui n'étaient pas là, le vrai, c'est la forme organique. Le vrai, c'est la forme organique ou c'est la [14 :00] représentation organique.

Ce n'est pas seulement vrai en philosophie, c'est vrai en art. J'invoquais [Wilhelm] Worringer qui définit la représentation classique comme représentation organique. Voyez dans un livre de Worringer qui s'appelle *L'Art gothique* [1911], traduit en français chez Gallimard, où vous trouverez une définition, un chapitre sur la représentation organique, qu'il appelle représentation classique, représentation de l'art classique, et où vous le verrez facilement, on peut transposer à la théorie du vrai. [Sur Worringer, voir aussi la séance 3 du séminaire sur Painting, le 28 avril 1981 ; la séance 3 du séminaire sur le Cinéma 1, le 24 novembre 1981 ; et la séance 14 du séminaire sur Leibniz et le Baroque, le 7 avril 1987]

Supposons que le vrai, ce soit bien la représentation ou la forme organique, et là, ça m'intéresse d'autant plus que la représentation cristalline, puisse à plus forte raison renvoyer, elle, à la puissance du faux. [Pause] À une condition, c'est que, j'essaie d'expliquer maintenant un peu sans revenir du tout à ce que j'ai fait [15 :00] la dernière fois, comment se distribueraient la forme organique du vrai et la formation cristalline de la puissance du faux. Vous voyez, c'est mon quatrième point. [Pause] Encore une fois, j'appelle cette indiscernabilité réel-imaginaire, c'est la formation cristalline ou la puissance du faux par opposition à la forme organique qui, elle, est la forme du vrai.

Alors après tout, ce n'est pas indifférent pour vous ; le vrai n'a pas de puissance, le vrai a une forme. Je crois que tous les mots que j'essaie de situer sont importants, en tout cas pour moi, parce que quand j'emploie « forme du vrai », quand j'emploie « formation cristalline » et pas forme cristalline, [16 :00] c'est exprès puisqu'il me semble que si l'on peut parler de « puissance du faux » au sens propre du mot « puissance », on ne parlera pas d'une puissance du vrai. On pourra peut-être parler d'un pouvoir du vrai, mais ce n'est pas la même chose. En tout cas, le vrai est en soi forme et le développement de la forme, ce qui n'est pas du tout la même chose qu'une puissance.

Alors vous voyez, j'essaie juste dans ce quatrième caractère, quatrième point, d'avancer un tout petit peu dans une répartition possible entre forme organique-formation cristalline. Et il y un passage, là encore il y a un passage de Bergson qui m'apparaît très, très curieux, au début de *Matière et mémoire*, chapitre trois, où Bergson a l'air de nous parler de tout à fait autre chose si bien que je vous raconte [17 :00] ce dont il parle [Pause] et qui était très important à son époque. Une fois dit que *Matière et mémoire*, c'est 1899 [1896] -- Non, je ne sais plus, oui... enfin, je ne sais plus. C'est fin 19ème ou tout début 20ème -- et que la psychologie en était toujours à l'idée qu'il n'y a pas d'état psychologique inconscient, et que même l'idée d'état psychologique inconscient était un non-sens. Et à la même époque, Freud commençait à prendre à partie violemment cette conception de la psychologie. Mais à la même époque, Bergson le faisait non moins violemment.

Et ce qui m'intéresse, c'est ce début du chapitre trois de *Matière et mémoire* [18 :00] où Bergson dit, c'est quand même curieux -- c'est quand même curieux, il le dit comme ça, il nous raconte imaginer et réfléchir, il réfléchit, là, et il écrit tout en réfléchissant -- il dit : C'est quand même très bizarre parce qu'on admet couramment que les objets perçus existent hors de notre perception. Mais le problème qu'il pose, c'est courant ; tout le monde admet que les objets perçus – sauf -- tout le monde admet spontanément que les objets perçus existent hors de notre perception sous une forme ou sous une autre. Mais on n'admet pas que les états psychiques

existent hors de notre conscience. [19 :00] [*La citation dans le chapitre de Matière et mémoire qui s'approche de ce que Deleuze attribue à Bergson est celle-ci, dans la partie III, paragraphe II : « Tout le monde admet, en effet, que les images actuellement présentes à notre perception ne sont pas le tout de la matière. Mais d'autre part, que peut être un objet matériel non perçu, une image non imaginée, sinon une espèce d'état mental inconscient ? » Nous nous gardons par la suite d'employer les guillemets sauf quand Deleuze cite le texte de Bergson directement*]

-- Et si il y a moyen que vous avanciez dans le fond, ce serait bien, là ou sur les côtés, là, ce serait bien. Il y a encore plein de places dans cette salle. --

Voyez le problème, hein ? Il dit : C'est curieux, tout le monde admet ça. Tout le monde admet ça. Par exemple, dit-il lui-même, je suis dans une pièce, [Pause] je perçois. Mais à aucun moment je ne doute de l'existence d'un fond derrière moi, je ne doute pas plus qu'il [20 :00] y a un couloir que je ne perçois pas, que après le couloir, il y a une petite cour à l'air et puis si je sors, il y a la rue, etc. Bon. Je ne doute pas que les objets de ma perception s'étendent hors -- reprenez le mot « s'étendent » -- je ne doute pas que les objets de ma perception s'étendent hors de ma perception. Et voilà bizarrement, je doute que mes états psychiques s'étendent hors de ma conscience. Il dit : Mais pourquoi ? C'est très curieux, pourquoi ?

Voyez le problème. C'est très curieux, en effet. Moi je, je suis là, dans cette pièce, et je me dis : eh ben oui, il y a la pièce et puis il y a le couloir, et puis il y a la rue, et puis, et puis il y a le monde. Bon. Mais, en revanche, [Pause] [21 :00] je suis en train de penser à quelque chose, là, et j'ai l'impression que ça, c'est dans ma conscience et que ça ne se prolonge pas hors de ma conscience. Pas normal, il dit, pas normal. Il faudrait expliquer cette croyance bizarre ; peut-être que on a raison de croire ça, mais pourquoi ? Pourquoi ? Il dit, eh bien finalement, c'est pour une raison très simple. C'est parce qu'on a scindé l'existence en deux parties bien distinctes. On a scindé l'existence en deux parties bien distinctes. Et l'une... [Pause] -- Ou l'existant, il ne parle pas comme ça, mais on pourrait le dire, on a scindé l'existant en deux parties bien distinctes -- L'une qu'on va appeler « le réel », [Pause] [22 :00] et le réel, on le définit par [Pause] les connexions légales et causales auxquelles on est censé obéir. C'est la connexion causale et légale qui va définir le réel. [Pause] À savoir, si je suis dans une pièce, il a bien fallu que j'y entre, c'est la connexion causale ; il a bien fallu que j'y entre, c'est-à-dire qu'un couloir m'y conduise. Il fallait bien que ce couloir parte d'un endroit, l'endroit d'où part le couloir ça peut être un autre couloir, mais à force d'aller dans les couloirs, on finira bien par arriver dehors. [23 :00] Tout ça : connexions légales et causales. Et c'est ça qui va définir le réel.

Au contraire, l'imaginaire, nous le définissons comment ? Nous le définissons par le caprice et le discontinu -- « Oh ! une idée me passe dans la tête » -- caprice et discontinuité. Et puis j'oublie, un souvenir m'arrive. Mais le souvenir, il n'arrive pas suivant des connexions légales et causales. Par exemple, tout d'un coup, tiens, j'ai un souvenir de mon enfance. Et puis il dure trois secondes, et puis je reviens à ce que je faisais. Bon. Tout ce domaine, [24 :00] donc, du capricieux discontinu, je vais dire : sans doute, il existe, mais pas sous forme de réel puisque le réel, c'est la connexion légale et causale impliquant la continuité et la loi. Là, j'ai au contraire du discontinu et du capricieux. Eh bien, je dirais : C'est de l'existant. Bien sûr. Mais c'est un existant qui ne se définit que par sa présence à la conscience, pour autant que dure cette présence. [Pause] Voilà pourquoi je dirais qu'un état psychique n'existe pas hors de sa présence

à la conscience. Vous voyez que j'ai scindé l'existant [25 :00] en deux parties : l'une définie par la connexion causale et légale, c'est le réel ; une autre définie par sa pure présence à la conscience autant que cette présence dure, et ça c'est l'imaginaire. [Pause]

Je dirais – alors là je parle en mon nom -- voilà la première partie de ce qu'en dit Bergson. En un sens, c'est enfantin, vous avez toutes raisons d'être déçus. Mais il faut être patient avec les philosophes. Vous comprenez que je peux dire, ce qu'il est en train de nous définir, moi c'est ce que j'appellerais la forme organique du vrai. C'est ça la forme organique. La forme organique, [26 :00] c'est la distinction de l'existant suivant deux pôles : [Pause] le réel en tant que soumis à des connexions causales et légales, l'imaginaire en tant que défini par une pure présence à la conscience. [Pause] Le vrai, c'est ce qui distingue l'un de l'autre. Le vrai, c'est de toute manière le rapport des deux sous la forme de la distinction. Le vrai, c'est ce qui distingue l'un de l'autre. Le faux, effectué dans l'erreur, c'est ce qui confond l'un avec l'autre. [Pause] Bien. [27 :00]

Après cette parenthèse, Bergson continue. Il dit : Mais si on y réfléchit bien, ça ne se passe pas du tout comme ça. Car réfléchissons bien. Eh ben, si vous voulez bien réfléchir, cette histoire des exceptions, l'objet se prolonge et se continue hors de la perception que j'en ai. Oui, mais il faudrait dire oui et non, car c'est vrai, l'objet se prolonge hors de la perception que j'en ai. Je ne vois pas le couloir, mais la pièce que je saisis se prolonge dans le couloir. Bien sûr, mais est-ce que ce couloir que je ne perçois pas, est-ce qu'il est étranger à toute perception ? [28 :00] Est-ce qu'il faut dire que l'objet se prolonge hors de la perception que j'en ai, ou les objets se prolongent ? Non, non, c'est bien plus compliqué que ça, dit Bergson. Car ces objets qui se prolongent hors de la perception que j'en ai, c'est des perceptions possibles. Bien plus, c'est des perceptions effectuées par des autrui.

Or, au besoin, ça se complique. Je perçois dans la salle où je suis quelqu'un dont le regard peut être tourné vers le couloir. J'ai des raisons d'induire que autrui prolonge en perceptions les perceptions que j'ai. Donc, l'objet que je ne perçois pas, il ne se distingue pas radicalement de toutes perceptions, on peut même dire d'une certaine manière que les choses sont des [29 :00] perceptions. [Pause] Donc je ne peux pas dire comme ça et aussi vite : Les objets dans l'espace se prolongent indépendamment de toutes perceptions. Il faudrait, bien sûr, pouvoir distinguer l'objet lui-même et une perception au moins possible. Il faudrait plutôt dire que les objets que je ne perçois pas sont presque des perceptions, des quasi-perceptions. Bon. [Pause] En d'autres termes, ce qui existe hors de la perception que j'ai actuellement, c'est encore des perceptions. [30 :00] Et si on parle d'objets qui n'existent pas indépendamment des perceptions que j'en ai, on est bien forcé finalement de parler de perceptions inconscientes. [Pause]

Bon, mais il n'y tient pas énormément, c'est des suggestions qu'il est en train de faire. Et il dit : Et du coup, si on s'aperçoit que entre l'objet perçu et la perception, il n'y a pas une différence de nature. Si bien que lorsque l'objet se prolonge indépendamment de la perception que j'en ai, c'est encore la perception consciente qui se prolonge dans des perceptions possibles ou des perceptions inconscientes. Si je suis forcé de dire ça, à ce moment-là, je n'aurai plus aucune difficulté à dire que de l'autre côté, l'imaginaire aussi se prolonge au-delà de la conscience que j'en ai, [Pause] [31 :00] et que mes souvenirs se prolongent infiniment en dehors de la conscience que j'en ai quand je les actualise. [Pause] En d'autres termes, on dira de l'un comme l'autre des objets perçus et des états imaginés, des états réels et des états imaginés, on dira qu'ils

ont une large frange d'indistinction telle que, de même que le réel se prolonge hors de ma conscience, l'imaginaire ne se prolonge pas moins hors de ma conscience.

Il y a une frange d'indistinction, il y a une frange d'indistinction. [32 :00] Cette indistinction, c'est par opposition au premier point de vue qui, pour moi, était la forme organique du vrai, voilà, cette fois-ci, c'est la formation cristalline. Ce que j'appellerai formation cristalline, c'est cette frange d'indistinction telle que l'imaginaire ne se prolonge pas moins hors de ma conscience que le réel ne se prolonge hors de ma perception. C'est clair ça ?

Une étudiante : Non.

Deleuze : Hein ? hein ? Quoi ? Ce n'est pas clair ?

L'étudiante : Non.

Deleuze : Mais je suis stupéfait. [*Rires*] Alors, ça va devenir très clair, sinon je ne peux pas... Ça va devenir très clair [33 :00] car, dernier point de Bergson, et c'est à ça que je veux en venir : d'où vient l'illusion ? D'où vient qu'on ne voit pas et qu'on ne s'installe pas dans cette espèce d'indistinction cristalline ? -- Encore une fois, il n'emploie pas le mot « cristallin », mais ça m'est égal. -- D'où vient que... Eh bien, la grande illusion, c'est ceci, et ça va nous faire un pas considérable, mais un pas qu'on ne comprend pas. On ne comprend pas. On n'est pas en état de le comprendre encore ; on ne peut que l'enregistrer, et encore. Il n'y a rien à comprendre. Il nous dit : Vous savez, d'où ça vient, cette illusion-là, qui vous fait croire que les états de l'imaginaire ne se prolongent pas hors de votre conscience alors que vous croyez que les états du réel se prolongent hors de votre perception ? Vous savez d'où ça vient ?

Eh bien, c'est que vous croyez et que tout le monde croit -- là ça devient alors du grand Bergson, le reste, c'était des petites remarques [34 :00] -- c'est que nous croyons tous que l'espace conserve une idée de fou, on vit sur une idée de fou. On vit sur l'idée folle suivante : que l'espace serait la forme de la conservation. À savoir que les choses se conservent dans l'espace -- ce qui à la lettre ne veut strictement rien dire, mais on en est persuadés -- tandis que le temps détruit. On pense que l'espace conserve et que le temps détruit. Dès lors, les états psychiques qui sont temporels passent pour ne pas exister hors de la conscience [*Pause*] et les objets de la perception qui sont dans l'espace passent pour exister indépendamment de la perception. [35 :00]

Mais c'est l'idée la plus bizarre, cette idée que l'espace conserverait et que le temps détruirait. Là il touche quelque chose -- à ma connaissance, il n'y a que lui qui a su dire ça -- C'est vraiment une drôle d'idée. Voilà le texte : « Pour démasquer [entièrement] l'illusion, il faudrait aller chercher à son origine » -- il faudrait aller chercher à son origine -- « et suivre à travers tous ses détours le double mouvement par lequel nous arrivons à poser des réalités objectives sans rapport à la conscience et des états de conscience sans réalité objective » -- on a vu que c'était la distinction organique -- « L'espace paraissant alors » -- l'illusion, c'est ceci -- « l'espace [36 :00] [paraissant] alors conserver indéfiniment des choses qui s'y juxtaposent » -- l'espace nous paraît conserver indéfiniment des choses qui s'y juxtaposent -- « tandis que le temps détruirait, au fur et à mesure, des états qui se succèdent en lui. » [*Matière et mémoire, partie III, paragraphe 11*]

C'est ça qui m'intéresse, cette espèce d'illusion démente. Ce qui fait qu'ensuite, tout le problème de la mémoire va être complètement troublé puisqu'on va se dire : ben, comment on peut reconstituer le passé, puisque le passé, c'est ce qui n'est plus ? On sait que c'est ce qui n'est plus puisque le temps est fondamentalement destructeur, puisque seul est le présent. Bon, on se trouvera devant toutes sortes de problèmes. Mais d'où nous vient cette idée que nous nous donnons toute faite : [37 :00] l'espace conserve indéfiniment les choses qui se juxtaposent en lui, le temps détruit les états qui se succèdent en lui ?

Voyez que là, ce qui m'intéresse, c'est quand même déjà, c'est la première fois que l'on rencontre un thème profondément lié au temps avec ce point d'interrogation. Et si le temps ne détruisait rien ? Ça répond à tout : et si le temps ne détruisait rien ? À ce moment-là, ce serait très normal que nos états psychiques subsistent hors de notre conscience. Et pourquoi, mais pourquoi est-ce qu'on a cette idée ? Eh bien, la réponse de Bergson, elle est toujours la même mais comme la formule est splendide, c'est à cause des exigences pratiques. C'est à cause des exigences de l'action. C'est que finalement, ce qui nous intéresse, c'est le présent parce que c'est dans le présent qu'on agit. [38 :00]

Si bien que tout notre élan consiste en quoi ? La très belle formule de Bergson : « Nous ouvrons indéfiniment devant nous l'espace », nous ne cessons pas d'ouvrir indéfiniment l'espace, tandis que « nous refermons derrière nous le temps à mesure qu'il s'écoule ». [Matière et mémoire, *partie III, paragraphe 13*] Et il nous dit que c'est dans le même mouvement, mais il faut le vivre physiquement, hein ? J'avance, j'avance, tête obstinée, poum poum poum poum. Et quand j'avance, c'est comme si j'ouvrais devant moi l'espace mais à condition de fermer derrière moi le temps. Quelle drôle de démarche, et c'est ça, avancer. [39 :00] C'est pour ça qu'il vaut mieux ne pas trop avancer. [*Rires*] C'est une opération démente, avancer, c'est une opération proprement démente. J'ouvre de l'espace à condition de fermer du temps. [*Pause*]

Peut-être que je m'apercevais que c'est le contraire, que c'est le temps qui est fondamentalement ouvert et l'espace fondamentalement fermé. Le jour où je saisis ça, une énorme sagesse s'emparera de moi, et au moins j'aurai gagné quelque chose, je n'aurai plus à bouger. Ce sera la fête, quoi. [*Pause*] Les personnages de Beckett ont découvert cette vérité fondamentale, [40 :00] si bien qu'ils bougent extrêmement peu. Bon ben, tout va bien ? Ça, c'était ma... Voyez que par cette quatrième remarque, simplement, j'ai essayé de préciser un tout petit peu l'état des deux formations, la formation organique et la formation cristalline, ou plutôt la forme organique et la formation cristalline.

Cinquième remarque ; c'est la dernière dans ce point. Eh bien, de telles images cristallines donc, qui se définissent par l'indiscernabilité du réel et de l'imaginaire, de telles images cristallines [*Pause*] -- cherchons à multiplier les noms -- c'est ce que nous appellerons des [41 :00] « descriptions ». Vous me direz : c'est bizarre, appeler ça « descriptions ». Ce serait important puisque ceux qui étaient là la dernière fois, vous vous rappelez, je voudrais cette année que nos recherches comportent une véritable théorie de la description. Appelons ça la « description », mais pourquoi ? Là nous pouvons suivre [Alain] Robbe-Grillet : Robbe-Grillet donne de la description. Il estime qu'un des aspects nouveaux de ce que l'on a appelé le Nouveau Roman porte précisément sur les descriptions ; ce n'est pas la seule nouveauté mais c'en est une. [*Voir la discussion de la description chez Robbe-Grillet dans L'Image-Temps, p. 15 et surtout pp. 63-*

64 ; pour le texte ici de Robbe-Grillet, voir *Pour un nouveau roman* (Paris : Minuit, 1963) pp. 65-66, 126-127, et 140 ; voir aussi l'analyse que fait Deleuze de Robbe-Grillet dans les séances 18 et 19 du séminaire sur le Cinéma 1, le 11 et le 18 mai 1982]

Et il nous dit : Ce que j'appelle description, c'est quoi ? [Pause] [42 :00] Eh bien, il n'essaie pas tellement de la définir ; il nous dit ce qu'elle opère, selon lui, la description. Elle se substitue à son objet. Il dit : Dans le Nouveau Roman, la description remplace l'objet, se substitue à son objet. Ce qui veut dire quoi ? Ce qui veut dire deux choses. Ce qui veut dire : elle détruit son objet à mesure qu'elle le décrit. [Pause] C'est ce qu'il appelle une gomme. En effet, elle remplace son objet ; au lieu de l'objet, vous avez une description. Elle gomme son objet, elle se substitue à son [43 :00] objet à mesure qu'elle le décrit et en même temps elle crée son objet par sa puissance de description. [Pause] La description telle que la définit là Robbe-Grillet est une opération par laquelle je substitue à l'objet un quelque-chose qui à la fois gomme l'objet et crée un objet, gomme un objet et crée un objet. [Pause] Qu'est-ce que ça veut dire, ça ?

Concrètement, on voit assez bien ce que ça veut dire. Vous voyez, une description qui se [44 :00] substitue à son objet, c'est-à-dire qui à la fois le gomme et en crée, le supprime et en crée, ça veut dire que la description sera une description infinie. C'est une description qui ne cessera pas de se reprendre et de se relancer. On les connaît, ces célèbres descriptions qui ont animé le Nouveau Roman. Elle se reprendra, se relancera, se superposera, etc... Ce sera une description infinie. En tant qu'elle gomme l'objet et crée un objet, qu'est-ce qu'elle fait ? Elle établit un circuit. Il faut que constamment l'objet créé sorte de la description, par la force de la description, par la puissance de la description. Il faut qu'un objet sorte [45 :00] de la description par la puissance de la description. Et il faut qu'un objet rentre dans la description par la force de la description. Ça ne cesse pas d'entrer et de sortir, la description sera le point d'indistinction autour duquel le réel, c'est-à-dire l'objet et l'imaginaire, l'objet créé, [Deleuze se corrige] l'objet gommé et l'imaginaire, l'objet créé, ne cesseront de courir l'un derrière l'autre. Dans la description infinie, le réel et l'imaginaire deviennent indiscernables [Pause] si bien que la description infinie répond à la formation cristalline... [Interruption de l'enregistrement] [45 : 56]

Partie 2

... Et [Jean] Ricardou, dans son, [46 :00] dans un livre intitulé *Le nouveau roman* [Paris : Seuil 1973] donne, analyse deux cas -- vous allez voir -- qui répondent exactement à nos cas, aux cas que nous cherchions. Il analyse ce qu'il appelle les « phénomènes de captures », et ce qu'il appelle les « phénomènes de libération ». [Pause] Voilà. [Pause] La capture, c'est exactement ceci : un objet ou un personnage supposé réel va tout d'un coup devenir imaginaire. [Pause] J'insiste sur « supposé » puisque [47 :00] un personnage supposé, posé, c'est-à-dire qui renvoie à une position de conscience ou de réalité, un personnage supposé réel va rentrer dans [Pause] une formation imaginaire. Voilà un cas. Par exemple, vous commencez parfois dans la même phrase, le début de la phrase dresse un personnage supposé réel, qui dans la seconde partie de la phrase devient image de carte postale. Ce serait un grand contresens de dire : c'était une carte postale dès le début. Évidemment, ce n'était pas une carte postale [48 :00] dès le début.

Voilà un exemple tiré de Robbe-Grillet, « Projet pour une révolution à New-York ». « Il y a là une jeune fille qui gît sur le sol, bâillonnée et ligotée étroitement » – tiens, je l'ai choisi pour toi –

« D'après le teint cuivré de la peau et la chevelure abondante, longue, lisse, souple et brillante d'un noir bleuté, il doit s'agir d'une métisse possédant une bonne part de sang indien. Et, assis à la table, un homme » – ça, c'est toujours dans le réel, hein ? -- « assis à la table un homme en blouse blanche, au visage sévère et aux cheveux gris, porte des lunettes cerclées d'acier. – [49 :00] Faites attentions – « Derrière ces lunettes, dont le cristal » – ça y est, ce n'est pas moi – « dont le cristal jette des éclats stylisés » – pourquoi diable est-ce qu'il lui a fallu invoquer le cristal, pour faire la charnière ? Ah, quelle intuition – « Derrière ses lunettes, dont le cristal jette des éclats stylisés, il surveille le niveau du liquide avec le soin que nécessitent les mesures de grande précision. Rien sur l'image » -- voilà, l'image – « rien sur l'image ne permet de déceler la nature exacte ou même l'effet attendu de ce produit incolore, dont [50 :00] l'injection a besoin d'une telle mise en scène, et cause tant d'anxiétés à la jeune prisonnière. L'incertitude quant au sens exact de l'épisode est d'autant plus grande que le titre de l'ouvrage manque », etc. Là, c'est devenu une image dans un livre. Un fragment de réalité est passé, s'est transformé en image dans un livre, dans le courant d'une même phrase, avec au milieu, invocation à un cristal. Bon.

Il y a toutes sortes d'autres exemples ; je vais vous donner un exemple encore plus... Voilà, un exemple de Ricardou lui-même, je crois. « La fillette blonde » – c'est curieux, il s'agit toujours de jeunes filles, enfin, c'est... [*Rires*] – « la fillette blonde qui ainsi échappe à sa surveillance, [51 :00] s'est approchée du céphalopode. Avec sa baguette, elle soulève un tentacule, qui retombe. Puis, comme fascinée, elle se met à genoux sur le sable, et entre en contemplation » – c'est elle qui contemple, elle contemple le céphalopode, et la phrase continue : « En observant plus attentivement – en observant plus attentivement le maillot rouge de la mère, on constate » – ça veut bien dire qu'il y a un observateur – « on constate l'effet d'une simple pièce de carton amovible, terminée par une languette insérée dans une fente de la carte postale ». La première partie est une position de scène réelle, la seconde partie est son absorption par une formation imaginaire. Le réel rentre dans l'imaginaire. [52 :00]

Vous me direz, mais ça implique un style, des romans, tout ça, qu'est-ce que ça peut faire ? Formation cristalline. C'est une formation cristalline puisque ce n'est pas dans notre tête que ça se passe. À mon avis, ça ne peut pas se passer dans notre tête, mais ça peut se passer dans des choses, dans des appareils, un livre est une chose, ça peut se passer dans des appareils, comme si... [*Deleuze ne termine pas la phrase*]

L'autre aspect, cherchons. Ce qu'il appelle « libération », c'est-à-dire cette fois-ci, c'est quelque chose d'imaginaire qui va sortir, et qui va prendre une position de réalité. Où c'est ? Voilà. [*Pause*] Encore « *Projet pour une révolution à New York* » de Robbe-Grillet. [53 :00] Il décrit – décrit -- le dessin, un dessin formé par le bois, les textures du bois sur une porte. C'est typiquement de l'imaginaire, comme lorsque je regarde des, des taches au plafond, et que j'en tire des bonshommes, vous voyez, ou que j'en retire un paysage, bon. « La surface du bois tout autour est recouvert d'un vernis brunâtre, où des lignes plus claires constituent un réseau parallèle ou à peine divergent de courbes sinueuses contournant des nodosités plus sombres, aux formes rondes ou ovales, et quelque fois même triangulaires. Ensemble de signes changeants, dans lequel j'ai depuis longtemps repéré des figures humaines » – là, il est en train de dire, le héros est en situation d'imaginer [54 :00] à travers les vagues dessins du bois de la porte des figures humaines – « Toujours, une jeune femme » – c'est des malades – « une jeune femme allongée sur le côté gauche, et se présentant de face, nue de toute évidence. Mais voilà qu'un

homme aux cheveux argentés » – point – « Mais voilà qu'un homme aux cheveux argentés vêtu de la longue blouse blanche au col montant des chirurgiens, entre dans le champ par la droite, au premier plan ». À partir de là se fera une scène qui renvoie à une supposition de réalité. C'est l'inverse de tout à l'heure, ce n'est plus le supposé réel, le réel supposé qui rentre dans l'imaginaire. [55 :00] C'est maintenant l'imaginaire qui restitue du réel supposé. On ne peut pas mieux comprendre la double opération. La description, c'est ce qui gomme l'objet, c'est-à-dire le fait rentrer dans l'imaginaire, et ce qui crée l'objet, c'est-à-dire le fait sortir de l'imaginaire. Et dans ce mouvement constant, de la capture et de la libération, ce qui est atteint, c'est le circuit où le réel et l'imaginaire se courent l'un après l'autre autour du point d'indistinction, et se réfléchissent l'un dans l'autre.

Une étudiante [*près de Deleuze*] : [*Propos inaudibles*]

Deleuze : Complètement, si, complètement puisque la jeune fille, elle est quoi ? Elle est dans les deux, elle est indiscernable. Il y a toujours un élément fondamental qui est indiscernable, qui est commun, qui est strictement commun, qui est pris dans le système, qui ne cesse de [56 :00] courir derrière, derrière lui-même. Il y a un point d'indistinction fondamental sans lequel le circuit ne pourrait pas se faire. Il faut qu'il y ait la jeune fille et sur la scène réelle et sur la porte, et dans la carte postale, et dans la réalité.

Alors ça, ça ne vaut que si je dis : voilà le statut de la description cristalline, ce qui implique qu'en effet, il y a deux types de description. [*Pause*] Qu'est-ce j'appellerais « description organique » ? Ben là, c'est tout simple ; je n'ai pas besoin d'insister énormément. Je dirais la description organique, c'est une description qui au contraire présuppose, ne décrit pas son objet sans le présupposer, sans le supposer réellement distinct de la description même. [*Pause*] La description organique, c'est une description [57 :00] qui présuppose l'indépendance de son objet. Vous me direz, peut-être que... [*Deleuze change de direction sans terminer la phrase*]

Je prends un exemple. Comprenez bien ce que j'entends par présupposer ou supposer. Là, il faut prendre le mot au sérieux. Je décris le triangle, trois droites enfermant un espace. [*Pause*] Peut-être qu'il n'y a pas de triangle, rien ne me dit qu'il y a des triangles dans la nature, peut-être que le triangle, ce n'est pas réel. Est-ce qu'il y a même des droites ? On ne sait pas, et ce n'est pas ça même qui compte. Je ne peux pas dire : le triangle, c'est trois droites renfermant un espace, sans présupposer que l'objet de ma description est indépendant de ma description, même s'il n'existe pas, [58 :00] peu importe qu'il existe ou pas. C'est pour ça que j'insiste sur le mot « supposé ». Et Robbe-Grillet le dit lui-même, il dit : on n'a pas attendu le Nouveau roman pour décrire, mais avant nous, dit-il, la description avait une autre fonction. Dans mon langage, je disais en effet – et, il cite les descriptions de Balzac -- les fameuses descriptions de Balzac, qui à l'époque aussi étaient extrêmement nouvelles, il me semble, répondaient exactement à ce qu'on appelle, ou à ce qu'on peut appeler, « descriptions organiques », à savoir, c'étaient des descriptions qui présupposaient la distinction réelle de l'objet sur lequel elles portaient. Elles présupposaient l'indépendance de l'objet sur lequel elles portaient, à savoir, l'objet est supposé exister en-dehors de la description, [59 :00] puisqu'il allait constituer le milieu agissant sur le personnage, et dans lequel le personnage allait agir.

Donc, je dirais, à ce stade, tout comme il y a une distinction qu'on a essayé de voir tout à l'heure

entre forme organique et formation cristalline, il y a maintenant une distinction entre deux types de description : description organique, qui présuppose l'indépendance, ou la distinction réelle de son objet avec la description ; et la description cristalline, description infinie qui ne cesse de recharger l'indiscernabilité du réel et de l'imaginaire. [Pause] [60 :00]

D'où je passe à mon second point. Voilà un point de terminé, hein ? Je voudrais juste développer le second point avant de vous demander si, si tout va bien. Car peut-être que des problèmes qui restent vont être réglés par le second point, et puis je n'ai fait qu'une moitié, là.

Moi ce que je trouve très important, c'est que dans l'idée d'une image cristalline, qu'est-ce qui compte? C'est pour ça que ce n'est pas l'histoire du cristal qui m'intéresse. Eh ben, dans un cristal, il y a quelque chose, il y a quelque chose. Je vous citais, je vous citais, la [dernière] fois-là, les vers de Victor Hugo improvisés, que je trouve si beau, « l'émeraude en ses facettes cache une ondine aux [61 :00] yeux clairs ». [Sur ces vers de Hugo et les corrections à la citation de Deleuze, voir la séance précédente] L'émeraude en ses facettes cache... enfin, hein, les sorcières le savent bien : il y a toujours quelque chose dans la boule, boule dite de cristal. Si bien que mon second point, voyez, ça s'organise relativement logiquement. Mon premier, c'était cette histoire: formation cristalline et puissance du faux qu'il fallait distinguer de forme organique et vérité. Mon second point, c'est: on ne peut déjà plus s'arrêter. Si on m'accorde des formations cristallines dans le monde, qu'est-ce que, qu'est-ce qu'il y a dedans ? Qu'est-ce qu'on voit dedans?

Oh mais déjà là, alors on est débordés, parce que voir, voir, c'est quoi? Voyez que moi, mes doublets-là, mes oppositions-là vont se constituer parce que, [62 :00] qu'est-ce qui appartient à la forme organique? C'est la vision, c'est la vision. Et la vision, à quoi appartient-elle? La vision, elle appartient au vrai. [Pause] Comme ça, je dis ça comme ça, hein ? C'est une question d'idée, mais je pourrais, ah bon, c'est une tradition depuis Platon, hein ? Tandis que lorsque je dis: « l'émeraude en ses facettes cache une ondine aux yeux clairs », ce n'est pas de la vision, ça. Je dirais que c'est de « la voyance ». C'est une autre fonction que la vue ; il y a tant de fonctions de la vue. Par rapport à la formation cristalline, l'œil devient [63 :00] œil de la voyance et non plus de la vision. Mais la voyance, c'est l'affaire de la puissance du faux. Non pas que ce soit faux ; vous vous rappelez nos distinction. Je ne reviens plus sur nos distinctions. C'est dans la voyance que la puissance du faux s'effectue de préférence. Les oracles sont trompeurs, pas du tout parce qu'ils sont faux -- très important ça -- pas du tout parce qu'ils sont faux, parce qu'ils manient la puissance du faux. [On entend quelqu'un qui frappe] Macbeth le dit, Macbeth le vivra pour son malheur. Les sorcières nous disent des choses de telle manière que... [Pause]

Un messager : [Propos inaudibles au fond]

Deleuze : Hein ? Qu'est-ce qu'il dit? [Rires] Qu'est-ce qu'il dit, [64 :00] mon interrupteur? [Pause] Je vais perdre mon idée qui était si belle, juste quand... Ah, oui, vous vous rappelez Macbeth, hein? On lui annonce qu'il peut y aller, qu'il peut dormir tranquille, qu'il faudra qu'un homme qui n'est pas né d'une femme...

Un messager : [Propos inaudibles au fond]

Une étudiante [*près de Deleuze*] : Il n'entre pas ?

Deleuze : heu, que... oh.

Le messager [*au fond*] : Ouvre la porte ! ... Mais ils me regardent et ils rigolent !

Deleuze : Mais je ne le vois pas ; [*Rires*] ils ne peuvent pas ouvrir la porte?

Le messager : C'est parce qu'ils la bloquent.

Deleuze : Hé oui, ben s'ils ne peuvent pas faire autrement, ils ne peuvent pas, ils ne peuvent pas ne pas la bloquer.

Le messager : Laissez-moi, s'il vous plaît, j'ai un message. Je travaille au département. J'ai un message pour [65 :00] monsieur le professeur-là.

Deleuze: Eh bien, dites le message. [*Rires*]

Le messager : Pour le dire, il faut me laisser entrer d'abord. [*Rires*]

Deleuze : Le messager est entré, [*Pause*] je ne le vois pas mais je le sens, je le vois, non, oui je le vois. [*Pause*]

Le messager : On ne me laisse pas entrer, j'ai une jambe bloquée dehors !

Deleuze : Mais ne peut-on délivrer un message avec une jambe au-dehors? [*Pause*]

Le messager : Laissez-moi entrer, s'il vous plaît. [*Il a l'air de se fâcher*]

Deleuze : Ce n'est pas le ton d'une négociation, ça? [*Pause*]

Le messager : Comment pourriez-vous... [*Propos inaudibles*]

Deleuze : Ne t'occupe pas. [*Pause*]

Le messager [*en entrant*] : Ce n'est pas possible ; il y a plein de gens dans le couloir. [66 :00]

Deleuze : Ouais. [*Pause*] Ah. Le message?

Le messager : Un monsieur de la [presse] NRF à St. Cloud qui voudrait savoir si 1 bis, rue de Bizerte, c'est toujours bon.

Les étudiants [*exaspérés*] : Ahhh, ça alors !

Le messager : Je m'excuse de ce numéro, de cette interruption, c'était un monsieur qui avait l'air de [*propos pas tout à fait clairs*] [*Pause*] Je m'excuse, mais ... [*propos pas clairs*] [*Pause*]

[Rires] [67 :00] [On entend sa voix en quittant la salle lentement ; interruption, voix des étudiants : Qui c'est, ce mec ? ... Qu'il parte, alors ! Deleuze reste silencieux]

Un étudiant [*en aidant Deleuze*] : On est aux sorcières, hein ?

Deleuze: Vous voyez que, je suis sûr qu'il y a là un œil de sorcière. Les sorcières procèdent, si on les traduit maintes fois, elles voient d'un œil oblique. L'œil de la sorcière est oblique. Macbeth, quand il entend ça, la voyance des sorcières, le malheur t'arrivera d'un homme qui n'est pas né d'une femme, quand la forêt marchera, et puis je ne sais plus quoi -- tout ça enfin, que vous vous rappelez, voyez votre Macbeth, hein ? [68 :00] -- quelle est sa réaction ? Eh ben, il dit tout va bien, tout va bien. Ce que les sorcières disent, elles ne peuvent le dire -- tiens -- que dans un langage indirect. Elles ne disent pas le faux ; elles disent sous la puissance du faux, et sinon, ce ne seraient pas des voyantes. Si bien que celui qui va consulter les sorcières ne peut pas comprendre ce qu'elles disent, à moins qu'il ne soit lui-même sorcier. Ah, quelle histoire, et Macbeth l'apprendra, et dira, à un moment, il dira une chose splendide, il dira: elles nous le disent si indirectement [69 :00] qu'elles nous entraînent là où elles voulaient. Bon. La voyance de la sorcière est liée à la puissance du faux, et non pas au faux. Bien.

En d'autres termes, ce que je veux dire, c'est que l'image-cristal, s'il y a des images-cristal, l'image-cristal renvoie fondamentalement à un faussaire. Le faussaire, ce n'est... simplement, on sait que le faussaire, il va peut-être avoir mille figures. Mais à la limite, à la limite, le faussaire n'est ni quelqu'un qui se trompe -- ça c'est la confusion du réel et de l'imaginaire -- ni quelqu'un qui nous trompe, [70 :00] et pourtant c'est quelqu'un qui est mené par la puissance du faux. [Pause] C'est quoi? C'est le constructeur des formations cristallines. Qu'est-ce qu'il fait? Il fait comme une espèce de contre-création. La création est organique, mais aux créations organiques de Dieu et du vrai, il oppose la contre-création cristalline. Ça peut être le diable, hein ? Le diable opère, c'est le grand agent de la contre-création cristalline. [71 :00]

Comment expliquer -- alors, là je lance juste un thème puisque que il n'y a pas, il n'y a la littérature qui nous intéresse, il y a la philosophie qui nous intéresse, il y a le cinéma qui nous intéresse -- comment expliquer, chez un certain nombre d'auteurs, et pas n'importe lesquels, dans le cinéma, la présence perpétuelle de quoi, qu'on pourra appeler comment? Tantôt de véritables hypnotiseurs ou de magnétiseurs, le personnage de "L'année dernière à Marienbad". Et Robbe-Grillet, dans un texte commentant pour son compte "L'année dernière à Marienbad", dit: c'est l'histoire d'une persuasion, c'est l'histoire d'une persuasion. Il s'agit -- et vous allez reconnaître la théorie de la description chez Robbe-Grillet telle qu'on vient de la voir [72 :00] -- il s'agit d'une réalité que le héros crée par sa propre vision. Et donc il persuade qui? La femme. La femme, est-elle victime d'un faussaire? On ne sait pas. La femme, est-elle elle-même un faussaire, un autre faussaire? Bon. On ne sait pas tout ça. Ils ont accédé à la voyance ; une réalité que le héros crée par sa propre vision, c'est la voyance.

Comment expliquer, chez Fellini, [Pause] dans un film qui est très fondamental, très fondamental pour nous à la fois quant au temps et quant à la puissance du faux, à savoir "Huit et demi", l'étrange [73 :00] personnage très important du télépathe ? Le télépathe, qui ne se trompe pas et ne nous trompe pas, il fait surgir la lumière. Il aura deux grand moments, le télépathe, quand il fait son numéro et qu'il commente après le numéro dans des termes très..., et à la fin,

dans la ronde finale, comme s'il avait non pas le dernier mot de quelque chose, mais comme s'il était fondamental, le télépathe de Fellini, dans "Huit et demi ». On verra, y en aura bien d'autres. [*Deleuze commente le télépathe dans "8 1/2" dans L'Image-Temps, p. 16 et p. 102*]

Alors, je dis juste, eh ben voilà, on a au moins une définition, une première définition du faussaire. C'est quoi? C'est donc celui qui constitue les formations cristallines. [*Pause*] [74 :00] Ça peut être le magnétiseur, ça peut être le télépathe, ça peut être tout ce que vous voulez, ça peut être la fée, ça peut être l'ensorceleur. [*Pause*] Mais, c'est quoi finalement? Eh ben oui, c'est, d'une manière ou d'une autre, il faudrait dire, c'est l'auteur. C'est l'auteur. L'auteur, en effet, il procède à une contre-création. Alors, par exemple, suivant le cas, c'est finalement, c'est une voie facile à suivre, c'est le cinéaste lui-même. D'où Godard, dans son sketch « Le grand escroc », se met lui-même en scène avec une chéchia, en train de tourner. C'est le faussaire, [75 :00] le grand escroc. S'il y avait le escroc en dernière instance, c'est Godard lui-même en tant qu'il tourne. [*Deleuze commente le film de Godard dans L'Image-Temps, p. 173 et p. 175*]

Ce thème, je ne peux pas dire que ce soit très original: tous le suggèrent. Ce sont des faussaires, tous. D'accord, Fellini ne cesse pas de le suggérer, Godard aussi, bon, c'est des faussaires. L'auteur est un faussaire. Robbe-Grillet le dira aussi bien du cinéaste que du romancier, évidemment. C'est le faussaire. Et vous voyez au point où on en est, quand même, on n'en est plus à tomber dans le piège: ah, le faussaire, ça veut dire qu'il raconte des histoires, ce n'est pas ça. Le faussaire, il est en train de fabriquer ces types d'image où il y a indiscernabilité du réel et de l'imaginaire, c'est-à-dire il fabrique des formations cristallines. Par-là, il développe la voyance ; [76 :00] en tant qu'il développe la voyance, il est mené par la puissance du faux.

Bon, alors ça revient à dire -- remarquez que là, on n'est plus dans le thème de la description, on a abordé un thème qui s'enchaîne avec celui de la description, qui est celui de la narration -- et c'est l'auteur, bon, c'est bien le narrateur, celui qui fabrique. Si l'image-cristal était la description, celui qui fabrique l'image-cristal, est-ce que ça ne va pas être le narrateur? L'auteur, bien. Si on en restait là, ça n'irait pas, car -- et c'est ce que j'essayais de dire la dernière fois --, coup de tonnerre: l'auteur n'aura d'existence ainsi, sous cette puissance du faux, [77 :00] que s'il passe lui-même dans le cristal. Il faut qu'il y passe, il faut qu'il s'y mette lui-même. Le faussaire ne serait rien s'il ne passait lui-même dans la formation cristalline. Pourquoi?

Je l'ai dit, alors je ne reviens pas là-dessus. Je précise juste, réfléchissez, c'est pour ça que j'opposais si fort « forme du vrai » et « puissance du faux ». Si vous attachez de l'importance à la notion de puissance... Encore une fois, la puissance est inséparable d'une série de potentialités. La puissance, ou bien « puissance » est un mot employé comme ça, comme l'équivalent de pouvoir, ou bien « puissance » est pris à la lettre, et « la » puissance renvoie à une série de [78 :00] puissances. Tout comme « la forme » renvoie à l'unité d'un ensemble, « la puissance » renvoie à une multiplicité de puissances. Donc il ne faudra pas s'étonner qu'il y aura tellement de personnages pour incarner le faussaire. C'est que « le », là, est comme un article générique. Le faussaire n'existe pas indépendamment d'une chaîne de faussaires.

Indépendamment d'une chaîne de faussaires, et celui qui nous semblait l'auteur -- et c'est pour ça qu'il n'y a pas de dernier mot pour la puissance du faux -- celui qui nous paraissait l'auteur de la formation cristalline, donc extérieur à cette formation, est déjà passé dans la formation, sans

doute sous une autre forme [79 :00] : puissance parmi les puissances de la série, et peut-être pas la plus haute puissance. Peut-être la plus haute, mais qu'est-ce que c'est la plus haute puissance? Est-ce qu'il y en aura une? Ça, ça va être des problèmes, des problèmes très grands.

Comprenez que dès que j'ai dit la puissance du faux, je ne pouvais pas, je ne pouvais pas échapper à l'idée d'une série de potentialités, d'une série de puissances -- tout comme un nombre passe par des puissances diverses, puissance 1, puissance 2, puissance 3, puissance petit n -- et que je ne peux parler d'une puissance que du point de vue de la multiplicité des autres puissances qui constituent toutes ensemble une série. Alors ça, c'est très important, parce que à ma question: mais qu'est-ce que l'on voit dans le cristal, voyez, j'avais dans cette seconde partie, j'avais un premier thème: qui est-ce qui fabrique le cristal? [80 :00] Je pourrais dire, je n'en sais pas trop rien, mais on l'appellera en tout cas « auteur », celui-là, celui qui fabrique le cristal, la formation cristalline, hein ? Auteur d'une contre-création, on l'appellera donc diable, on l'appellera démon, on l'appellera de tous les noms que vous voulez: hypnotiseur, etc., mais déjà cette hésitation indiquait que l'auteur, il était passé dans le cristal et que déjà il y avait une chaîne de faussaires, une chaîne de faussaires à puissances différentes.

Alors qu'est-ce que c'est, c'est faussaires à puissances différentes? Hé ben, c'est pour ça je pouvais leur donner des noms. Il y a l'hypnotiseur, il y a le magnétiseur, il y a le télépathe. Est-ce que c'est tout? Non, je ne sais même pas où je vais là, il y a l'usurpateur, il y a le faux-monnayeur, il y a peut-être le vrai monnayeur. Qu'est-ce que ça veut dire, il y a peut-être le vrai monnayeur? Ah, c'est que ça nous intéresse beaucoup, parce que ma formation cristalline, si elle est apte, [81 :00] non seulement elle renvoie à la puissance du faux, mais elle est apte à intérioriser [*Pause*] la série des puissances du faux, puisque la puissance du faux ne peut exister que sous la forme d'une série illimitée de puissances. Comprenez, simplement, la puissance du faux, c'est la fabrication du cristal, la série de puissances, c'est ce qui est dans le cristal, ce que la voyance voit dans le cristal. Eh ben si, si le cristal comme ça, contient, telle l'émeraude, contient dans ses facettes, si le cristal dans ses facettes, contient la série ouverte des puissances du faux, du télépathe au magnétiseur à l'usurpateur, [82 :00] etc., etc., qu'est-ce qui me dit que l'homme véridique, l'homme organique du vrai, à son corps défendant, ne sera pas pris dans le cristal lui-même? Quelle aventure ce serait pour l'homme véridique. Voilà que l'homme véridique faisait de tout temps partie des faussaires. D'où le mot éclatant de Nietzsche, encore une fois: l'homme véridique comprendra qu'il n'a pas cessé d'être un faussaire. L'homme véridique lui-même ferait partie de la série. [*Pause*]

Et en effet, c'est très curieux, je prends là des exemples très rapides, [83 :00] puisque on aura l'occasion de les regrouper. Je prends le film de Welles, [*Pause*] « F comme Fake » [1973]. Et « fake », je disais, ce n'est pas le faux, c'est la puissance du faux. Orson Welles, il n'a jamais caché qu'il n'aimait pas du tout le cinéma dit cinéma-vérité, [*Pause*] ni le cinéma direct. Tout ça d'ailleurs, il le confond ; cinéma direct, cinéma-vérité, pour lui, c'est une impasse, ça [84 :00] ne mène à rien. Et justement, une de ses grandes joies, c'est que dans ce film sur la puissance du faux, il le dit explicitement, d'ailleurs il dit, c'est rigolo, hein, eh ben, là j'ai fait du direct, hein ? Là je vais vous flanquer du cinéma-vérité. Bon, je vous flanque du cinéma-vérité, mais il nous flanque un bout de cinéma vérité, ou des bouts, dans quoi? Précisément dans ce film, qui prétend porter fondamentalement sur la puissance du faux et le faussaire.

Dans « Le grand escroc », épisode, là, sketch tourné par Godard, il y a un moment où un policier interroge une fille qui fait du cinéma-vérité, et elle lui dit, et il lui dit, mais qu'est-ce que vous faites? Et elle dit: je fais de reportages. [85 :00] Et il dit, mais je ne comprends pas, des reportages avec quoi, avec une caméra, vous faites des reportages? Elle dit, oui. Alors le policier dit, ah oui je vois, c'est ce qu'on appelle du cinéma-vérité, vous faites comme monsieur Rouch. [Rires] Alors cette fois-ci ce n'est pas la même position, la même que Welles, parce que comme il est notoire que Godard a pour [Jean] Rouch une très, très grande admiration, c'est plutôt du type plaisanterie, à savoir ça veut exactement: surtout ne croyez pas que le cinéma-vérité prétende à la vérité. Comme dit Rouch, cinéma-vérité, ça veut dire vérité du cinéma et pas cinéma de la vérité. Mais la vérité du cinéma, c'est peut-être d'être complètement faux, c'est-à-dire d'être la puissance du faux. Sur ce point, Rouch a beaucoup à dire. Mais, ce qui m'intéresse, c'est que dans les deux cas, le cas de Welles [86 :00] et le cas de Godard, voyez, ils ont introduit l'homme véridique, l'homme supposé véridique dans la chaîne du faussaire, des faussaires. On verra que dans ses romans, Melville a poussé ça alors très, très loin. La production de l'homme véridique, à un moment, c'est une... ce serait très bien, c'est une des puissances du faux, pas la meilleure même, pas la meilleure.

Pas la meilleure, je dis, mais alors ça se complique quand même parce que je reprends très vite le point suivant: puissance, ça veut bien dire qu'elles ne se valent pas toutes, elles ne sont pas à la même hauteur. Par définition, les puissances ne sont pas à la même puissance. Il n'y a pas des puissances plus vraies qu'une autre, mais il y a des puissances plus puissantes les unes que les autres. Si bien que lorsque nous disons, il y a une série de faussaires, ça ne veut surtout pas dire tout est faux. [Pause] [87 :00] Et après tout, si Welles peut dire d'un ton très gai, mais je suis un faussaire, si Godard peut dire avec l'accent suisse, je suis un faussaire -- ce par quoi d'ailleurs il témoigne de son état de faussaire ; cet accent même n'est pas clair, [Rires] et que il pourrait très bien ne pas l'avoir, alors, c'est son petit cristal à lui, quoi, bon -- évidemment, ce n'est pas de la même manière qu'un minable dira: non, je ne suis pas un faussaire. Il faut croire que quand même, tous les faussaires ne se valent pas. Alors, si comme Welles le suggère, Picasso est un faussaire dans la mesure [88 :00] où il reproduit Velasquez, c'est un sens du mot « faussaire », il faudra voir ce que ça devient, à ce moment-là, un faussaire. Bon, même supposons que ce soit un faussaire, mais ce n'est pas tout à fait de la même manière que Picasso reproduisant Velasquez est un faussaire et que quelqu'un qui essaie de copier Picasso fait un mauvais Picasso. Ce n'est pas des faussaires du même genre, hein ?

Il y a... Qu'est-ce que ça veut dire finalement? Alors, qu'est-ce que ce serait le dernier faussaire, le dernier mot du faussaire? On pourrait dire à la rigueur -- moi je serais tout prêt à, mais ça nous engagerait plus loin, il ne faut pas le dire tout de suite -- c'est celui qui crée de la vérité, celui qui crée de la vérité. Seulement voilà, ça ne revient pas à la vérité, parce que, que la vérité soit création, c'est une chose qui reste encore incomprise, je veux dire, qui est tellement, tellement curieuse. Qu'est-ce que ça veut dire, [89 :00] créer du vrai, créer de la vérité? Que la vérité soit l'opération d'une création, c'est tellement... la dernière puissance du faux, c'est-à-dire la puissance petit n. Bon ça, on n'en est pas là.

Alors je dis juste que j'ai déjà comme deux définitions du faussaire. Elles sont mystérieuses, donc on verra si ça avance dans le courant de l'année. Première définition du faussaire: [Pause] celui qui fabrique l'image cristalline. Ce n'est pas des... Tout ça, ce n'est pas justifié, c'est

suggéré, c'est pour voir, hein ? Celui qui fabrique des images cristallines. Deuxième définition: celui qui est dans le cristal lui-même, dans la [90 :00] formation cristalline, faisant partie d'une série de puissances croissantes, d'une série de puissances croissantes, sous-entendu, en tant que la série de puissances croissantes renvoie à la puissance du faux. Ça fait deux définitions.

Remarquez enfin, que, de même que tout à l'heure, je distinguais deux types de description -- la puissance organique du vrai et la puissance cristalline qui renvoyait à la puissance du faux -- là, je serai forcé de distinguer deux types de narration. Il y aura une narration organique, [Pause] [91 :00] et une narration cristalline? Oui, mais il vaut mieux varier les termes. Je dirais, il y a une narration véridique, ou à prétentions véridiques, et il y aura une narration falsifiante. Est-ce que je peux les distinguer? Oui, je peux les distinguer vite, parce que la plupart d'entre vous, on travaille déjà depuis, depuis l'année dernière ensemble, alors je peux aller juste un peu plus vite, mais pour ceux qui sont nouveaux, je précise, quand même, comment on pourrait définir les deux types de narration qui nous feraient boucler, là? Eh ben, une narration véridique, c'est quoi? [Pause] C'est quoi?... [Interruption de l'enregistrement] [1 :31 :54]

... sont décidables. Pourquoi? Ça me va [92 :00] bien parce que j'en ai... ça me contente, ça me met dans une grande joie, même si je n'en ai pas l'air. Parce que dans toute la première partie de ce que j'ai raconté, je n'ai pas cessé d'invoquer l'indiscernabilité du réel et de l'imaginaire, et c'est par-là que je définissais finalement la description cristalline. Au niveau de la narration, je dis la narration véridique, c'est celle où les instances sont discernables, ce qui implique -- vous pouvez deviner d'avance -- que la narration falsifiante, c'est celle où les instances sont indécidables. C'est-à-dire qu'au niveau de la narration, on va rencontrer une notion d'indécidabilité aussi, [93 :00] aussi rigoureuse, que la notion d'indiscernabilité au niveau de la narration [*Deleuze veut dire* : description].

Juste, il faut expliquer un tout petit peu, qu'est-ce que ça veut dire, hein ? Une narration véridique, ce n'est pas une narration vraie, forcément ; c'est une narration qui prétend au vrai, et je dis, elle est parfaitement suffisamment définie si l'on affirme que, si on la définit par ceci: les instances narratives sont décidables. Qu'est-ce que ça veut dire, et qu'est-ce que c'est que les instances narratives? Oh, il y en a beaucoup. Il y en a beaucoup, mais elles se groupent en deux termes, bien souvent employés par les linguistes et même par les critiques littéraires: sujet d'énonciation, sujet d'énoncé. [Pause] [94 :00] Je dis une phrase: [Pause] « Pierre a, Pierre a quitté Paris », « Pierre a quitté Paris » : le sujet d'énoncé, c'est Pierre ; le sujet d'énonciation, c'est moi qui dis que Pierre a quitté Paris. Ce n'est pas compliqué. C'est évident que dans certains cas, ça se complique. Et il y a des cas où ça se complique, mais où, à l'issue d'une analyse compliquée, vous pouvez attribuer et distribuer les sujets, le sujet d'énoncé et le sujet d'énonciation. Voilà, j'appellerai narration véridique toute narration, [95 :00] où -- pour parler au plus simple, dans les conditions les plus simples -- le sujet d'énonciations et le sujet d'énoncé sont finalement, sont immédiatement ou finalement discernables. [Pause] Si on les confond, c'est ce qu'on appellera une erreur grammaticale, ou linguistique. Bon.

Voilà une autre phrase dont j'ai tellement parlé les autres années que je ne la reprendrai pas, mais j'en ai besoin, là. [*Voir par exemple la séance 21 du séminaire sur le Cinéma 1, le 1er juin 1982*] Voilà une autre phrase: [Pause] « ses joues s'empourprèrent » [96 :00] -- c'est-à-dire elle rougit, hein ? -- « ses joues s'empourprèrent. Non, on ne lui ferait pas une telle honte ». Oui, « Ses joues

s'empourprèrent », non, elle, ... oui, il vaudrait mieux... non, voilà, non. « Elle devint toute rouge » -- c'est moins bien littérairement, mais... – « elle devint toute rouge. Non, elle ne subirait pas une telle honte ». Voilà, [Pause] c'est une petite phrase comme ça: « Elle devint tout rouge. Non, elle ne subirait pas une telle honte ». Tout le monde comprend ce que je dis.

Qu'est-ce que je vois? Il me faudrait... j'ai la paresse là de ne pas aller au tableau, [97 :00] mais ce ne serait pas difficile de faire le tableau. Vous encadrez l'ensemble de cette phrase, et vous dites: quel est le sujet d'énonciation? C'est celui qui dit la phrase. Bon. Il n'y a pas de difficulté pour « elle devint tout rouge ». Quel est le sujet d'énoncé? C'est elle, « elle devint toute rouge ». Le sujet d'énonciation, c'est moi qui dis, « elle devint toute rouge ». Non, elle ne subirait pas -- je ne sais plus ce que j'ai dit, heu – « non, elle ne subirait pas un tel outrage ». Sujet d'énoncé, c'est toujours « elle ». Le sujet d'énonciation, [98 :00] ce n'est pas moi ; c'est elle, je la fais parler, hein ? [Pause] Je la fais parler, c'est elle qui est censée dire: « non je ne subirais pas un tel outrage ». Seulement comme je la fais parler, je fais subir à la proposition, mais je rapporte ses paroles. Et vous sentez bien, en effet, que, séparés par une simple virgule, les deux éléments de la phrase ont un statut complètement différent. « Elle devint toute rouge, non elle ne subirait pas un tel outrage », l'hétérogénéité des deux membres de la phrase vous est marquée par le passage au conditionnel, hein ? En d'autres termes, « elle ne subirait pas un tel outrage » a pour sujet d'énonciation, à travers moi, a pour sujet d'énonciation: elle. L'ensemble de la phrase a pour sujet d'énonciation [99 :00] « moi », mais voilà que la partie de la phrase qui a pour sujet d'énonciation elle, fait partie de la phrase qui a pour sujet d'énonciation, moi. En d'autres termes, une énonciation est insérée dans un énoncé qui renvoie à un autre sujet d'énonciation.

Vous me direz, on peut encore se débrouiller. Pas sûr, pas sûr. Pas sûr que déjà là, on peut se débrouiller. En d'autres termes, on est en train d'approcher des cas où il y a indécidabilité du sujet d'énonciation. Dans la phrase « elle rougit, non, elle ne subirait pas une telle honte », est-ce que les sujets d'énonciation sont [100 :00] décidables, même en fin de compte, même après analyse grammaticale ? Pas sûr. Pourquoi? Parce que, ce que j'ai donné là, et ce dont j'ai parlé d'autres fois, d'autres années, et qui est bien connu, et qui fait toutes sortes de problèmes en grammaire: le discours indirect libre par opposition au discours indirect simple, qui est tout simple, lui qui est bien connu, lorsque je dis: « elle m'a dit qu'elle ne subirait pas cette honte ». Et lorsque je dis: « non, elle ne subirait pas pareil outrage », je fais comme si c'est moi qui parlais mais en fait, c'est elle qui parle, et c'est moi qui rapporte ses paroles : je ne subirai pas pareil outrage. Où est le sujet d'énonciation? Dans le discours indirect libre, dont les grammairiens ne se sortent pas, peut-être parce que justement [101 :00] ce n'est pas une forme grammaticale, est-ce que, est-ce que est-ce que, je ne me trouve pas devant une indécidabilité des deux sujets, du sujet d'énonciation et du sujet d'énoncé ? J'appellerai ça une narration falsifiante. Non pas qu'elle dise quoi que ce soit de faux, mais elle se fait sous les auspices de la série des puissances, c'est-à-dire elle se fait sous la puissance du faux. [Pause]

Si bien que peut-être, je ne veux pas encore une fois reprendre ça, mais c'est ce que je suggérais les autres années, ma question [102 :00] à moi, c'était: le discours indirect libre, que vous retrouvez dans toutes les langues, est-ce qu'il n'est pas finalement coextensif au langage tout entier? Est-ce qu'il y a lieu, comme le font les linguistes, de distinguer sujet d'énonciation et sujet d'énoncé, une fois dit que, à mon avis, le langage tout entier est pénétré d'un discours indirect libre, tel que les sujets ne sont pas décidables, sauf dans des conditions arbitraires qui

sont des conditions organiques, et que précisément le langage n'est pas une formation organique ? Eh, bon, mais peu importe, hein ?

Voyez où on en est, hein, bon ? J'ai donc là mes deux définitions du faussaire. [103 :00] Et je voudrais juste alors dire pour en finir ça -- vous n'êtes pas trop fatigués, ça va? -- je voudrais juste dire très vite, là, c'est bien des applications. Des applications, ça permettrait au problème, on n'a, on n'a même pas entamé notre problème principal qui est le temps. Qu'est-ce que vient faire le temps là-dedans? On a vu une fois qu'il surgissait un tout petit peu. Je vais vous dire, hein ? Je peux vous dire d'avance, pour que vous compreniez que tout ça, ce n'est pas arbitrairement lié. C'est que ce qui travaille dans, dans la formation cristalline, c'est le temps, c'est le temps, c'est lui. C'est lui, c'est lui qui est responsable de tout, et la série des puissances, c'est le temps, tout ça, c'est le temps. Le faussaire, c'est le temps ; la puissance du faux, c'est le temps. Il n'y a pas d'autre faussaire, et que si nous pouvons, bon, si nous pouvons, [104 :00] l'homme du temps, le faussaire, c'est Chronos, quoi. Chronos, c'est le dieu du temps, c'est le dieu-temps. Et que c'est... on ne sait pas, après tout.

Je dis, voilà, je voudrais prendre des exemples, pour le moment, compte tenant, en fait, mon souci, c'est les trois: cinéma, littérature, philosophie. Je voudrais prendre d'abord des exemples très rapides en littérature, puis en cinéma, uniquement pour... Là, n'attendez plus de progrès dans l'analyse, hein ? On a bien fait assez aujourd'hui.

Une étudiante : Merde.

Deleuze : Tu veux du progrès? Encore du progrès, toujours du progrès? Moi je veux bien, mais des exemples, ça repose, et puis c'est... et puis j'en ai besoin d'abord. Et puis ce sont de véritables progrès dans l'analyse. Il faut le comprendre, hein ? Je vais prendre un [105 :00] exemple littéraire, et deux, trois exemples de cinéma. [Interruption de l'enregistrement] [1 :45 :04]

Partie 3

... Exemple littéraire, c'est ce roman de Melville, d'Herman Melville, dont je vous parlais traduit en français sous le titre : *Le Grand escroc*. Et le grand escroc, c'est donc confidence-man : l'homme confiance.

Comment ça se passe ? Ça se passe sur un bateau. Ah ! Mais qu'est-ce que c'est qu'un bateau pour Melville ? Vous savez, ce n'est pas rien. Il sait ce que c'est un bateau, Melville ; moi, je ne sais pas, mais lui, il le sait. Et ce qu'il nous dit sur ce que c'est qu'un bateau, c'est tellement beau, tellement beau, car ça va nous donner une confirmation, nous qui ne savions pas -- ah ! mais je le trouve plus... -- Il le dit deux fois ce que c'est qu'un [106 :00] bateau -- il le dit beaucoup d'autres fois mais aussi clairement -- Il le dit dans une admirable nouvelle qui s'appelle « Benito Cereno » [1855]. Et dans « Benito Cereno », voilà ce qu'il nous dit : le navire est comme une maison. Il ne dit pas cela ; je résume : le navire, c'est comme une maison. « La maison comme le navire, l'une avec ses murs et ses volets, l'autre avec ses hauts pavois semblables à des remparts, jusqu'au dernier moment dérobent aux regards leur organisation intérieure ». Voyez, je suis à la lettre : la maison et le navire cachent quelque chose. Il y a

quelque chose « en eux » [107 :00] -- ce sont des formations d'intériorité -- il y a quelque chose « en eux », et ce quelque chose, on ne le voit pas tout de suite. « Mais le cas du navire par rapport à la maison » -- mais le cas du navire -- « offre en outre cette particularité » [*Pause*] -- donc là, il nous dit : mais attention, que le navire c'est encore mieux que la maison ; enfin il a une particularité que n'a pas la maison -- « Le spectacle vivant qu'il recèle » -- la maison comme le navire recèlent un spectacle vivant -- « le spectacle vivant que le navire recèle, à l'instant soudain qu'il est révélé » -- à l'instant soudain qu'il est révélé -- « produit en quelque sorte, par contraste avec l'océan vide qui l'environne, [108 :00] l'effet d'un enchantement. » -- Le navire est posé sur l'océan vide tandis que la maison, elle est posée dans une rue fréquentée ; il dit, et c'est ça, c'est formidable, car le navire, c'est une maison dans le vide -- « Le spectacle vivant qu'il recèle à l'instant soudain qu'il est révélé » -- c'est-à-dire, la vie fourmillante dans le navire -- « produit en quelque sorte par contraste avec l'océan vide qui l'environne l'effet d'un enchantement » -- le navire paraît irréel -- « Ces costumes, ces gestes, et ces visages étrangers, semblent n'être qu'un mirage fantomatique surgi des profondeurs qui reprendront bientôt ce qu'elles [109 :00] ont livré ». Il le dit : qu'est-ce que le navire, qu'est-ce que la maison ? Il nous dit comme textuellement, la maison est une image organique, est une forme organique. Le navire est une formation cristalline. Il le dit, à sa manière, quoi.

Au début du *Grand escroc*, tout se passe dans un navire, sur un bateau, cette fois-ci un bateau fluvial. « Avec sa grande carène blanche, percée de deux étages de petites fenêtres » -- voyez toujours une incise sur la ressemblance avec une maison -- « avec sa grande carène blanche percée de deux étages de petites fenêtres pareilles à des embrasures, largement au-dessus de la ligne de flottaison, des étrangers auraient [110 :00] pu cependant prendre le Fidèle » -- le Fidèle, c'est le nom du bateau -- « le Fidèle à une certaine distance, pour quelque forteresse aux murs blanchis à la chaux sur une île flottante » -- vous voyez : ce n'est pas le bateau qui bouge ; c'est comme si le bateau était posé sur une île flottante, [*Pause*] et, et cette impression, qui va déjà lancer alors le thème de l'irréalité, va se développer comment dans ce second passage -- « Les passagers bourdonnant sur les ponts » -- c'est-à-dire la vie dans le bateau, la vie fourmillante dans le bateau -- « les passagers bourdonnant sur les ponts semblaient » -- l'image, elle est splendide parce qu'on voit ce qu'il veut dire même si on [111 :00] ne connaît ni bateau ni bourse -- « les passagers bourdonnant sur les ponts semblaient des vendeurs dans une bourse au change cependant que d'endroits invisibles montait un murmure d'abeilles dans une ruche ». Voyez les marins aux cordages, là, tout ça, ça s'affaire, et on dirait absolument quand vous voyez chaque matin à la télé, ce spectacle si joyeux de la bourse, ou si vous vous rappelez le film de [Marcel] L'Herbier "L'Argent" [1928], tous ces types qui grimpent sur des chaises, qui font des gestes, qui font comme des sémaphores là. Nous, à moins d'être très savants, on n'y comprend rien, c'est une espèce de... Tout comme on ne comprend rien là, tout d'un coup, les marins qui défont un petit nœud. Bon.

Voilà que dans son bateau de cristal, qu'est-ce qu'il est en train de faire, Melville ? Il fait son circuit d'indiscernabilité, précisément parce que le bateau est une [112 :00] image-cristal. Lui, il dit : « forteresse de chaux sur une île flottante », et qu'il s'est donné l'impression d'irréalité sur le fleuve désert, sur la mer déserte. Voilà que l'image-cristal apparaît sous la forme du circuit indiscernable, circuit indiscernable de l'imaginaire et du réel, les bateaux, euh les matelots, les changeurs. Pourtant ça ne se ressemble pas : ce n'est pas une métaphore -- évidemment il me faut surtout pour moi que ce ne soit pas une métaphore -- ça n'a rien à voir avec une métaphore. C'est

que s'est fait aux conditions, sous les conditions du bateau cristal, de l'image cristalline, un circuit réel-imaginaire où les deux sont strictement -- et deviennent [113 :00] strictement -- indiscernables. Bon, ça part comme ça, *Le Grand escroc*, mais dedans, qu'est-ce que ça va être, la narration ? Ça, c'est la description.

La narration, ça ne va pas être rien, la narration. Car la narration, elle va commencer par un personnage, un personnage bizarre qui est un albinos muet. J'aurais besoin de tout ça, donc je voudrais que vous le reteniez. Tout commence par un albinos muet qui s'exprime -- le bateau est plein de passagers -- qui s'exprime en écrivant sur une ardoise : « la charité ». Et il garde toujours le sujet : « la charité », sujet d'énoncé, [114 :00] mais il change le reste de l'énoncé. « La charité ne pense pas le mal » et il brandit son tableau. « La charité est patiente, elle ne s'emporte point », et il brandit son tableau. « La charité endure toute chose ». Les autres, ils le poussent, ils lui donnent des coups de pieds. Et les autres passagers disent : mais qu'est-ce que c'est que cette créature ? Ah il est muet, et en plus il est muet ! Non seulement il est albinos mais il est muet, tout ça, ça part parfaitement, bon.

Immédiatement après il est poussé, alors il se met dans un coin, et il disparaît. Et lui succède sur le bateau, un noir cul-de-jatte, un noir cul-de-jatte qui se fait injurier, alors là encore pire, par les passagers. Ils le traitent de « piège maquillé », de piège maquillé. Il y en a un qui dit : « espèce de piège maquillé ». Et le pauvre noir, il [115 :00] demande la charité, il dit : Ah ! Oui... -- il est resté gai quand même -- il dit : je suis quand même gai, parce que... mais la charité pour le pauvre noir. Bon. Et il y a une bizarre scène chez les hommes, de quoi ? Comment déjà ne pas les avoir reconnus ? Les hommes de la vérité, les hommes de la vérité qui disent : « mais c'est un piège maquillé », « c'est un faux cul-de-jatte ». Et voilà qu'un bon pasteur -- car après tout il y a des hommes de la vérité bons, mais ça, ça nous avance rudement -- Voilà qu'il y a des hommes de la vérité, il y a des hommes véridiques amers. C'est ce que Melville appellera les misanthropes.

L'homme de la vérité, c'est très, très nietzschéen. On trouverait des textes moins drôles mais [116 :00] aussi beaux chez Nietzsche. L'homme de la vérité, c'est le misanthrope. Le misanthrope, il s'est toujours réclamé de la vérité. L'homme véridique, c'est la misanthrope. Alors il y a un misanthrope qui dit : mais vous ne voyez pas... Vous ne laissez pas apitoyer ! Et quand on lui dit : Mais si quand même ! Et puis même s'il n'était pas aussi cul-de-jatte qu'il en a l'air, ça ne fait rien ! Il invoque la vérité, l'homme sombre et amer invoque la vérité. Mais il y a aussi l'homme jovial qui invoque la vérité : « faisons lui confiance » -- quitte bien sûr à vérifier ce qu'il dit -- « faisons lui confiance quand même », et le Révérend Père [dit], « faisons confiance à ce pauvre noir cul-de-jatte ».

Donc il y a déjà deux séries d'hommes de la vérité, [117 :00] il y a les amers, les sombres et les joviaux. Bien. Et voilà que le pauvre noir, le Révérend Père pour le sauver du misanthrope sombre, qui est tout prêt à le flanquer dans l'eau, en disant : c'est un piège, un piège maquillé, le Révérend Père dit : « mais voyons mon bonhomme, tu as bien des gens ici sur ce grand bateau qui peuvent se porter garants ? » Et le pauvre noir se met à réciter une étrange litanie : il dit, oui -- voyez, qu'il est le second des étranges personnages, il y a eu l'albinos à la charité, l'albinos muet ; il y a le noir cul-de-jatte, deux, qui se met à réciter sa litanie d'hommes qui, à coup sûr, le connaissent bien, savent bien qu'il est cul-de-jatte et [118 :00] peuvent se porter garants. Et il

dit : « il y a d'abord l'homme au crêpe », un homme qui a un grand crêpe sur son chapeau, indiquant un deuil. « Et puis il y a l'homme en gris, et puis il y a l'homme à la casquette et puis... » -- en fait, j'en passe un petit peu parce que je veux constituer juste une série suffisante -- « et puis il y a l'homme au registre, et puis il y a le bon docteur herboriste, et puis il y a le dernier » -- le plus beau -- le dernier, est-ce le dernier ? Un qui a un costume tout bigarré. Et quand on arrivera à lui dans le roman, il s'appellera lui-même « le cosmopolite ». Le cosmopolite. Et c'est de lui [119 :00] qu'éclatera la plus grande formule de Melville : « crapule métaphysique ». [*Rires*] Ah bon.

Voilà une série donc qui va de l'albinos, alors vous voyez c'est une série qui va de 1... 2... 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, si je ne retiens que les personnages principaux, une série de sept personnages. Bon, qu'est-ce qu'on va comprendre assez vite ? Ils affrontent tous des hommes de la vérité. Ils affrontent tous sur le bateau des hommes véridiques, sous les deux formes de l'homme véridique : la forme bonasse et la forme amère. Et chacun de la série mène une obscure escroquerie, mais une escroquerie qui devient de plus en plus complexe, [120 :00] qui semble être d'abord de petites escroqueries d'argent mais enfle pour devenir une immense escroquerie du discours, où il ne s'agit plus de prendre l'argent des autres, des hommes véridiques, où il s'agit de les « persuader de quelque chose » comme dirait Robbe-Grillet. Mais les persuader de quoi ? Et pourquoi ? Et avec le cosmopolite, ça prend une dimension cosmique, mais les persuader de quoi ? On verra, on verra.

Quelle est la situation de la narration ? Voyez la situation de la narration -- et c'est juste ce que je voulais dire -- très curieux comme situation. Je prends -- un exemple précis : l'homme au crêpe -- une des [121 :00] puissances de la série, un des hommes de la série -- l'homme au crêpe raconte l'histoire de son mariage malheureux. Il a épousé une très méchante femme, il explique. [*Pause*] Il prétend avoir épousé une très méchante femme. Il montre que le signe, le symptôme principal de la méchanceté de cette femme, c'était qu'elle tripotait les gens, elle tripotait les gens, [*Rires*] ce qu'il explique être à la fois une attitude impudique et montrer une grande fausseté d'âme, prétend-il. Donc il raconte son mariage malheureux. C'est l'homme au crêpe ; l'homme au crêpe donc a un mariage malheureux. Mais l'histoire est confirmée et complétée par l'homme en gris. L'histoire est confirmée et complétée par l'homme en gris. [122 :00] Telle qu'elle est complétée et confirmée, elle est racontée par un personnage qui dit : « je » et qui n'est pas l'homme en gris, qui semble être l'auteur, Melville. Mais ce personnage-là, il vient là, on ne voit pas très bien pourquoi, à première vue. Donc il y a déjà les trois : l'homme en gris... non, l'homme au crêpe, confirmation et complément par l'homme en gris, trois : un « je » mystérieux qui raconte l'histoire telle que l'homme en gris l'a racontée. Quatre : cette histoire est mise en doute par l'homme à la casquette. [*Pause*] [123 :00] Bon. L'homme à la casquette dit : oh non, non, non, ça ne peut pas exister, une histoire comme ça. Et il convainc un homme véridique qui précédemment avait été persuadé que l'histoire était une triste histoire. Il va convaincre l'homme véridique que c'est une fausse histoire. Seulement voilà, seulement voilà, les deux : l'homme au crêpe auquel est arrivé l'histoire, plus censément, et l'homme à la casquette qui dément l'histoire, font partie de la série des puissances. En d'autres termes : c'est le même escroc sous des puissances différentes, sous deux puissances. [124 :00] Bon.

Est-ce que je peux dire : le même ? Qu'est-ce que vous voulez que je dise ? Comment voulez-vous que je parle ? Non ce n'est pas le même ! Si, c'est le même ! Je voulais parler de la

puissance du faux, à condition de corriger : la puissance du faux n'existe que dans la série illimitée des puissances. Ben là oui, c'est le même personnage qui raconte, modifie, dément, sa propre histoire sous des puissances distinctes. Bon.

Alors je dis : cinéma, pour aller très vite, eh ben, qui... Toute une partie du cinéma moderne, du cinéma contemporain est poursuivi [125 :00] par ce thème. Le faussaire, les puissances du faux. Je cite trois cas sans mettre de jugement de valeur dans ces œuvres. Le plus fondamental : c'est évidemment Welles. Welles n'a pas cessé... Je crois que s'il y a une unité de cette œuvre, elle est là, elle est dans la question de la puissance du faux et de la série des puissances dans lesquelles cette puissance du faux se manifeste, c'est-à-dire le thème fondamental du faussaire. Qu'il l'exprime clairement dans son dernier film, cette espèce de testament bizarre, "F comme fake". Ça apparaît nettement. Je précise que là-aussi, le film est construit sous une forme sérielle, série de puissances du faux. [126 :00] En effet, il n'est pas difficile ; dans *Positif*, Gérard Legrand a donné un excellent... a rappelé un très bon découpage de "F comme fake". [*Positif*, numéro 167, mars 1975 ; *Deleuze en donne une référence partielle dans L'Image-Temps*, p. 190, note 25, aussi bien que le découpage suivant]

Premièrement : présentation d'une dame très étrange qui est habillée comme Orson Welles. Tiens. Bien qu'elle s'en distingue à tout égard, présentation d'Oja Kodar sur laquelle tous les hommes se retournent dans la rue. La première séquence : Oja Kodar, qui a le même grand chapeau que Orson Welles, etc. Et ils se regardent, et ils sont en position de doubles l'un l'autre. Deuxième : séquence présentation de Welles en prestidigitateur ; bon, c'est une figure du faussaire. Oja Kodar aussi, c'est une figure du faussaire. C'est une série analogue à celle de Melville. [127 :00] Bon. La troisième, peu importe, je n'en ai pas besoin.

Quatrième : présentation du journaliste Clifford Irving, auteur des faux mémoires de -- comment on prononce ? [*Un étudiant l'aide à prononcer le nom*] – [Howard] Hughes, présentateur des faux mémoires de Hughes, Hughes étant un milliardaire américain célèbre pour sa vie, vraiment sa vie de faussaire. Vous vous rappelez que "Citizen Kane" [1941], le premier grand film de Welles, était sur un autre milliardaire américain, non moins assimilable à un faussaire et aux puissances du faux. C'est dire que d'un bout à l'autre, ça traverse l'œuvre de Welles ; présentation du journaliste Irving auteur des faux mémoires de Hughes. Seulement j'avais déjà soulevé cette question : rappelez-vous que l'histoire n'est pas si claire, puisque Hughes avait lui-même des [128 :00] sosies en tant que grand faussaire. Il avait lui-même sa série de faux Hughes et que... Qui a dicté les faux mémoires ? Est-ce que c'est Irving qui les a faits tout seul ? Est-ce que c'est un sosie de Hughes qui les a dictés ? Est-ce que c'est le vrai Hughes se faisant passer pour son sosie ? Tout ça, c'est les puissances du faux ; impossible qu'il y ait la puissance du faux sans qu'elle se présente sous forme d'une série, d'une série de personnages où les sujets... Et dans la série, les sujets seront indécidables. Est-ce Hughes ? Est-ce son sosie ? Allez voir !

Donc présentation de Irving, auteur des faux mémoires de Hughes et précédemment d'un livre sur le peintre faussaire Elmyr de Hory [*Fake*, 1969], présentation de ce dernier qui entreprend aussitôt de se justifier. [129 :00] Donc là alors, Irving dit : il aimait les faux mémoires de Hughes et un faux peintre, un faussaire en peinture. Il entend se justifier, le faussaire en peinture.

Cinquièmement : intervention de Welles qui rassure le spectateur. Ça, c'est formidable. Pendant une heure, le spectateur ne verra et n'entendra rien de faux. Il surgit à sa place dans la série : « je suis l'homme véridique ». Je suis l'homme du vrai : « pendant une heure, vous n'entendrez rien de faux ». Ce sera vrai ! Ce sera vrai, pendant une heure on n'entendra plus rien de faux. Mais il se trouve que l'homme véridique n'en fait pas moins partie. Ce n'est pas le faux homme véridique qui fait partie de la série des faussaires. Déjà chez Nietzsche, c'est l'homme véridique en tant que tel qui fait partie de la série des faussaires. Bon. [130 :00]

Sixièmement : dialogue entre Elmyr, le peintre faussaire, et Irving. Le peintre expose sa méthode, son ambition, ses activités, exposé souvent rectifié par Irving. Lequel est le faussaire des deux ? Septièmement : et là, il n'y a rien de faux, c'est un dialogue cinéma direct. Welles se marre. Septièmement, commentaire de Welles et de Reichenbach dans un grand restaurant parisien. Autres histoires de faussaires. La série se prolonge. Huitièmement, etc., bon peu importe. Neuvièmement : méditations de Welles face à la cathédrale de Chartres et la manière d'intégrer l'image de la cathédrale de Chartres est splendide. Parce que là je vous assure, j'ai l'air de... mais elle est vraiment filmée à la manière dont elle est peinte parfois par les peintres, par les impressionnistes, par Monet. C'est vraiment symptomatique d'une image-cristal. [131 :00] Il y a la longue méditation de Welles devant la cathédrale de Chartres où là alors Welles assume, mais absolument, le rôle du grand homme véridique. Dixièmement : histoire d'Oja Kodar. On revient à la jeune femme du début, son aventure avec Picasso. On lui prête une aventure incroyable avec Picasso. Histoire du grand-père d'Oja Kodar. A la fin de cet épisode, Welles réintervient pour signaler au spectateur que l'heure était largement passée et que depuis vingt minutes, l'aventure avec Picasso, on fait marcher le spectateur. Vous avez votre série. Là, c'est même une série circulaire parce qu'on revient au point de départ.

Je dis juste pour aller très vite : si vous prenez toute l'œuvre de Welles, c'est ça ; vous retrouvez ça constamment, mais constamment, constamment. Il lui faut une série de [132 :00] faussaires. Et le problème, il aime bien poser une question, c'est un cinéma de la question. Ces faussaires évidemment ne se valent pas. Mais les grandes séries de faussaires chez Welles, c'est quoi ? Je prends "La dame de Shanghai" [1947]. [*Sur ce film, voir L'Image-Temps, p. 148*] "La dame de Shanghai", c'est splendide parce que là vous retrouvez le thème du bateau, le thème melvillien du bateau. Inutile de vous dire que Welles a pour Melville une admiration sans borne, sans quoi il n'aurait jamais joué dans "Moby Dick" [*film non terminé qui date de 1971*], qui n'est pas un très, très bon film, mais voilà, bon. Le bateau, je vous le disais s'appelle le Circé, thème qui renvoie à Homère. Circé, c'est la faussaire par excellence, c'est la sorcière faussaire. Tout se passe dans le Circé et avec quelle série ? [133 :00] Un trio dont on ne sait pas lequel est le plus faussaire. Il y a l'homme à visage de porc, qui magouille son pseudo-suicide. Il y a l'avocat, l'avocat hémiplégique qui en fait un véritable assassinat... non, pardon, qui magouille son pseudo-assassinat -- non... ou suicide ; enfin je ne sais plus, peu importe -- L'avocat en fait une vraie mort, et encore plus loin, il y a la dame de Shanghai qui est faussaire, qui est la faussaire par excellence, puisque elle... on apprend qu'elle tient tout le quartier chinois des jeux. Et tout se termine dans une des images-cristal les plus belles de tout le cinéma, [134 :00] la célèbre image où ce n'est plus le bateau qui est cristal, mais ce sont les miroirs qui multiplient les personnages, qui multiplient les deux personnages, l'avocat et la dame de Shanghai lorsque l'avocat va tuer la dame de Shanghai et se tuer lui-même, je crois. Voilà.

"Falstaff" [1965 ; "Chimes of Midnight"], qu'est-ce qui fascine dans "Falstaff" ? Dans... Pourquoi ? Il faut voir son traitement de Shakespeare chez Welles. Qu'est-ce qui fascine dans "Falstaff" ? C'est que c'est un fantastique réseau de faussaires. C'est des faussaires, c'est tous des faussaires. Et il arrive... Et son coup de génie, ça a été d'insister là-dessus. Je ne dis pas que ce ne soit pas dans Shakespeare, mais à mon avis, si j'osais dire quelque chose à cet égard, il a quand même très tordu Shakespeare, parce que ça y est dans Shakespeare, mais secondairement. Je ne crois pas que... C'est tous des faussaires, à savoir Falstaff, le nom même, le nom [135 :00] même évoque le faux, mais c'est une des puissances du faux. Il se trouve qu'il est fondamentalement bon, et que Welles tient énormément à la bonté de Falstaff. Ah bon ? Il tient à la bonté. Ben, oui pourquoi pas ? Pourquoi est-ce qu'il n'y aurait pas une puissance du faux bénéfique ? Pourquoi pas au point où on en est, on met tout dans le cristal, et pourquoi pas aussi le bon ? Il est fondamentalement bon et en quoi ça l'empêche de mener la narration falsifiante ? En quoi ça l'empêche d'être un faussaire ? Il est bon, c'est tout. Mais son copain, le jeune prince, lui, c'est un faussaire autrement inquiétant. Et pourquoi c'est un faussaire ? C'est un faussaire de faussaire.

Car ce sur quoi, ce qui est dans Shakespeare [136 :00] parfaitement, mais ce sur quoi Welles insiste énormément, c'est que le vieux roi est un usurpateur. C'est le premier de sa dynastie, il a usurpé le trône. Il a usurpé le trône. Et dans la fameuse scène où Falstaff et le jeune prince se lancent dans une comédie bizarre où tour à tour chacun joue le rôle du vieux roi grondant son fils -- c'est-à-dire là où il y a la scène avec le renversement -- où d'abord le fils joue son propre rôle, le prince joue son propre rôle, et Falstaff joue le rôle du vieux roi disant à son fils : « Tiens-toi mieux... » etc., etc., et puis tout d'un coup, le fils a une espèce d'explosion de colère et dit : c'est moi qui vais faire le vieux roi, et toi tu vas faire le prince ! Et Falstaff sent que quelque chose de louche est en train de se passer ; là il perd le contrôle, et il s'en tire comme il peut. Mais [137 :00] vous avez ce trio : et le vieil usurpateur là, le vieux roi usurpateur-là, qui prend des attitudes très nobles qui prend, etc... qui fait la morale à son fils, est fondamentalement un usurpateur, et le coup de génie de Welles, c'est d'avoir constitué la série des trois sous cette forme-là. Trois faussaires, bon. [*Sur "Falstaff", voir L'Image-Temps, pp. 185-190*]

Je penserai à d'autres films, mais enfin ça, mais je n'ai pas besoin, de parler du film là. Je ne vais même pas dire.... Parler de "la Soif du mal" [1958 : "The Touch of Evil" ; voir L'Image-Temps, pp. 185-190] parce que c'est tellement mal traduit, c'est vraiment un avatar du diable, quoi, le titre, c'est un grain, un grain du démon, un grain de démon, je ne sais pas quoi, une marque, une marque du diable.... [*Interruption de l'enregistrement*] [2 :17 :51]

... ou de l'homme qui cherche l'épreuve n'a jamais été... Sa femme finalement, il apparaît évidemment que... Il s'en fout complètement. [138 :00] Ce qu'il lui faut, c'est des preuves, des preuves, des preuves. C'est l'homme véridique dans toute sa laideur. Et l'autre, l'autre, l'inquiétant policier américain joué par Welles, alors les faussaires, c'est le rapport entre les deux faussaires qui va être très, très important.

Si je pense à d'autres cinémas -- là je voudrais aller vite pour en finir -- si je pense à un autre cinéma... Je dis juste, mais c'est constant, là je n'ai pas besoin d'invoquer le cinéma de Robbe-Grillet pour une fois. Un des meilleurs films de Robbe-Grillet, c'est "L'homme qui ment" [1968], et on aura l'occasion de voir de plus près "L'homme qui ment", d'en parler de plus près

mais l'homme qui ment, ce n'est évidemment pas l'homme qui dit des mensonges. L'homme qui ment, c'est... même pas, je ne peux dire le faussaire, car l'homme qui ment, il ne domine absolument pas la situation. Il est inséparable d'une chaîne de faussaires.

Et enfin, [139 :00] je citerai un peu -- ça va trop de soi -- Resnais, Renais et l'importance... Vous voulez des images cristallines ? Dans, dans Resnais, on va voir, la sphère de "Je t'aime, je t'aime", la sphère de "Je t'aime, je t'aime" [1968]. Et la sphère de "Je t'aime, je t'aime", ça va être quoi ? Facteur d'une indiscernabilité fondamentale, je dirais, d'abord entre le réel et l'imaginaire et puis entre quoi et quoi ? On va voir... Il nous reste à peine quelques instants, donc achevons. Et est-ce par hasard qu'il a fait ce film qui n'a pas eu de succès, "Stavisky" [1974] ? Est-ce qu'il faut croire qu'il l'a fait comme ça, "Stavisky" ? Il faut entendre ce que dit Resnais. Le thème du faussaire est aussi puissant que, non seulement chez Robbe-Grillet, mais aussi puissant et aussi important pour lui quoique d'une toute autre manière, que chez Welles. [140 :00]

Et que ce thème -- je ne dis pas du tout qu'il épuise le cinéma contemporain -- que ce thème est déterminant. Pourquoi est-ce qu'il est déterminant pour le cinéma contemporain, pour une partie du cinéma contemporain ? Pas difficile : la réponse, on l'a d'avance. S'il est vrai que le cinéma contemporain se définit partiellement, partiellement par son aptitude à constituer des images qu'il faudra appeler images cristallines ou d'un type cristallin, il est complètement normal que le cinéma contemporain, une partie du cinéma contemporain, se trouve embarqué dans ce problème de la puissance du faux.

Car enfin pour terminer et pour que tout prenne un peu de cohérence, je viens de citer trois auteurs de cinéma pour qui, vous me l'accorderez, la puissance du faux et le thème d'une série, [141 :00] d'une sérialisation des puissances du faux, est fondamental. Je pose la question brute alors : est-ce que c'est par hasard -- enfin là, on bute sur quelque chose -- est-ce que c'est par hasard que ce sont les cinéastes du temps ? Est-ce que c'est par hasard -- j'entends bien que le cinéma s'est toujours occupé du temps mais, mais, mais... -- Chez la plupart des auteurs, le temps et les images du temps sont conclues d'autre chose. C'est ce que j'essayais de montrer l'année dernière, généralement elles sont conclues de l'image-mouvement. Ça a été un moment extrêmement important dans le cinéma lorsque le cinéma a tenté de construire des images-temps que j'appelais les images-temps directes, et que l'année [142 :00] dernière, je n'ai pas eu le temps de développer, d'analyser en détail.

Si je me demande qui sont les grands auteurs de cinéma qui ont fait des images-temps directes et qui finalement ont compris la mémoire par là-même, d'une manière non-psychologique, je dirais c'est avant tout Welles et Resnais. De deux manières différentes, c'est eux, c'est eux, les deux ... Je n'ai même pas besoin de dire les deux plus grands, ceux qui se sont posés ce problème : comment dans l'image cinématographique atteint directement au temps ? Ce qui implique un temps non chronologique évidemment puisque la chronologie, c'est une manière dont l'image-temps dérive toujours d'autre chose. Donc comment atteindre l'image-temps directement dans sa chair, [143 :00] dans sa chair de temps ? Donc a-chronologiquement, en bousculant la chronologie, donc en convoquant toutes les puissances du faux.

Et la sphère de "Je t'aime, je t'aime", ce que j'invoque comme image-cristal, c'est quoi ? C'est la sphère dite de « l'outre temps ». Dans "Je t'aime, je t'aime", vous avez un film qui n'est même pas sur le temps, un film qui constitue des images-temps autant que l'était déjà "Muriel" [1963], autant que l'était déjà "L'année dernière à Marienbad" [1961]. Et dans les trois cas, vous aviez pourtant et aussi le problème du faussaire constamment. Et je dirais, de la même manière, qui a inventé, alors, le premier à avoir inventé l'image- temps au cinéma ? C'est Welles. Il va de soi que ce qu'on appelle profondeur de [144 :00] champ chez Welles, ce n'est pas simplement une promenade dans l'espace : c'est quelqu'un qui entre dans son passé. C'est quelqu'un qui entre dans son passé. C'est une marche dans un passé. C'est une exploration dans le passé. C'est une exploration temporelle, beaucoup plus, beaucoup plus que le simple gain d'une troisième dimension de l'espace. Et si vous pensez aux grandes images de profondeur de champ de Welles, vous verrez que chaque fois, elles sont liées... [*Deleuze ne termine pas la phrase*] Et je voudrais ajouter... Il y a un certain nombre de grands cinéastes pour moi, avant tout Welles et Resnais, qui se sont élevés à ce problème, donc de la construction d'une image-temps directe au cinéma. Ils pouvaient passer par des formes d'images-cristal. Eh bien, bon. [145 :00]

Et puis il y en a d'autres-là qui, eux, ont une situation toute autre. Je dirais presque que... Ça me frappe beaucoup... Si cette catégorie a un sens, les cinémas dits du tiers monde, je crois que les cinémas... Je n'ai qu'une idée sur les cinémas dit du tiers-monde, ce qui me frappe, c'est que de manières très différentes -- je ne prétends pas en faire une catégorie, entre le cinéma indien, le cinéma philippin, le cinéma marocain, ou égyptien, tout ça -- je dis : s'il y avait une constante ? Pourquoi il n'y aurait pas une constante ? Tout comme on peut parler de l'expressionnisme allemand, pourquoi on ne pourrait pas parler d'une certaine manière du cinéma du tiers-monde ? Je dis, moi, ce qu'ils ont de commun, c'est la construction directe d'une mémoire. Vous me direz, c'est une platitude. Non, ça s'explique. Ce n'est pas du tout qu'ils [146 :00] souhaitent se rattacher au passé ; d'abord, c'est très équivoque -- alors du coup, j'ajoute : la construction d'une mémoire non-psychologique ; il ne s'agit pas de se retrouver des racines, ce n'est pas ça. -- C'est que l'oppression, la misère, la colonisation, quoique ce soit -- il y a des cas très, très différents dans tous ces pays -- ont fait véritablement une rupture de leur chronologie, une espèce de faille chronologique. Alors ça peut aller sous la forme de : mais oui, on leur a volé leur passé, ça peut être ça. Mais ça peut avoir des formes plus compliquées : une espèce de faille chronologique. On ne leur a pas seulement volé leur passé, mais on les a transplantés, on les a exportés, on les a mis dans d'autres territoires, etc. Bon. [*Pause*] [147 :00] Si bien qu'il ne s'agit pas pour eux de se reconstituer une mémoire. D'abord leur gouvernement détesterait ça, et ça ce ne serait rien, à la rigueur. Mais ce n'est pas ça le problème, se reconstituer une mémoire, ça n'a jamais servi à personne. Ce qui sert beaucoup c'est -- et ça, c'est beaucoup plus embêtant, beaucoup plus agressif -- c'est : servir au monde de mémoire, constituer un lieu qui ne peut-être qu'une mémoire du monde. Parce que ça, ça embête le monde. [*Sur le cinéma du tiers-monde, voir L'Image-Temps, pp. 282-291*]

Où en est ma mémoire ? Même mémoire d'un peuple, pas moi, hein ? mais qu'un lieu... C'est le mystère laïque, c'est le mystère laïque de l'oppression. Je veux dire le mystère chrétien, c'est quoi ? En tel petit village, le Christ est né, l'universel s'est incarné. [148 :00] Vous avez des pages innombrables et très belles de Péguy sur ce thème ; vous avez des pages aussi de Kierkegaard sur cette universalité qui s'incarne dans la plus pure singularité : ce petit village, etc. bon. Mais le mystère laïque ? On a aussi des mystères en laïcité. C'est qu'un lieu déshérité, un

lieu déshérité -- pas du tout parce qu'il retrouve sa mémoire, mais en fonction précisément de sa misère, en fonction précisément de ce qu'il a subi, etc. -- soit comme le témoin irrécusable d'une mémoire du monde. Je ne veux pas dire qu'il faut le mettre en musée, qu'il faut le conserver comme ça. Tout ce qui s'y passe vaut pour une mémoire du monde.

Tout ce que les gens y font actuellement vaut pour une mémoire du monde, ce n'est pas à eux de se rappeler ! Je ne suis pas en train de dire : le [149 :00] tiers-monde, il faut qu'il reconquière sa mémoire. Je dis que toutes les actions des pays, actuellement pauvres, misérables, exploités, etc., c'est que chaque chose qui s'y passe soit inscrit comme une mémoire du monde. Alors ce n'est pas étonnant : je pense qu'au cinéma, je dirais presque l'exemplaire de tous ces cinémas, un des plus avancés, il me semble, c'est quand même le cinéma canadien. [Voir *L'Image-Temps*, pp. 182-189] Je crois comme un type comme [Pierre] Perrault a une importance dans le cinéma moderne, une importance fondamentale, fondamentale. Alors bien sûr, il se fait traiter par la génération jeune un peu de vieux con, sous la forme de : tu nous embêtes avec tes histoires de mémoire. Et je crois que c'est parce que il n'a pas été compris. Il ne prétend pas du tout que les Québécois -- si, il le prétend, je ne dirai pas du tout c'est moins clair que je ne dis ; bien sûr, les Québécois... Il faut qu'ils retrouvent leur mémoire. Il le dit, [150 :00] mais il dit aussi quelque chose de beaucoup plus profond, de beaucoup plus drôle. -- Il faut aussi que le Québec aille et que dans ce lieu, là dans ce lieu-là entouré par une tout autre civilisation, il faut que s'inscrive la mémoire du monde, pour une mémoire du monde.

La mémoire du monde et le temps, c'est pareil. Le temps n'est pas quelque chose qui détruit, quelque chose qui conserve. La forme sous laquelle le temps conserve, c'est la mémoire du monde. Eh bien, la mémoire du monde, elle est au Québec, ou bien elle est aux Philippines, elle n'est pas dans nos bibliothèques. Eh bien, c'est cette mémoire du monde-là que cette image cinématographique, elle est... Ce serait une autre manière d'atteindre à l'image-temps, et je crois qu'à cet égard, les cinémas du tiers-monde quand ils ne tombent pas, disons il y a un danger... C'est que [151 :00] les cinéastes... Ce n'est pas par hasard ! Je pense à l'Égyptien, je ne sais même plus de son nom... Le thème de la mémoire, vous le trouvez constamment... [Sur la « mémoire du monde », voir *L'Image-Temps*, p. 159 et pp. 286-287]

Un étudiant : Youssef Chahine.

Deleuze : Vous le trouvez constamment dans ... Chahine, vous les trouvez constamment dans, dans les cinémas du tiers-monde les plus différents, et je crois encore une fois que notre contresens à nous, européens, c'est de croire que -- mais c'est aussi un peu, eux, leur piège -- c'est de croire qu'il s'agit de reconstituer une mémoire qui serait celle de leur peuple ou même celle de leur vie à eux, celle de leur individualité à eux comme individualité exemplaire, ou représentative. Ce n'est pas ça. C'est un acte beaucoup plus... -- comment dirais-je ? -- beaucoup plus, culturellement révolutionnaire. C'est que là, la mémoire du monde, elle prendra de ces aspérités ! Elle n'aura plus, elle n'aura plus du tout le côté bien propre et bien lisse qu'on trouve dans les manuels, qu'ils soient -- dans les manuels ou dans les livres -- qu'ils soient marxistes ou qu'ils soient [152 :00] bourgeois. Là, le cinéma a une espèce de chance de faire des images-temps bouleversantes où le cinéma prend une valeur politique intense. Et je dois dire que s'il est vrai que chez Welles l'aspect politique lié à un cinéma du temps à mon avis, n'était pas

fondamental fondamental, c'était présent parfois, mais ce n'était pas fondamental. En revanche chez Resnais, l'aspect politique d'un cinéma du temps, m'apparaît déjà chez Resnais.

Voilà donc, on en est là. La prochaine fois, on va tomber... Ah oui, je précise pour qu'on enchaîne bien, la prochaine fois, on vient de faire, si vous voulez, la rencontre entre le temps et la puissance du faux. Pourquoi c'est les mêmes auteurs ? Il faut maintenant qu'on établisse un lien solide entre le problème du temps et la puissance du faux. [153 :00] [*Fin de l'enregistrement*]
[2 :23 :02]