

Gilles Deleuze

Sur le cinéma: une classification des signes et du temps

14ème séance, 15 mars 1983 (Cours 35)

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

Partie 1

... Je reviens, je reviens juste une seconde sur ce qui est donc acquis maintenant, à savoir notre tableau des images et des signes. Vous comprenez bien qu'il peut se prolonger à l'infini pour une raison simple : c'est que nous n'avons tenu compte, par rapport aux différents types d'images, nous n'avons tenu compte que des signes correspondant aux types d'images. Mais, on aurait pu tenir compte de d'autres variables que les signes qui correspondent aux types d'images. Par exemple, on aurait pu -- eh ben, l'année dernière, on avait un peu essayé de le faire -- on aurait pu, pour chaque type d'image, essayer de voir ce qui concerne la formation de l'acteur. Et en effet, les grandes tendances dans la formation [1 :00] de l'acteur, si vous pensez à l'acteur expressionniste, à l'acteur naturaliste, à l'acteur réaliste, toutes sortes de types d'acteur, et pas seulement des types d'acteur, mais de méthodes de formation de l'acteur, [ils] auraient pu prendre une place là. [*Deleuze indique le tableau*]

Et alors, je reviens à... Et également, on aurait pu choisir d'autres variables. Je pense, par exemple, -- parce que c'est [Pascal] Auger qui m'en parlait ; il s'intéresse avant tout au cinéma expérimental -- est-ce qu'on peut, en fonction de ces images, définir et prendre comme variable, des caractères du cinéma expérimental ? Vous voyez donc qu'à cet égard, on pouvait faire intervenir toutes sortes de [2 :00] [*Deleuze ne termine pas la phrase*] ... Et est-ce qu'on pourrait surtout obtenir, à partir de ces types d'images, comme des figures du cinéma expérimental, alors, mais qui représenteraient quoi ? Est-ce que cela représenterait le type d'image poussé à sa limite, et à quel genre de limite ? [*Interruption, bruit de chaises ; Deleuze semble s'adresser à un participant*] Là, je ne sais pas comment tu vas résoudre le problème, comment...

Pascal Auger : [*Propos inaudibles*] [note 1]

Deleuze : Une manière... mais même la définition, par exemple, où un aspect du cinéma expérimental se définit -- enfin, définit -- sommairement, comme point de départ, par l'absence de personnages, ne convient pas à l'ensemble du cinéma expérimental.

Ben alors, si on prend ça, en effet là, notre tableau, c'est pour ça que je voudrais que vous sentiez -- c'était la seule gaieté dans tout ça -- c'est qu'il y a plein [3 :00] d'applications ouvertes pour ceux que ça intéresse, ça. Je prends la question telle qu'il la pose : est-ce qu'on peut définir des types, en fonction de chacun de ces types d'images, une absence de personnage ou un mode de présence de personnage qui serait tel que l'on dirait, bon ben oui, mais c'est un personnage tellement particulier qu'il fait partie du milieu expérimental ? Alors, là, je vois bien, si vous avez

un peu à l'esprit l'ensemble de notre tableau, là, tout à fait en haut, il y avait les images-mouvement pour elles-mêmes, c'est-à-dire en variation absolue les unes par rapport aux autres, et sur toutes leurs faces.

Je me dis immédiatement là, bien plus, il y a une réponse : si je cherche un exemple de cinéma qui réalise ça, je dirais il ne peut y avoir que le cinéma expérimental, [4 :00] il ne peut y avoir que le cinéma expérimental qui atteigne aux images-mouvement pour elles-mêmes, c'est-à-dire aux images-mouvement en tant qu'elles agissent toutes les unes sur les autres, sur toutes leurs faces et dans toutes leurs parties. Alors là, évidemment, il ne peut pas y avoir de personnages dans la mesure où tout personnage introduit un centrage, même centrage secondaire. Il ne peut pas y avoir de personnage. L'image-mouvement en elle-même, c'est-à-dire l'univers matériel, l'univers, l'ensemble des images-mouvement et des images-lumière, dans la mesure où vous ne les centrez pas, vous ne pouvez pas les atteindre que par une tentative que vous appellerez évidemment expérimentale. Et dans cette voie, je dirais, et ça, on l'a vu l'année dernière, c'est la direction Vertov, à mon avis, c'est la direction Vertov, quoiqu'il y ait des personnages chez Vertov, mais ça ne fait rien. [5 :00] [*Voir les séances 7 et 8 du séminaire sur le Cinéma I, le 19 et le 26 janvier 1982*]

Et sans personnages, c'est ce qu'a atteint -- à ma connaissance, je ne connais pas beaucoup au cinéma expérimental -- mais ce qu'a atteint Michael Snow. Michael Snow, "La Région centrale" [1971], c'est le type même, et à quelle condition ? C'est la construction d'un appareil spécial puisqu'en effet, un appareil spécial, pas une caméra spéciale, mais un appareil spécial qui assure, avec jonction, avec un ordinateur, qui assure -- donc ça suppose quand même une programmation -- qui assure des mouvements dans toutes les directions de la caméra et des mouvements incessants. C'est-à-dire, la caméra est dans une boîte, qui était très, très compliquée d'ailleurs à construire, d'ailleurs je crois -- tu me corrige si je dis des choses inexactes -- la caméra est dans une boîte, elle n'arrête pas de bouger suivant un programme d'ordinateur, et [6 :00] vous avez là la plus grande, la plus belle approximation que je connaisse d'un univers de pure image-mouvement ou de pure image-lumière au point que vous ne pouvez même plus assigner de haut et de bas et de droite et de gauche. On évite des assignations haut, bas, droite, gauche renvoyées et supposées à un certain centrage. [*Sur Snow, voir la séance 11 du séminaire sur le Cinéma I, le 2 mars 1982 ; voir aussi L'Image-Mouvement, p. 171*]

Mais là, ma réponse, ce serait : au niveau de l'image-mouvement comme telle ou de l'image-lumière comme telle, non seulement il y a bien une référence au cinéma expérimental, mais il n'y a *que* le cinéma expérimental, à mon avis. Ce qui m'intéresse, c'est que, je ne sais pas si Auger serait d'accord, c'est finalement les inventions mutuelles. Il va de soi que ce qu'il y a d'intéressant dans le cinéma expérimental, en tout cas pour moi, c'est dans la mesure où et c'est la manière dont ces inventions sont reprises [7 :00] dans des films que je n'appellerais pas films à histoire, mais dans des films non-expérimentaux. C'est-à-dire, par exemple, bon, je suppose, je ne sais même pas si c'est vrai historiquement, le cinéma expérimental donne une grande extension -- je n'ose pas dire « invente » -- mais donne une grande extension au montage clignotant [*Voir L'Image-Mouvement, p. 122*]. Et puis, vous retrouvez dans Bergman, vous retrouvez dans Godard, du montage clignotant. On ne peut pas dire qu'il se soit simplement servi. Il se sert de quelque chose qui a été développé dans le cinéma expérimental, et il lui donne, à son cinéma à lui, une autre portée. Inversement, j'ai le sentiment qu'on trouverait aussi le cas

inverse, des découvertes propres au cinéma en gros qui vont correspondre à des directions que prennent ensuite les formes du [8 :00] cinéma expérimental.

Alors, si on reprenait chacun de nos types d'image, une fois qu'il y a centrage, je dirais, regardez notre liste : [*Deleuze indique le tableau*] à partir de l'univers des images-lumière ou des images-mouvement, une fois que cet univers est centré, c'est-à-dire renvoie à des centres d'indétermination, on a quoi ? On a des images-perception, je dis, d'abord. Bon, les images-perception, avec les phénomènes et les recherches sur la construction cinématographique d'une perception liquide ou d'une perception gazeuse, je dirais, ça, c'est donc pour le cinéma expérimental, c'est des directions du cinéma expérimental, je crois, bien qu'elles puissent être complètement intégrées dans le cinéma tout court. Mais, c'est bien leur affaire [9 :00] d'explorer l'état d'une espèce de perception gazeuse, et l'année dernière, j'avais donné des exemples très précis, [*Voir les séances 7, le 19 janvier 1982, et 8, le 26 janvier 1982*] par exemple, chez [George] Landow, chez un grand du cinéma expérimental américain, Landow, de ce que pouvait être l'équivalent d'une perception gazeuse. [*Sur Landow, voir la séance 8 du séminaire sur le Cinéma I, le 26 janvier 1982 ; voir aussi L'Image-Mouvement, pp. 123-123*]

Si je passe aux images-affection, on a vu, si l'on s'en tient aux critères d'Auger – pas de personnages – eh ben oui, vous avez des espaces, à forte teneur affective et sans personnages. C'est quoi ? C'est des espaces vides et les espaces déconnectés, des espaces de vacuité ou des espaces de déconnexion. Alors, ça peut intervenir pleinement dans un cinéma à personnages. Si je cite des auteurs très différents, chez [Robert] Bresson, [10 :00] bon, ou chez [John] Cassavetes, indépendamment l'un de l'autre, ces espaces de déconnexion, ces espaces dont les parties ne sont pas connectées les unes aux autres jouent un très, très grand rôle. Les espaces vides, je n'ai pas besoin de dire que ce soit chez [Yasujiro] Ozu, et là aussi d'une manière complètement différente, avec des fonctions différentes, ou chez [Michelangelo] Antonioni, vous récupérez des espaces vides dont la beauté, dont la beauté est prodigieuse. Ça n'empêche pas que faire un film qui ne comporterait que des variations sur un espace vide, alors quelles seraient les variations ? Quelle seraient les types de modulation sur un espace vide, ou sur des espaces déconnectés ? Je crois que ça serait l'affaire [11 :00] du cinéma expérimental.

Si je passe à l'autre cas-là, le type d'image suivant, image-pulsion, j'essayerai d'expliquer ce que c'est qu'un monde originaire du point de vue de l'image-pulsion. Est-ce qu'on peut concevoir le développement pour lui-même d'un monde originaire ? Je crois que ça a été fait une fois, et en effet, c'est assez proche du cinéma expérimental ; ça a été fait au moins une fois par [Luis] Buñuel dans "L'Age d'or" [1930]. [*Pause*] Donc, ce ne serait plus de développement de l'espace quelconque pour lui-même ; ce serait l'exposition du monde originaire pour lui-même.

Alors là-dessus, je crois qu'il n'y a pas de réponse universelle. Est-ce que des [12 :00] des espaces-action tels qu'on les avait définis peuvent aussi être élevés vers une espèce d'abstraction ouvrant à des tentatives de type expérimental, c'est-à-dire à des expérimentations sans personnages ? Là, je dirais, comme je n'ai pas assez pensé à la question, je dirais que ça me paraît le cas où non, non, peut-être pas, peut-être pas parce que c'est bien au niveau de l'image-action que le centrage sur un sujet, un personnage agissant, est inséparable de l'image. Si bien que dans les espaces... Seulement, seulement, [*Deleuze va au tableau*] immédiatement je me corrige [13 :00] car on a vu que ces espaces d'action avaient beau être centrés, en tant qu'espaces

ils avaient deux formes, ils avaient deux grandes formes, l'espace d'incurvation, c'est-à-dire qu'en effet, ce centre autour d'un centre, bon, mais qui peut peut-être échapper aux personnages, si quoi ? Si vous lui donnez une incurvation comme supplémentaire, si vous lui donnez un supplément d'incurvation qui alors déborde le personnage. Qu'est-ce que ça voudrait dire ?

Prenons l'autre aspect de l'espace-action ; ça va peut-être nous aider à comprendre. Je dis l'autre aspect de l'espace-action, on l'a vu : ce n'est plus du tout le monde incurvé autour d'un personnage ; c'est la ligne d'univers, la ligne brisée, [14 :00] le trait brisé qui unit les instants critiques les uns aux autres ; ça forme une ligne d'univers. Est-ce qu'on peut concevoir alors des expositions des lignes d'univers entre instants explosifs, une espèce de cinéma de traits brisés sans, sans, presque géométriques, mais en quel sens ? Une géométrie du trait, pas une géométrie de la figure. Est-ce qu'on peut concevoir ça ? Est-ce que ça a été fait ? Peut-être, peut-être, comme des espèces de lignes d'univers qui uniraient des phénomènes eux-mêmes abstraits, par exemple, une explosion, une lumière, tout ça. A mon avis, ça a été fait par les Américains.

Alors, je reviens à l'autre cas, l'espace d'incurvation. Est-ce qu'il peut prendre un tel supplément d'incurvation que, dès lors, il ne renvoie même plus à un personnage ? [15 :00] Voyez, il y a une chose qui me frappe ; je n'en ai pas parlé parce qu'on n'a pas le temps, et puis que j'avais un peu esquissé ça l'année dernière, mais depuis l'année dernière, j'avais beaucoup, j'avais eu d'autres, d'autres idées. C'était justement à propos du cinéma japonais ; vous me dites, eh ben oui, vous voyez, le cinéma parmi les, ce qu'on connaît mieux en Europe, le cinéma japonais, si on prend l'opposition classique – c'est un peu comme Corneille-Racine, quoi, mais en l'ordre du temps renversé – si l'on prend Kurosawa-Mizoguchi, inévitable parallèle, qu'est-ce qu'on voit immédiatement ? Eh ben, chez Kurosawa, on voit immédiatement une espèce d'espace circulaire ; on voit un espace d'ambiance, une situation totale. Bon, c'est le grand espace-souffle. Mizoguchi, au contraire, c'est le tracé d'une ligne [16 :00] d'univers, ligne d'univers brisée qui unit les instances critiques et qui, chez Mizoguchi, va culminer avec les images les plus belles lorsque la ligne d'univers unit, par exemple, les vivants et les morts, lorsque des traits brisés s'installent et vont réunir les vivants et les morts. Ça alors, c'est la grande ligne d'univers japonaise. Bon.

Mais il y a un truc qui m'a vraiment intéressé chez Kurosawa dans l'autre cas. On sent que sa grande forme, son espace-souffle, est comme gonflée, et ce gonflage, il est très curieux. Est-ce qu'il n'atteint pas une espèce de niveau alors d'abstraction presque, de moments d'expérimentale ? Il est gonflé, pourquoi ? Parce que, d'habitude, dans l'image-action... et pourquoi il est japonais, Kurosawa ? Pourquoi [17 :00] il n'est pas américain ? On a beau dire qu'il a beaucoup subi, mais tout ça, il est quand même japonais, j'en suis sûr. Bien plus, il est le seul Japonais qui se prenne pour un Russe. [*Rires*] Je veux dire que c'est un Japonais qui estime, à bon droit, avoir une affinité fantastique avec, ou une affinité intime avec les Russes, avec la littérature russe. Or, pourquoi ?

Vous comprenez, il y a un drôle de truc qui m'a ... [*Deleuze tousse*] Vous prenez un roman de Dostoïevski, un roman de Dostoïevski, qu'est-ce qui vous frappe ? Il vous frappe une chose : vous êtes submergé par la beauté, mais il y a un petit truc qui normalement doit vous faire rire. Vous voyez tout le temps des personnages qui ont une tâche urgente ; ils sont dans une situation mais absolument urgente. [18 :00] C'est vraiment l'image-action, situation, et il faut qu'ils

trouvent la parade, il faut qu'ils trouvent la solution. Et ils sortent de chez eux en disant : il faut à tout prix que j'aie vu Natalie à, [Pause] comment dire, Petrovich, [Rires] il faut que j'aie vu Natalie à Petrovitch ; elle seule me donnera la solution, c'est urgent. On est plein dans l'image-action, et avec incurvation du monde en situation autour du personnage. Et puis, ils sortent pour une promenade avant d'aller à Petrovitch, et puis ils sortent, et ils s'arrêtent, et ils vont dans le sens opposé. Ils ont complètement oublié l'urgence, complètement. Du coup, ça n'a plus aucune importance. Et [19 :00] au besoin, ils rencontrent un pauvre type avec qui les gens n'ont rien à faire au coin de la rue, et ils se mettent à lui parler. Alors, c'est vraiment là, je dirais, l'équivalent d'un cinéma expérimental. Ils s'arrêtent pour lui parler. Ça dure une heure, [Rires] et quand ils s'en sortent, ils ont encore... [Interruption de l'enregistrement] [19 :17]

... C'est des drôles de gens. L'âme russe par opposition à l'âme américaine – ça peut servir dans les discussions [Rires] – l'âme américain, c'est, il faut les données de la situation, c'est l'image-action traditionnelle. Il faut les données de la situation. Alors, le président a besoin des données de la situation, bon. Là-dessus, ça fourmille ; on voit bien le monde incurvé autour du président, mais les hommes privés, les pauvres hommes, ils marchent aussi comme ça, [20 :00] les données de la situation, et puis on va agir. Et si l'on est un bon Américain, on trouvera la réponse adéquate, toujours les données de la situation. Un Russe, [Deleuze rigole] ça ne fonctionne pas comme ça, et un Japonais, Kurosawa, ça ne fonctionne pas comme ça non plus, mais il y a des Japonais d'un autre type.

Imaginez les gens -- et par là, ils sont métaphysiciens ; c'est des métaphysiciens -- imaginez des gens qui disent, les données de la situation, ce n'est pas ça, non. Vous ne pouvez pas abstraire les données de la situation de quelque chose de plus important et de plus fondamental. Ah, bon, alors, vous pensez, un Américain déjà, il ne comprend pas, je suppose ; il ne comprend pas ce que ça veut dire, [21 :00] comment il y a autre chose que les données de la situation. Ah bon, alors, vous faites de la métaphysique, il dira, l'Américain ; c'est des choses pas données, c'est des non-données. Le Russe ou le Japonais dont je parle, il dit : tu ne comprends rien. C'est des données, c'est des données, c'est des données plus profondes que les données de la situation. Quelles données allaient être plus profondes que les données de la situation ?

Si l'on cherche la réponse dostoïevskienne, on finit par la trouver, à savoir : plus profondes que les données d'une situation, il y a les données d'une question que la situation cache et enfouille, que la situation cache. Il y a deux sortes de données exactement comme en mathématiques on parle des données d'un problème. C'est [22 :00] une expression très curieuse, très intéressante, les données d'un problème. Mais les données d'un problème ou d'une question, ce n'est pas les mêmes que les données d'une situation. Et le mot « réponse » a deux sens : le mot « réponse » a le sens américain que l'on connaît bien dans le behaviorisme : la réponse, c'est l'action qui réagit à la situation. [Voir L'Image-Mouvement, pp. 257-258] Mais peut-être qu'il y a une réponse plus profonde qui n'est plus une action en tant qu'elle réagit à la situation, mais qui est cette fois-ci une réponse à une question à condition d'en connaître et d'en avoir saisi les données.

Voyez seulement ce que j'appelle incurvation supplémentaire qui va rendre l'espace-souffle [23 :00] comme indépendant, indépendant du personnage, valable pour lui-même. C'est ça : toute situation est centrée sur un personnage, d'accord, oui, oui, oui, oui, oui, c'est bien vrai. Mais vous ne pouvez pas abstraire la situation d'une question plus profonde qui n'est pas donnée

dans la situation, qui est, au contraire, cachée par la situation, question plus profonde qui elle-même a ses données. Donc, pas la peine de réagir à la situation tant que vous n'aurez pas dégagé les données de la question qui se cache dans la situation. Et c'est ça le mouvement dostoïevskien. Les personnages sont pris dans une situation. Il faut qu'ils réagissent à la situation ; ça, d'accord. Ah, allons chez Natalia ! [24 :00] Rien du tout. Tout d'un coup, ils se disent, mais voyons, la question n'est pas encore au point. Je ne sais même pas encore quelle est la question.

Qu'est-ce que c'est la question ? Prenez les frères Karamazov. Ils s'arrêtent tout le temps d'agir ; ils sont dans une drôle de situation. Le père a été assassiné, bon. Il y a le type qui est criminel. Il y a le frère, un des fils donc qui est accusé du crime. Il y a un des frères qui se sent responsable du crime, et j'en passe. Mais aucun ne sait encore quelle est la question. C'est curieux, ça, cette manière de dégager, [25 :00] et la question, ce n'est pas du tout, elle n'est pas du tout donnée dans la situation, pas du tout. Et c'est ça, à mon avis, qui explique les changements de rythme dans le roman russe, Dostoïevski étant allé le plus loin, ces espèces de personnages qui nous [C1] paraissent, à nous, complètement fous puisqu'ils ne cessent pas d'arrêter, de commencer quelque chose, de l'arrêter, etc. Eh oui, ils ne pourront agir que tant qu'ils auront dégagé les données d'une question ; ils ne savent même pas où elle est. Ils savent bien où sont les données de la situation, mais ils ne savent pas encore les données de la question. Ils s'expriment dans la situation, mais qui est cachée, recelée par la situation. Donc, ils n'auront jamais la paix tant qu'ils ne les auront pas. Et quand ils auront les données de la question, eh bien, à ce moment-là, même leurs vices leur seront relativement indifférentes. Ils sauront de quoi il s'agissait dans la situation. Alors c'est très curieux, cet aspect. C'est une conception de la métaphysique très particulière. On dit qu'ils sont métaphysiciens, mais ce n'est pas n'importe quelle métaphysique. C'est une métaphysique très particulière. C'est une métaphysique qui consiste à s'élever les données d'une situation aux données de la question cachée dans la situation.

Alors, si je reviens à Kurosawa, alors ça me frappe beaucoup. Un des plus grands films, plus beaux films de Kurosawa, mais c'est pour tous. Prenez, je suppose que beaucoup d'entre vous ont vu "Les Sept Samouraïs" [1954]. "Les Sept Samouraïs", la situation, elle est très simple : les paysans arrivent et ils disent, est-ce que vous voulez bien nous défendre contre les grands, contre les brigands ? Ils font une analyse de situation à l'américaine. Analyse de situation veut dire qu'ils vont dans le village, [27 :00] et ils font une étude topologique du village, comment le village peut être défendu, une étude psychologique, est-ce que les habitants du village – on croirait que c'est des analystes américains, quoi ; ils font une analyse des données, comme on dit, comme on dit en Amérique ou comme on dit aujourd'hui, comme on dit aujourd'hui en informatique : on fait une analyse des données. Bon.

Mais c'est Kurosawa, et c'est par là qu'il est vraiment du même tempérament que les Russes. Ça ne s'arrête jamais là. Ils savent parfaitement que dans la situation, et en même temps, au-delà de la situation, il y a les données d'une question qui n'est pas du tout la question de la situation. La question de la situation, c'était les paysans disant, voulez-vous nous défendre, oui ou non ? Justement, [28 :00] ça c'est une fausse question. Ça, c'est la situation, et les Samouraïs savent très bien que, au-delà des données de la situation, il y a les données d'une question qui n'est pas encore découverte et qu'ils sont eux-mêmes incapables de formuler. Et s'ils disent « oui, on va vous défendre », ce n'est pas pour faire plaisir aux paysans ; ils s'en foutent pas mal des paysans.

C'est parce qu'ils pensent que c'est seulement dans cette situation-là qu'ils vont découvrir les données de la question qui les tourmente et qu'ils ignorent encore.

Alors, à ce moment-là, quand on arrive aux données de la question, ça peut nous paraître très plat, vous comprenez ? On peut se dire, oh ce n'était que ça ! Mais pas du tout. Si plat que ce soit, c'est devenu, c'est devenu tellement intense que ça ne se mesure pas à l'intelligence de la question ou de la réponse. Ça se mesure à l'intensité vitale [29 :00] de la question et de la réponse. Et ce qu'ils découvrent, en effet, les sept samouraïs, c'est que la vraie question, ce n'était pas celle des villageois – voulez-vous et pouvez-vous nous défendre ? – mais c'était : qu'est-ce qu'un samouraï aujourd'hui, c'est-à-dire à l'époque où c'est censé se passer, qu'est-ce qu'un samouraï à ce moment-là ? Et que la réponse à la question, la réponse à la situation, c'était vaquer les bandits et libérer le village, mais la réponse à la question plus profonde qui était cachée dans la situation, c'est : les samouraïs n'ont plus de place ni chez les pauvres, ni chez les riches. Pourquoi ? Parce que qu'ils aient sauvé les paysans a consisté à apprendre aux paysans à se défendre tout seuls, et de même que les riches n'ont plus besoin de [30 :00] la classe des samouraïs, les paysans bientôt n'auront plus besoin de la classe des samouraïs non plus, ni les pauvres, ni les riches. C'est-à-dire, [quand] les sept samouraïs ont découvert la question : quand sera-t-il des samouraïs, ils ont reçu la réponse en même temps, c'est une classe finie.

Je prends un autre exemple, un très beau film de Kurosawa, "Vivre" [1952]. [Voir L'Image-Mouvement, pp. 260-261 sur ce film ; voir aussi la séance 11 du même séminaire, le 22 février 1983] C'est un homme qui sait et qui apprend qu'il en a pour quelques mois à vivre. Il est dans une situation ; ça, c'est une situation d'urgence. Et, mais une question ou une apparence de question, une question évidente qui naît de la situation – mais justement, la question évidente qui naît de la situation, ce n'est pas elle, la question cachée, à laquelle la situation renvoie. Il y a une question évidente, immédiate, [31 :00] à savoir comment vais-je occuper mes derniers mois ? Qu'est-ce que je vais faire ? Très joli ; trois mois à vivre, bon, qu'est-ce que je vais faire ? Alors, bon, ça, je dis, c'est une fausse question parce que ça ne veut rien dire, « qu'est-ce que je vais faire ? » C'est une question vide, indéterminée, « qu'est-ce que je vais faire ? » Pourquoi ? La vraie question, c'est plutôt de l'ordre, pourquoi faire quelque chose ? Qu'est-ce que je vais faire et pourquoi ? Pourquoi ? Pour m'amuser, et voilà que le film de Kurosawa commence par cet homme qui n'a jamais pris de plaisir dans sa vie – et ça, c'est pur style Kurosawa – [32 :00] et qui va essayer de s'amuser. Alors, il se lance dans la débauche, à savoir dans les bars et les stripteases, [Rires] et il n'a jamais bu de saké, et il boit du saké. [Rires]

Evidemment, c'est une réponse à la question. Non, ce n'est pas une réponse à la question. Il réagit à la situation, d'accord. Il est si peu content que, au second moment du film, il éprouve une très forte attirance, un attrait, une espèce d'attachement à la fois paternel, moitié paternel, moitié amoureux, il est beaucoup plus vieux que, pour une jeune fille. Et il l'approche, il lui fait des cadeaux, tout ça, et comme si alors, la situation est variée, et la question apparente est devenue, bon, plutôt que de boire du saké, est-ce que je ne ferais pas mieux [33 :00] d'avoir une espèce de fille adoptive, avec un rapport un peu ambigu, pour les derniers mois de ma vie ? Mais la fille, elle ne marche pas. Elle lui dit, tout ça, c'est louche, tout ça, c'est ambigu, tout ça, c'est, ce n'est pas bien. Elle dit, vous voyez, elle explique très poliment, très poliment, elle dit au vieux, elle dit, vous voyez, moi, vous cherchez du bonheur avec moi, mais moi, je ne suis capable de vous

donner du bonheur. Vous êtes trop vieux, vous êtes trop laid, tout ça, enfin -- elle est assez dure, quoi -- puis, je ne vous aime pas, donc...

Non, vous voyez, mais elle dit, prenez un peu d'exemple sur moi parce que, moi, je fabrique les petits lapins mécaniques. [*Rires*] Eh ben, moi, ce qui me rend vraiment heureuse, elle dit, c'est quand mes petits lapins, ils circulent, ils fassent le tour de la ville. Ça me suffit ; [34 :00] c'est un petit rien qui me suffit, les petits lapins qui font le tour de la ville. Alors, quand elle se balade dans les squares, elle voit des enfants qui ont un petit lapin à elle. Ce n'est pas un désir de gloire, [*Pause*] tiens. C'est très différent. Elle est ouvrière à la chaîne ; il se trouve que ça la rend contente. Elle dit, tiens... On conçoit une couturière, alors on dirait, là aussi, il y a de l'orgueil, l'orgueil du créateur, mais il y a quelque chose de beaucoup mieux que ça. On conçoit une modéliste ou une modiste qui se balade et qui se dit, tiens, ces filles, elles portent des trucs de moi. Oh, là et là aussi. Elle est contente, ça fait le tour.

Elle a fait... elle a quoi fait ? Je dirais, elle a rechargé le monde à sa manière si humble [35 :00] que ce soit, elle a rechargé le monde en données. C'est formidable ça, recharger le monde en données. Il ne faut pas être un génie pour faire ça. Il faut faire des lapins mécaniques, enfin, faire des trucs comme ça. Un fabricant de bombes, [*Rires*] oui, eh ? Pourquoi il vaut mieux faire des lapins mécaniques ? Pourquoi c'est plus intelligent ? La stupidité d'un travail égal. Et les lapins mécaniques, ça circule. Les bombes, par définition, ça ne circule pas. Ce n'est pas fait pour circuler. Ça ne recharge pas le monde en données ; ça supprime les données du monde. Pas pareil.

Eh ben, lui, il a compris ce que lui dit la jeune fille. Là, il se dit, eh ben oui, il dit, j'avais renoncé à avoir été un fonctionnaire, [36 :00] j'avais renoncé... Son rêve, cela a toujours été faire un parc, dans un endroit précis, faire un parc municipal. Il se dit, il faut que je reprenne ça, et là, j'ai une échéance, il me reste trois mois. Pendant mes trois mois, il faut que je triomphe de tous les obstacles, que j'aie mon parc. Formidable. Il arrive, il a son parc, il a rechargé le monde en données ; ça veut dire qu'il y aura un parc où il y aura des petits gosses qui viendront courir, danser. Et puis, ben, il meurt, il meurt, il a atteint ses trois mois. Le parc est à peu près fait, et les dernières images, c'est lui mourant sur une balançoire du parc, il se laisse mourir de froid. Et parfois, commentaire de ce film, je trouve qu'ils ont tort, il parle de sa mort parce que la tâche est faite, mais pas du tout. Il ne meurt pas sur la balançoire parce que sa tâche est finie. Il peut mourir, d'une part, parce qu'il [37 :00] n'a pas le choix ; c'était entendu, il n'en avait que pour trois mois ; et plus profondément, parce qu'on ne recharge pas le monde en données sans devenir et sans passer à la périphérie du monde. Il est, à la lettre, devenu parc. C'est un devenir-parc, tout comme la petite, elle avait un devenir-lapin. [*Rires*]

Eh ben, c'est épatant, ça, c'est épatant, Ce n'est pas une question de gloire, vous comprenez, c'est pour ça que l'idée de la gloire, de l'ambition, c'est un peu ambigu. Les deux, c'est un peu mélangé, mais ce qu'il y a de plus beau que la gloire, c'est précisément cette espèce de... [*Deleuze ne termine pas*] Si dans votre vie, vous pouvez vous dire sur un point quelconque, j'ai relancé des données d'un monde, si petits qu'il soit, j'ai rechargé en données, j'ai fait circuler quelque chose, votre vie est une bonne et belle vie, une merveille. [38 :00]

Alors ça me rappelle, et en effet, si je dis qu'il est devenu parc, c'est un devenir-parc parce que je pense à un texte splendide, et là, je ne retrouve pas la référence, je crois que c'est dans *Hamlet*, pas de Shakespeare, mais dans un échange de lettres, Henry Miller et je ne sais plus qui, ça n'a pas d'importance, qui a paru sous le titre *Hamlet*, [Voir Henry Miller's Hamlet Letters (San Francisco : Capra Press, 1988), lettres écrites à Michael Fraenkel entre 1935 et 1938] et où à propos justement des espaces orientaux et du Japon, je crois, ou des Chinois, je ne sais plus, Miller dit là, deux pages splendides, splendides, il dit, « Je sais que si j'étais appelé à renaître, je renaîtrais comme parc », que si j'étais appelé à renaître, je renaîtrais comme parc. Il ne faut pas prendre ça comme exemple ; on a, on a le choix, eh ? [Rires] On peut renaître... Mais vous comprenez ce que ça veut dire. [39 :00] Ça ne veut pas dire qu'il tient à la transmigration des âmes ; ça ne veut pas dire qu'il tient à la métempsychose ; ça ne veut pas dire du tout tout ça. Et en effet, ça veut dire bizarrement que, c'est ce qui est très bizarre chez cet auteur, c'est que cet auteur qui a tant, tant, tant inventé une nouvelle manière de parler de la sexualité, a aussi inventé une tout à fait autre manière de parler de la circulation, de la balade, de la promenade, et que très curieusement pour lui, la promenade, c'est est beaucoup plus importante pour lui que la sexualité. On croirait d'après certaines pages que le plus important, c'est la sexualité ; non. La sexualité, c'est finalement l'occasion d'une circulation chez Miller, c'est une circulation amoureuse qui est... c'est son circuit, quoi, la sexualité est tout entière contenue dans l'idée de [40 :00] Miller du circuit urbain, quoi, d'un circuit urbain.

Alors il a relancé... Si je renaissais, je renaîtrais comme parc, ça veut dire, j'ai fourni le monde en données au niveau des circuits, au niveau des circuits périphériques. Comment ? Parce que c'est un grand, grand écrivain, oui, mais pas seulement ; parce que c'est un type qui se baladait, qui savait se balader. Et les types qui savent se balader, eh ben, je peux en parler parce que je suis le contraire. [Rires] Mais, mais c'est les trésors du monde, il faut les garder d'une certaine manière, il faut les mettre sous vitrine parce que les types qui savent se balader dans une ville, mais c'est le cœur de la ville, c'est un cœur de la ville. Quand on n'aura plus les types qui savent se balader dans une ville, on aura des villes mortes, eh ? C'est eux qui font passer quelque chose ; c'est eux qui rechargent [41 :00] comme dans une mauvaise, je ne sais pas, cette, comme dans une batterie, quoi, c'est des opérations de recharge. J'aurai rechargé le monde en données sur un point quelconque, si minuscule que ce soit.

Donc, c'est là, si vous voulez... La question, ce n'est jamais « dans quelle situation suis-je ? ». La question serait, à la lettre, c'est la question de la question. La vraie question, c'est toujours : quelle est la question cachée dans la situation où je suis ? Et la question cachée dans la situation où je suis ne ressemble jamais à la situation où je suis. Si bien que s'élever les données, tout de suite, si bien que s'élever les données de la situation aux données de la question, est une démarche que j'appellerais [42 :00] de nature métaphysique qui permettrait, comme ça, de donner à la fois aux Russes et aux Japonais un certain, une métaphysique voisine commune : donnez-moi toutes les données de la question.

Alors tout ce long machin – je me suis mis en retard, c'est tragique – c'était pour dire, par exemple, dans la perspective d'Auger, même au niveau des espaces-action qui, à première vue, sont les plus rebelles à une élévation à la puissance expérimentale -- puisque tel qu'on a posé le problème, il s'agit bien d'une élévation à la puissance qui va définir le cinéma expérimental -- eh ben, l'élévation à la puissance expérimentale peut se faire au niveau même de ces espaces-action,

alors à plus forte raison, au niveau de l'espace-mental, là, dont on a à peine commencé à parler, là la richesse du cinéma expérimental me paraît [43 :00] évidente. Alors, c'est dans cette voie que j'essayerais de te répondre à ta question.

Alors deux points : Comtesse voulait dire quelque chose, je crois.

Georges Comtesse : C'est à propos de Kurosawa. Ce que tu dis es juste en concernant, disons, la plus grande majorité des films de Kurosawa. Evidemment, c'est une situation avec des questions à dégager. Il y a des films, au moins deux, de Kurosawa qui diffèrent de ce que tu as dit. Il y a "Roshomon" [1950] et puis "L'Idiot" [1951] [*quelques mots indistincts*]. C'est dans ces deux films que plutôt un événement de désir qui se dégage des situations et des espaces, qui se dégage peu à peu, il dévore dans [44 :00] ces situations et ces espaces, et qui est comme cerné par les récits et les discours, et c'est plutôt l'impossibilité de dégager la question qui est incluse dans cet événement, d'autant plus que l'événement qui se dégage des situations et des espaces est un événement X, c'est un événement qui se dérobe et qui est indiscernable et énigmatique. Par exemple, dans "Roshomon", le meurtre d'un homme dans la forêt, tout est récit, toute est version, [tout] essaie de cerner la situation, et à la fin, on se demande, qu'est-ce qui s'est passé ? Qu'est-ce qui s'est passé dans la forêt ? Comment a-t-il été effectué ? Elle était certainement désir ; est-ce qu'il y a une circulation de désirs, non pas d'un désir à un autre ? Mais on ne sait pas ce qui s'est passé. Donc, on n'arrive pas à dégager la question qui est enveloppée dans un événement qui devient indiscernable. Et par exemple, à la fin de la scène finale [45 :00] de "L'Idiot", il y a l'alliance de l'idiot avec le rival supposé, ils se mettent à deux hommes pour une femme, mais quand la femme meurt, on se demande, qu'est-ce qui se passe ? L'événement même, eh bien dans l'événement même, l'événement devient même, justement lui-même, devient aussi énigmatique que l'événement dans la forêt dans "Roshomon".

Deleuze : D'accord, tu as raison, mais alors je dirais, est-ce que... Ce que tu dégages est juste ; il y a des cas, en effet, aussi bien chez Kurosawa que chez Dostoïevski, il y a des cas où, ce n'est pas que ce soit... le problème reste bien le même : il s'agit de dégager les données de la question cachée dans la situation. Simplement, tu dis, attention, il y a des cas où il y a du monde ; il y a des cas où ils n'y arriveront pas, ils n'arriveront pas. Alors, le seul point... Je suis complètement d'accord sur ta manière de parler de "Roshomon" ; on ne saura jamais quelle était [46 :00] était la question. Et c'est pour ça qu'il y a cette ronde que..., et que finalement ils ne rechargeront pas le monde ; on ne saura pas, ni eux, ni personne ne saura jamais quelle est la question là-dedans. Alors, en effet, ça, c'est une... Là, ce qui m'intéresse beaucoup dans ce que Comtesse vient de dire, c'est que c'est des figures bien pathétiques. C'est le... bon, en effet, pourquoi pas ? On ne saura pas ; il y a des cas où on ne saura pas.

Là où je vais essayer... Ce n'est pas tellement question, il n'y a même pas opposition là entre nous sur ce point, je pense plutôt, en tout cas, chez Dostoïevski, *L'Idiot*, et ce n'est pas par hasard que c'est ça le rôle de l'idiot, "L'Idiot", il sait quelle est la question. Ce qui m'intéresserait beaucoup, mais il faudrait à ce moment-là revoir de très... sous ce point de vue, "L'Idiot" de Kurosawa, peut-être que dans "L'Idiot" de Kurosawa, il ne sait pas, que lui-même ne sait pas quelle est la question. Mais je pense que chez Dostoïevski, l'idiot [47 :00] sait justement, et s'il apparaît comme un idiot, et s'il a cette communication, qui est cette fameuse épilepsie, cette communication avec une sorte d'au-delà, c'est toujours l'au-delà de la situation,

c'est-à-dire lui, il sait, il sait quelle est la question, et bien plus, quelles sont *les* questions dans les situations. Il le sait par une espèce d'intuition non-communicable qui fait justement son idiotie. Ce que les gens malins, c'est les Américains ; je veux dire, les gens malins, c'est ceux qui se contentent de situations-actions, qui répondent à la situation. Ils ne vont pas faire le détour de, y-a-t-il une question cachée dans la situation ?

Mais ça, oui, oui, je suis complètement de ton avis ; il faut, en effet, en tenir compte de ceci, il y a des cas où on dégage les données... Alors, quand est-ce qu'on n'arrive pas à dégager les données de la question ? C'est quand on n'arrive pas à saisir les données de la question. Ce sur quoi j'insiste, c'est qu'il y a des données de la question [48 :00] en tant que question au sens où les mathématiciens parlent des données d'un problème, et là, le mot « donnée » a évidemment un sens très, très particulier. Il faudrait une analyse du concept de « donnée » pour montrer précisément les données d'un problème. C'est bien les conditions données, mais elles ne sont pas jamais données, [elles] ne sont jamais données, les données d'un problème. Les données d'un problème, il faut les construire ; elles sont l'objet d'une construction, les données d'un problème, ou elles sont l'objet d'une vision, d'une intuition, alors c'est très, très complexe. Et là, je suis complètement d'accord avec ton analyse de... Oui ?

Intervention d'un étudiant : [*Propos inaudibles ; il s'agit d'une introduction apparemment sur l'aspect psychique de l'emploi de la caméra, mais la question posée est : si dans l'image-action, on n'insiste pas sur les personnages, alors « qu'est-ce que nous sommes ? » si on n'est pas des personnages ?*] [Rires] [49 :00-50 :00]

Deleuze : Oui ahhh [Rires ; Deleuze semble sans avoir de réponse, et il rit] A mon tour de vous poser une question : est-ce que vous croyez qu'il y a toujours eu des personnages dans l'univers ? [*Pause et silence*] J'ajouterais une question seconde là : mais est-ce que vous êtes bien sûr d'être un personnage ? [Rires] Est-ce que vous êtes bien sûr d'être...

L'étudiant : [*Réponse inaudible*]

Deleuze : Ecoutez, moi, je répondrais, c'est à votre goût, c'est à votre goût parce que c'est une discussion, c'est ce qui remonte à si longtemps : est-ce qu'on peut concevoir, je dirais, par exemple, un monde sans hommes, sans animaux, un monde sans personne ? Bon, moi, ça ne me passionne pas fort, cette question, mais je dirais « oui » tout de suite. Je dirais « oui » ; [51 :00] si quelqu'un me dit « non », on ne peut pas, je dirais, ah bon, [Rires] mais je croyais pouvoir... Enfin, je n'arrive pas bien... Je ne dis pas ça contre votre question ; je sens bien que si elle est vôtre, elle est vôtre. En tout cas, elle n'est vraiment pas mienne.

Alors, moi, je dirais, ça va de soi que, pour moi, le monde a bien entendu les hommes et les animaux, que donc il y a bien un univers matériel, et qui, par définition, n'est pas donné puisqu'il ne peut pas être donné à nous, qui est un univers sans monde. La question, c'est : est-ce que les images peuvent produire ou s'approcher – peu importe ; là, il ne faut pas me prendre à discuter sur un mot – peut s'approcher par les moyens quelconques d'un univers sans nous, c'est-à-dire sans centre et sans œil ? [52 :00] Ma réponse, c'est « oui », ça a été fait ; si on me dit, comment est-ce que ça a été fait, on l'a vu – on ne peut pas tout recommencer – il suffit de construire une machine qui soit capable de faire varier toutes les images les unes en fonction des autres, sur

toutes faces et dans tous leurs éléments, et vous auriez un univers non-centré, un univers sans personne. Voilà, c'est une réponse. Vous pouvez dire, je ne suis pas d'accord, c'est impossible, mais comme je vois d'autres réponses parce que... [*Deleuze ne termine pas la phrase*]

Seconde réponse que je ferais : il est entendu que nous sommes là. Mais même en tant que nous sommes là, est-ce que nous pouvons représenter le monde tel qu'il est sans nous ? Je dis, bon c'est parce que c'est ce qu'on ne cesse pas de faire, on ne cesse pas de faire ça, [53 :00] notamment on ne cesse pas de faire ça dès qu'on se propose un but esthétique, artistique. Bon. Je veux dire, tout peintre est Cézanne lorsque Cézanne parle de peindre la virginité du monde, et le contexte est formel : la virginité du monde, c'est ce qu'il appelle aussi l'aube de nous-mêmes, c'est-à-dire l'instant supposé infinitésimal qui précède le surgissement de l'homme. Vous me direz, mais qu'est-ce que c'est que ces histoires ? [*Rires*] Qu'est-ce que ça veut dire, tout ça ? Mais je vous dirais, eh ben, c'est une toile de Cézanne, ce n'est rien d'autre, ça vaut la peine. Si vous me dites, ah mais, il n'a pas fait ça du tout, Cézanne. Je dirais, ce n'est pas mon affaire ; il disait qu'il faisait ça ; qui peut savoir ce qu'il disait, eh ?

Et puis, troisièmement, je dirais [54 :00] que seulement un centre, sans centre, il continue, il continue tout le temps parce qu'on n'est pas des centres, parce qu'on n'est pas des centres. Alors si vous me dites que moi, vous comprenez, ça touche trop de problèmes, je ne crois pas à la notion des individus, je ne crois pas qu'on ait des individus, je crois qu'on est autre chose que des individus, je ne crois pas qu'on est des personnes, je crois qu'on est autre chose que des personnes, de encore plus beau et de encore plus joli. [*Rires*] Est-ce qu'il y a à répondre à votre question ? Mais enfin, j'ai répondu du mieux que je pouvais. Mais je sens que tout autre réponse que... Vous comprenez, les questions que vous vous posez – je ne dirais pas ça de n'importe quelle autre question, souvent je le dis, mais vous en particulier – c'est des questions auxquelles seul vous pouvez répondre. Je sens que c'est des vôtres, mais il ne faut pas... J'en ai déjà tant sur le dos, il ne faut pas me mettre les vôtres sur le dos parce que... [*Rires*]

Un autre étudiant : [*Propos inaudibles*]

Deleuze : Oui, on est tous, eh... ? [55 :00] Alors, Auger, dis un peu, comment toi, tu verrais... ou est-ce que, si ça répond à... ?

Pascal Auger : [*Propos inaudibles ; il parle du cinéma expérimental et des « rapports d'application »*]

Deleuze : Mais est-ce que je vous ai convaincu que je n'en faisais pas, en effet, des rapports d'application ?

Pascal Auger : [*Réponse brève*]

Deleuze : Je ne vous ai pas convaincu. [*Rires*] [56 :00] Moi, je vous dirais, pour moi, ce n'est pas tel que je veux, que je voudrais voir les choses, ce n'est pas des rapports d'application ; c'est des rapports de relai, au sens de deux rythmes de création, deux modes de création très différents, ou finalement, je dirais que l'un ne vaut pas grand-chose sans l'autre, que les grands machins du cinéma expérimental, ils ne valent pas si ce n'est pas repris par des auteurs au sens traditionnels,

et les grandes découvertes des auteurs dits traditionnels, les auteurs dits classiques, ça ne vaut pas si cela n'engage pas [ça]. Par exemple...

Pascale Auger : [*Propos inaudibles*]

Deleuze : ... ce que j'appelle, par exemple, les découvertes du cinéma dit classique, ah oui, on n'irait plus... si, si vous aviez comme pensée en tant que cinéaste expérimental, [57 :00] vous seriez bien capable de dire que le cinéma expérimental est le vrai lieu de création cinématographique, mais je ne sais pas si c'est le vôtre, là ça, je ne me sentirais pas du tout dans cette voie. Je me sens vraiment dans la voie de deux modes de création qui interpénètrent perpétuellement. Alors, qu'est-ce que j'appelle l'invention dans un, dans un film dit traditionnel classique, même dans un film à personnage, à histoire ? Eh ben, par exemple, les qualités de la lumière, les données de la lumière ; que l'on ne confonde une lumière expressionniste. On dirait des expressionnistes, bon ben, ils ont inventé quelque chose, ils ont inventé un type de lumière que vous reconnaissez ; vous vous dites que c'est une lumière expressionniste. Je crois que s'il y a une école française d'avant la guerre, qu'eux aussi, ils ont inventé un type de lumière qui n'est pas du tout le même. [58 :00] Et à mon avis, c'est par les Français et l'école expressionniste que sont les grands luministes au cinéma. Voilà des inventions incroyables qui fait que vous reconnaissez la lumière ; elle est signée tout comme en peinture une lumière est signée, qui révèle, voilà des créations au cinéma, et qui auraient été faites, autour de qui ? Autour des opérateurs qui travaillent avec qui ? Les opérateurs qui travaillent avec [Abel] Gance, avec [Jean] Grémillon, avec [Marcel] L'Herbier.

Alors, bien sûr, à cette époque-là, sans doute c'était aussi des expérimentaux. Je veux dire, mais dans les films de Grémillon, ce n'est pas, c'est bien dans leurs films à histoire que cette lumière surgit. Alors j'appellerais ça une création et une invention de cette lumière. Un certain rapport son : je prends... Le problème des rapports son du... image sonore, image visuelle, qu'on n'a pas du tout abordé ni l'année dernière, ni cette année, eh ben, [59 :00] je dirais que le cinéma expérimental a inventé dans le domaine du rapport image sonore-image visuelle, mais à un autre niveau, bon, parfois alors des auteurs, que l'on continue à dire traditionnels, des auteurs se sont servi de ces inventions, mais parfois le cinéma dit traditionnel a inventé, dans le mode de non seulement de l'image sonore, mais dans le rapport, par exemple, de l'image parlante et l'image visuelle. Je pense à quelqu'un qui pourtant paraît assez loin du cinéma expérimental, quelqu'un comme Rohmer a inventé des choses extrêmement importantes, dans le cinéma expérimental aussi. Alors, évidemment, ce que je ne serais pas capable de faire aujourd'hui, ce serait définir ces deux modes de création, et comment ils communiquent, comment la création expérimentale communique avec la création, comment [60 :00] dirais-je, création, on a besoin d'un autre mot, quoi... [*Pause*] Non ? Vous ne seriez pas d'accord ? ... Et je tente de vous prêter l'idée que c'est le cinéma expérimental qui est créateur ? [*Pascal Auger dit non*] Ce n'est pas votre idée ? Alors je ne vois pas quelle est votre idée, pourquoi vous n'êtes que moitié convaincu, ou même pas du tout.

Pascal Auger : La manière classique de concevoir le cinéma expérimental, c'est de dire que c'est des essais, c'est un laboratoire d'essais, c'est ça que je crois que d'autres cinéastes ... [*propos inaudibles*]

Deleuze : [*en riant*] Là, cela serait vilain ! Ça alors, il faut que je vous rende hommage ; j'ai toujours tendance à le faire, oui, j'ai tendance à le faire, parce que c'est plus facile... mais ce n'est pas dans mon esprit.

Pascal Auger : [*Propos inaudibles*] [61 :00] Ce qui est affreux, c'est une idée qui court, c'est la manière qu'on a de concevoir les cinéastes expérimentaux... [*Inaudible*]

Claire Parnet : [*Propos inaudibles ; elle suggère qu'il cherche à définir ce qu'il conçoit comme un cinéma expérimental par rapport au cinéma acquis, parce qu'on manque vraiment des exemples qui rendrait plus clair ce contraste*] [62 :00]

Pascal Auger : [*Il répond en expliquant pourquoi il résiste à une telle tentative d'explication, surtout avec la diversité, entre beaucoup des arts, des sens du mot « expérimental »*]

Deleuze : Oui, mais la question, ce n'est pas celle de la généralité des termes. La question, c'est, quelle que soit la généralité d'un terme, la question, c'est : est-ce que c'est un concept bien-fondé ? Alors, même si c'est très général, si c'est un concept bien fondé, c'est parfait, on peut parler du cinéma expérimental sans autres précisions. Encore, pour moi, la question, c'est dès qu'on se trouve devant ces notions en apparence très larges, ou bien c'est bien fondé, ou ce n'est pas fondé, [63 :00] si ce n'est pas fondé, si c'est la méthode des articulations naturelles, c'est-à-dire si ça répond à une articulation naturelle ou pas. Alors, l'art moderne, moi, je ne vois aucune, je ne vois aucune raison de récuser cette notion parce que, pour moi, c'est bien fondé. Mais je comprendrais très bien quelqu'un qui, au contraire, dit c'est une notion très mal fondée parce que, à charge pour chacun de faire passer ses articulations, de dire comment s'articule ce qu'il appelle l'art moderne.

Oui, si vous voulez, par exemple il y a des gens qui disent, pour prendre un exemple plus simple, il y a des gens qui disent : le Romantisme, qu'est-ce que ça veut dire, le Romantisme, le Romantisme ? Il y a douze Romantismes. Et ils ont peut-être raison. Moi, je crois, je crois comme ça à la consistance profonde du concept du Romantisme. Alors, du coup, c'est à moi de donner une épreuve, c'est-à-dire de dire ce que j'appelle Romantisme. [64 :00] Quand même, je crois à la valeur du concept comme expressionnisme ; je crois que ça veut dire quelque chose parce que ça répond vraiment à un groupe de phénomènes articulés de la même manière, c'est-à-dire que ce soit au cinéma, en peinture, etc.

Alors, le cinéma expérimental, alors là, là, à cet égard, je ne serais pas du tout sûr que ce soit un concept. Du coup, alors, ça serait le sujet d'un travail d'une année, quel concept mettre à la place parce que je ne vois vraiment pas comment tout réunir sous un même concept, et les trucs venus du cinéma dit de vérité, et des formes du cinéma abstrait comme celui de l'avant-guerre, par exemple, et ce que font les Américains, vraiment il n'y a aucun concept commun entre [eux]. Mais peut-être il y aurait quelqu'un qui pourrait en voir. En tout cas, quand on a généralement deux pôles au cinéma dit expérimental, un pôle de cinéma [65 :00] de vérité et un pôle de cinéma alors sans personnages, ça me paraît, là, stupide. Je veux dire... Et on pense bien à des choses. Je pense bien, par exemple, on a envie de dire : eh ben, pourquoi on n'appellerait pas cinéma, alors, pour unifier ? Je prends deux extrêmes, comme Michael Snow qui film un monde sans hommes, et du cinéma-vérité comme celui de Pierre Perrault ou de Jean Rouché, qui déjà sont

complètement différents, mais peu importe. Et je me dis, est-ce qu'il y a moyen de trouver quelque chose, une manière qui permettrait de dire, oui, il y a bien un concept de cinéma expérimental ? Ben, je me dis, par exemple, peut-être qu'une issue, une rare issue, ce serait de dire, oui, c'est parce qu'ils se servent, il y a un usage de la caméra... [66 :00] [*Interruption de l'enregistrement*]

Partie 2

... en tant qu'image vue, visible, visible ou vue, en tant qu'image, ou entendue s'il y a l'image parlante. Alors je me dis, est-ce qu'il y aurait des rôles, des fonctions de la caméra où la caméra a d'autres fonctions que faire voir ? Et qu'est-ce que ça pourrait être ? Alors je me dis oui après tout, autour du cinéma-vérité, ils ont beaucoup dit, ils ont beaucoup dit, il y en a plein qui ont dit, mais vous savez ce qu'on est en train de faire, c'est multiplier les fonctions de la caméra ; il y en a qui ont dit ça. La caméra avec nous, elle ne se contente plus d'enregistrer du visible, elle joue, elle joue plusieurs rôles nouveaux, tantôt elle provoque elle-même, elle est agent de la situation, [67 :00] elle, en tout cas, elle ne se contente plus de faire naître ou de produire du visible. Et puis il y en a d'autres qui disent aujourd'hui, même indépendamment du sonore, l'image, elle ne doit pas simplement être vue. Il faut bien aussi qu'elle soit lue. Le visible est devenu du lisible, il faut lire l'image. [*Quelques mots indistincts*] On voit bien du coup dans un cinéma très connu, c'est du Godard ou c'est du Marguerite Duras ; là aussi je cite des auteurs très différents. Mais dans le cinéma expérimental, qu'est-ce que ça donne, quoi ?

Alors est-ce qu'on pourrait dire finalement : il y a un cinéma expérimental dès qu'il y a appel à [68 :00] des fonctions de la caméra autre que le simple « faire voir » ? A mon avis, on ne peut même pas dire ça ; il y a trop de difficultés parce qu'il y a du cinéma expérimental qui, au contraire, dégage un pur « faire voir ». Je ne sais pas, je ne sais pas bien. Que tu ne saches pas, ce n'est pas du tout un reproche, parce qu'après tout, si tu viens ici c'est pour, c'est pour que tout ça s'éclaircisse, hein ? Bon.

Claire Parnet : [*Propos inaudibles ; elle s'adresse à Auger*]

Pascal Auger : [*Propos inaudibles ; il lui répond*]

Deleuze : Alors si on me disait : il n'y en a pas, tant qu'on ne saura pas si, si, on fait comme s'il n'y en a pas [*Claire Parnet et Auger se parlent pendant que Deleuze écoute*] Si on disait : ça n'existe pas... [*La discussion continue*] [69 :00] ça ne t'arrangerait pas si on disait : il n'y en a pas ? [*Rires ; Auger répond, inaudible*] Le mot, ça a été inventé par un Russe, c'est un dadaïste ça ... et oui [*Auger répond, inaudible*] Qui ?

Parnet : Vertov.

Deleuze : Ah ben, oui, oui mais lui, on voit ce qu'il veut dire, lui, oui, oui, oui ; cela a fait couler du sang, cela un tout autre sens, ça n'a aucun rapport, oui.

Tu sais, je n'y tiens pas, j'y suis indifférent parce que je ne peux même pas dire, même si j'avoue tout, s'il y a certains trucs expérimentaux qui me paraissent -- là je parle au plus plat -- qui me paraissent ennuyeux, il y a tellement de films à histoire qui me paraissent des catastrophes, [70 :00] ce n'est pas le caractère difficile ou pas difficile à suivre. Je ne sais pas. Moi, je proposerais que provisoirement, on ne parle pas des cinémas expérimentaux ;...

Une étudiante : [*Elle est très près du micro*] Il y a des cinéastes qui font les deux...

Deleuze [*apparemment sans l'avoir entendue*] : ... entre un certain Godard et des films expérimentaux, je ne vois vraiment aucune différence. On parlera d'une période expérimentale de Godard, bon, et Duras, je ne vois vraiment pas au nom de quoi en faire un cinéaste expérimentale... tandis que Robbe-Grillet est un cinéaste plus traditionnel. Moi, je veux bien, tout ça, et en effet... Ou Resnais, Resnais, où est-ce qu'on le met ? Bon. Oui, bon. Alors, écoutez, fini de rire, parce que tout ça c'est, c'est pour rire. Commence le difficile.

Alors j'ai besoin de, d'une heure de... [71 :00], ça va être un peu dur, mais ce n'est rien. Je vous parle comme les dentistes parlent, [*Rires*] ça va être un peu dur, mais après ça ira très bien, parce que voilà, voilà mon problème dans lequel faut bien que j'avance un peu. On en est toujours dans notre foutu tableau, on en est à ça, ce qui était en dessous. On a vu toutes nos séries de types d'images, tout ça, bon, mais ça, c'est des images-mouvement et des images-lumière. Eh bien nous disons, [*Pause*] l'ensemble, un ensemble, un ensemble d'images-mouvement ou d'images-lumière, donne, [72 :00] à la fois une... un ensemble d'images-mouvement ou d'images-lumière donne une image indirecte du temps et une figure indirecte de la pensée. Donc on va des images-mouvement et des images-lumière à des figures indirectes du temps. On laisse de côté la question « y a-t-il des figures directes du temps? » puisque nous pensons, à tort ou à raison, que s'il y a des figures directes du temps, elles ne peuvent pas être induites par définition d'images-mouvement. Si l'image-temps est induite d'images-mouvement, [73 :00] c'est une figure indirecte du temps.

Et voilà que notre première tâche, c'était, vous vous rappelez la dernière fois, on avait quatre tâches : la première, notre première tâche ou plutôt nos deux premières tâches, c'étaient: essayer de définir les figures indirectes du temps qu'on peut conclure des images-mouvements. S'il s'agissait simplement du cinéma, la collection des images-mouvement qui produisent une figure indirecte du temps renvoie à l'opération du montage. C'est par le montage qu'un ensemble d'images-mouvement va donner une figure indirecte du temps.

Mais ma question est plus générale puisque [74 :00] notre souci a toujours été de progresser aussi en philosophie, c'est donc: qu'est-ce que c'est que ces figures indirectes du temps? Encore une fois, j'appelle figure indirecte du temps, une figure du temps induite du mouvement, induite à partir du mouvement ou induite à partir de la lumière. [*Pause*] Et je commence, et je dis eh oui, définissons tout de suite la première figure du mouvement. La première figure du temps induite ou inductible, à partir du mouvement, ce sera le temps défini [75 :00] comme le nombre du mouvement.

Seulement vous voyez que le nombre du mouvement, c'est une belle expression, « du mouvement », mais qu'est-ce que ça peut bien vouloir dire ? Et ce n'est pas fait pour nous

arranger que nous apercevions immédiatement que ça veut dire deux choses. Si l'on suit une grande tradition alors cette fois-ci philosophique, mais on verra qu'en est-il pour le cinéma. Il y a, il y a, ça peut être de très belle rencontre, dans une très longue tradition philosophique qui bat son plein avec les Grecs, avec les penseurs grecs, ça veut dire deux choses: « le temps est le nombre du mouvement » veut dire tantôt... [Pause] [76 :00] Non, je n'aurais pas dû dire ça d'ailleurs, j'aurais dû dire la figure indirecte, pardonnez-moi, parce que sinon, ça va compliquer toute ma terminologie. Je repars à zéro. [La discussion qui suit correspond à L'Image-Temps, pp. 52-56]

La première figure indirecte, c'est, du temps, c'est le temps « mesure du mouvement » -- sinon je vais m'y perdre, il faudra que j'emploie nombre de sens très différents, alors accordez-moi c'est un changement minuscule -- le temps, c'est la « mesure du mouvement », et je peux dire là que tous les Grecs sont d'accord -- non pas tous d'ailleurs, je retire immédiatement -- beaucoup de Grecs nous ont dit -- c'est assez délicat -- beaucoup de Grecs nous ont dit, le temps, c'est la mesure du mouvement, et je dis immédiatement, seulement [77 :00] voilà la formule à deux sens, et selon certains Grecs, le temps est la mesure du mouvement, donc voyez que « figure du temps indirect » puisque conclu du mouvement, le temps, c'est ce qui mesure le mouvement, ça peut vouloir dire deux choses : les uns vont nous dire le temps, c'est le *nombre* du mouvement, *du* mouvement, le temps, c'est le nombre du mouvement; et les autres vont nous dire, le temps, c'est l'intervalle du mouvement.

Or qu'il y ait tout, là, confondu déjà, tout dans votre tête puisque qu'on a vu que, avec le cinéma, la notion d'intervalle, de mouvement avait une très grande importance. Mais ce n'est pas avec le cinéma, pas étonnant, c'est avec la physique. Or ça, la physique, les Grecs le savaient [78 :00] déjà : le temps, c'est l'intervalle du mouvement. Alors il y a déjà un point qui m'intéresse : est-ce que les deux formules se valent ? Et mon but, c'est toujours faire la même chose : essayer de vous faire sentir que des théories peuvent être très abstraites et n'avoir pas d'autres modes d'expression que l'abstrait, qu'elles n'en manient pas moins, mais toute une masse d'intuitions extraordinairement concrètes, que c'est, ce n'est pas séparé du concret. C'est deux grandes définitions complètement abstraites ; elles nous paraissent abstraites. Voilà des penseurs profonds qui viennent nous dire: le temps, c'est le nombre, les uns ; le temps, c'est le nombre du mouvement ; les autres, le temps, c'est l'intervalle du mouvement. Et avant même de les lire, [79 :00] avant même d'essayer de voir plus loin, nous, on essaie d'y mettre quelque chose en se disant : mais qu'est-ce qui se réglait ? Pourquoi est-ce que ils tiennent tellement, certains, à dire, c'est l'intervalle et dire ce n'est pas du tout la même chose que l'autre définition, le temps, c'est le nombre du mouvement ? Ah bon, pourquoi ce ne serait pas la même chose ?

Alors laissons-nous rêver à un moment, puis quitte à essayer de voir si on est démenti par les textes. Je me dirais, bon, une mesure, de toute manière, le temps, c'est la mesure du mouvement, le temps, c'est la mesure du mouvement, mais une mesure, ça implique bien deux choses, il y a deux aspects. On pourrait dire que les deux aspects de la mesure, c'est le grand et le petit, si on se confiait à [80 :00] des intuitions toutes simples. Il y a le grand et puis il y a le petit dans la mesure ; ça ne veut pas dire il y a de grand objet et de petit objet à mesurer, non ça ce serait bête, ça veut dire autre chose.

Ça veut dire la mesure participe du grand, mais elle participe aussi du petit, pourquoi ? Parce que la mesure renvoie à deux notions : elle renvoie à la notion de « grandeur ». Mesurer, c'est fixer la grandeur de la chose qu'on mesure. Mesurer le mouvement, c'est donner, c'est fixer une grandeur du mouvement. Donc la mesure renvoie à la grandeur. [Pause] Toute mesure renvoie à une grandeur. [81 :00] Oui, comment qu'on fixe la grandeur d'une chose à mesurer ? Je ne peux fixer la grandeur d'une chose à mesurer que si je dispose d'une unité de mesure. Donc la seconde chose impliquée dans l'idée de mesure, ce n'est pas grandeur ; c'est unité, unité de mesure. [Pause] Il faut bien que j'aie une unité de mesure. Tout ça, ça a l'air d'aller de soi parce qu'on s'en sert tous les jours, mais voilà deux idées très différentes. Et il ne faut pas trop se hâter de dire, la grandeur, elle est composée par les unités, par l'unité, et les unités, elles composent la grandeur. Ce n'est peut-être vrai, mais c'est peut-être plus compliqué que ça. [82 :00] Je retiens juste, en effet, dans l'idée de mesure, il y a l'idée de grandeur, et il y a l'idée d'unité. [Sur les aspects de la grandeur, voir les séances 10 et 12 dans le séminaire sur Spinoza, le 10 février et le 10 mars 1981]

Bon, ma question, là, très concrète, c'est lorsque des philosophes nous disent et nous lancent cette formule mystérieuse : le temps oui, le temps, c'est le nombre du mouvement, est-ce qu'ils ne veulent pas dire, c'est la grandeur du mouvement ? [Pause] Et lorsque d'autres disent, le temps, c'est l'intervalle du mouvement, est-ce qu'ils ne veulent pas dire, le temps, c'est l'unité de mesure du mouvement ? [Pause] [83 :00] Si bien que lorsque je définis le temps comme le nombre du mouvement -- attention, là je suis en train de faire un progrès très considérable, mais uniquement d'intuition, pas justifié -- lorsque je dis le temps, c'est le nombre du mouvement, je considère le temps dans son ensemble, le temps comme grandeur. Je considère ce qu'il faudra appeler l'ensemble du temps. [Pause] Lorsque je dis le temps, c'est l'intervalle du mouvement, je considère le temps comme unité de mouvement, [84 :00] c'est-à-dire le temps dans sa partie. Je ne considère plus le temps dans son ensemble, je considère le temps dans sa partie. Qu'est-ce que c'est le temps dans sa partie ? Je ne considère plus l'ensemble du temps, je considère la partie du temps. Mais qu'est-ce que peut bien vouloir dire l'ensemble du temps, et qu'est-ce que peut bien vouloir dire la partie du temps ? [Pause]

En tout cas, j'étais partie des choses abstraites, et imaginez que je voudrais que ce soit pour un certain nombre d'entre vous ; pour d'autres, ça marchera, ça marche une autre fois. Et voilà qu'il faudrait qu'un certain nombre d'entre nous se sente gonflé comme gonflé d'intuitions concrètes. [85 :00] J'ai deux figures indirectes du temps qui sont conclues du mouvement, [Pause] l'ensemble du temps, la partie du temps. [Pause] Et lorsque le temps est considéré dans son ensemble, je dis, le temps, c'est le nombre du mouvement, et à ce moment-là, ma main comme automatiquement écrit Nombre avec un n majuscule. [Pause] Alors, ça va ? Ce n'est pas trop dur ? Ça va ? Bon, alors nombre du mouvement, alors on repart à zéro. On a juste fait un petit progrès ; on voit vaguement de quoi il s'agit [86 :00] dans ces discussions abstraites : est-ce le nombre du temps, est-ce l'intervalle, est-ce le nombre du mouvement, est-ce l'intervalle du mouvement ?

Supposons que je dise le temps, c'est le nombre *du* mouvement ; on dira tout de suite : mais quoi le mouvement, c'est quoi le mouvement ? Pour parler du temps dans son ensemble, de l'ensemble du temps, qui mesure le mouvement, qui donne au mouvement sa grandeur, il faudrait qu'il y ait un mouvement de tous les mouvements. C'est ce mouvement de tous les

mouvements que je pourrais appeler « le mouvement » dans l'expression, le nombre *du* mouvement. Ah, bon, qu'est-ce que ça peut être ? Les Grecs, ils se sont bien demandé. Si vous voulez, lorsque je dis, le temps c'est le nombre du mouvement, [87 :00] il faut que le mouvement soit, à la fois vaillable pour tous les mouvements, et pourtant soit un mouvement définissable.

Quel mouvement définissable ? Je n'ai pas le choix. Le seul qui paraisse à l'époque un mouvement homogène et uniforme, à savoir le mouvement céleste, [Pause] le mouvement céleste, le mouvement astronomique, bon, parce qu'ailleurs, ça ne va pas ; ailleurs c'est beaucoup plus compliqué. Pourquoi ça leur paraît plus simple, le mouvement astronomique, simple relativement ? Quand on voit les schémas, qu'ils nous proposent -- le grand livre, par exemple, c'est le *Timée* de Platon -- lorsque l'on [88 :00] voit les schémas de Platon, évidemment simples d'accord, pas trop, puisqu'il ne va pas y avoir à première vue un mouvement astronomique. Il va y avoir huit sphères, huit sphères, l'une étant appelée la sphère des fixes et les sept autres [Pause] renvoyant chacune à une planète. [Pause] Ces huit sphères tournent, d'un mouvement circulaire ; elles tournent, mais avec des périodes différentes [89 :00] et à des vitesses différentes. [Pause] Bon, on peut simplifier, c'est huit cercles, si vous voulez. On procède en coupes. Ces huit cercles ont des périodes de, des périodes de révolutions différentes. Voilà.

Mais il y a bien un moment où [Pause] les planètes, chacune sur son cercle -- ces cercles sont tous emboîtés, huit cercles emboîtés, suivant la proximité de la terre -- ces cercles tournent à des vitesses, des périodes différentes. Il y a bien un moment où [90 :00] les sept planètes -- on va se mettre de côté la sphère des fixes -- il y a bien un moment où les sept planètes retrouvent la même position relative. Vous vous donnez arbitrairement une position relative des sept planètes, vous supposez les sept arrêtées, vous vous donnez une position, vous fixez une position relative des sept planètes, au moment petit « a », et vous vous demandez : quand est-ce que les sept planètes vont retrouver les mêmes positions relatives, à quel moment, une fois dit que chaque planète tourne [Pause] à une vitesse différente de celles des autres et que chaque cercle a une révolution différente de celle des autres ? [91 :00] Vous voyez, vous demandez ça. Il va de soi que, le moment où les sept planètes retrouveront la même position relative pourra être nommé « le plus grand commun multiple », le plus grand commun multiple de toutes les révolutions, de toutes les révolutions circulaires. Ce sera la grande année, tout ça en majuscule, ce sera « La Grande Année », le moment où les planètes retrouvent la même position, qu'il faille des milliers d'années.

Et puis ça suppose évidemment quelque chose que, au niveau de la perfection du mouvement céleste, il n'y ait pas de nombre incommensurable, sinon tout est foutu. Et en effet, il [92 :00] faudra une théorie à ce moment-là ; comme les Grecs connaissent parfaitement les nombres incommensurables, il faudra toute une théorie pour expliquer que les nombres incommensurables n'ont de valeur que dans le monde « sub », dit « sub-lunaire », c'est-à-dire notre monde, si vous voulez, dans la région terre, et que dans les sphères célestes, il n'y a pas de nombres incommensurables. Bon, ça suppose beaucoup de chose, mais peu importe. Je dis, j'ai défini le plus grand commun multiple de tous les mouvements célestes. Voilà, c'est la Grande Année.

Je voulais dire uniquement, voilà ce que signifie l'ensemble du temps : [Pause] [93 :00] c'est le nombre du mouvement. L'ensemble du temps, c'est le nombre du mouvement. [Pause] Bon, si

vous voulez, c'est l'éternel retour astronomique ; bon, c'est l'éternel retour sous sa forme astronomique. Et c'est connu, en effet, puisque lorsque les sept planètes ont retrouvé les mêmes positions relatives, eh bien, une nouvelle Grande Année recommence. A nouveau les vitesses inégales, les vitesses se font inégales, les périodes de révolution inégales, etc., jusqu'à ce qu'on retrouve à nouveau la même position relative, une autre Grande Année. L'éternel retour est donc conclu du mouvement céleste. On appelle cette forme d'éternel retour, [94 :00] l'éternel retour astronomique.

Pas besoin de dire que non seulement ce que Nietzsche appellera l'éternel retour n'a strictement aucun rapport avec ça, mais en plus, que les Grecs se faisaient parfois de l'éternel retour de toute autre conception que la conception astronomique, et aussi que, contrairement à ce qu'on dit bêtement, les Grecs concevaient le temps sous d'autres espèces que l'éternel retour. Bien plus, il paraît évident que l'éternel retour dans l'exemple même et dans le commentaire que je viens de faire ne peut valoir que pour le monde qui s'appelle si bien « supra lunaire » et non pas dans le monde sub-lunaire... Oui ?

Un étudiant : Excusez-moi, est-ce que ce ne serait pas le plus petit commun plutôt que le plus grand... ?

Deleuze : Ils n'ont pas l'infini.

L'étudiant : Mais ce serait plutôt le plus petit...

Deleuze : Ah, non c'est le plus grand, [95 :00] c'est le plus grand.

L'étudiant : Mais pourquoi pas ?

Deleuze : Pourquoi pas le plus petit ? Parce qu'on est dans le domaine de la grandeur, il ne peut pas y avoir de petit là, il ne peut pas y en avoir de plus grand. Après, ça recommence, et il n'y a pas de multiple. C'est le multiple de tous les mouvements célestes [qui] ne peut être que le plus grand commun multiple. Si vous me dites : pourquoi est-ce qu'il ne peut pas être le plus petit ? Parce que, s'il était le plus petit, il pourrait y en avoir un plus grand, mais il ne peut pas y en avoir de plus grand. Vous me direz, il ne peut pas non plus y en avoir de plus petit, non il ne peut pas y en avoir de plus petit.

L'étudiant : Alors pourquoi nommer le multiple le plus grand ?

Deleuze : Parce qu'il définit l'ensemble du temps.

L'étudiant : Oui, mais le plus petit aussi, de ce point de vue-là...

Deleuze : Ah non vous ne pouvez pas dire que le plus petit. Le plus petit par rapport au temps c'est évidemment l'instant. Vous ne pouvez pas dire que l'instant [96 :00] définit l'ensemble du temps. Vous pouvez dire, en revanche, là vous manigancez, vous pouvez dire en revanche l'instant définit l'intervalle du temps, mais vous ne pouvez pas dire l'instant définit l'ensemble du temps. Donc vous emploieriez l'expression, et vous avez tout à fait raison, alors là je

proposerais, en vertu de ce que vous dites, de mettre le plus grand, « grand » entre parenthèse. Mais je ne peux pas échapper à l'idée de grandeur. Ce que je voulais vous faire sentir, c'est que là, je suis dans le pôle, je disais, le temps mesure du temps... le temps mesure du mouvement renvoie à deux idées : grandeur et unité. Moi, je suis en plein dans le pôle « grandeur » ; il n'y a aucune unité. C'est une grandeur sans unité ; la Grande Année, elle est pure grandeur et pas unité. Je dirais en termes de Platon, elle est la pure idée du grand, [97 :00] et il ne peut rien n'y avoir de plus grand, sans que ce soit de l'infini puisqu'ils calculent, ils calculent combien de dizaine de milliers d'années comportent la Grande Année, c'est-à-dire au bout de combien de temps...

Un étudiant : [*Inaudible, surtout parce que plusieurs étudiants parlent. L'étudiant initial continue à poser des objections*]

Deleuze : Oui, oui, oui. Est-ce que c'est des unités ? Non, à mon avis, c'est compliqué là, votre question, quoi.

Un autre étudiant : Actuellement on ne peut avoir que des plus grand.

Deleuze : Exactement. [*L'étudiant continue à parler, propos assez indistincts*] Exactement je ne pourrais avoir du petit, que tout à l'heure, là je suis dans la pure idée de grand.

L'étudiant : Elles sont incommensurables... [*Propos indistincts*] les planètes, leur mouvement...

Deleuze : C'est très intéressant ce que vous dites, oui, [98 :00] et je ne peux pas dire, oui surtout c'est très important, et je ne peux pas dire d'une révolution, d'un des cercles qui a sa vitesse de révolution, que c'est une partie. Je ne peux pas dire que c'est une partie, alors c'est quoi ? C'est quoi ?

Une étudiante : L'ensemble des grandeurs, qu'est-ce que c'est ?

Deleuze : Quoi ?

L'étudiante : L'ensemble des grandeurs, est-ce que c'est une somme des grandeurs ?

Deleuze : Ah ça dépend, ça on va y venir, parce que là, ça c'est une question qui ne pose pas puisque on n'est pas encore au niveau de la somme des grandeurs, on est au niveau de la grandeur.

L'étudiant initial : Mais je crois que c'est Kepler qui va trouver quelque chose... [*quelques mots indistincts*]

Deleuze : Ah oui, tu comprends, Kepler, on ne sera plus dans ce domaine, on ne sera plus dans cette compréhension du temps, ou du moins ce qui en restera chez Kepler -- oh ce sera, là vous m'entraînez alors trop loin -- qu'est-ce qui restera de ça dans, [99 :00] à la naissance de l'astronomie au XVIIe siècle, je vois bien quelque chose qui restera. Je prends alors un cas plus simple que Kepler, en tout cas, un cas plus simple parce que ça va être plus immédiat, Descartes

-- et ça j'espère avancer un peu dans la réponse à ta question -- Descartes, il n'a plus rien à voir avec tout ça, bon, très loin des Grecs, plein 17ème siècle, et ce que je voudrais montrer, c'est que chez Descartes aussi on va trouver deux figures du temps, par rapport au mouvement.

Et voilà, je m'en tiens à la première. Descartes nous dit, eh bien, d'une certaine manière, voilà, oui, il vient de nous dire plus tôt, mais on ne peut pas encore comprendre ce qu'il voulait dire, [100 :00] il vient de nous dire tous les mouvements sont relatifs, tous les mouvements sont relatifs, c'est-à-dire, l'attribution du mouvement à un corps plutôt qu'un autre est éminemment relatif. Voyez, dire que c'est la rive qui bouge ou que c'est le bateau qui bouge, ça se vaut tout ça. Et il dit mais ça n'empêche pas là d'un autre point de vue qu'il y ait quelque chose d'absolu dans le mouvement, bon.

Voilà, c'est ce point de vue que je voudrais seulement commenter vite chez Descartes : qu'est-ce que c'est cet absolu du mouvement ? Là aussi, ce n'est pas un infini pour lui ; c'est [101 :00] un invariant, [*Pause*] à savoir c'est la quantité de mouvement contenu dans l'ensemble de l'univers ; la quantité de mouvement contenu dans l'ensemble de l'univers, ça c'est invariant. Tous les mouvements relatifs, eux, ils changent. Ils ne cessent pas de changer d'un instant à l'autre, mais on n'en est pas encore là. Quels que soient les changements, dans l'univers, il y a quelque chose qui se conserve, nous dit Descartes. Qu'est-ce qui se conserve ? La quantité de mouvement, la quantité de mouvement totale, totale.

Une étudiante : [*Propos indistincts, mais il s'agit d'une objection sévère à la terminologie qu'emploie Deleuze, à savoir*] ... la quantité du mouvement, pas de la grandeur. [*Propos indistincts*] ... Le temps, c'est la mesure de la quantité du mouvement, pas de la grandeur. [102 :00] [*Propos indistincts*] [*On entend Deleuze grogner en frustration tout près du microphone*]

Deleuze : J'ai peur que vous n'ayez pas compris. Le mouvement n'est pas supposé avoir une quantité ; notre question est, comment le mouvement peut-il recevoir une quantité ? Alors, si je dis, le temps est la mesure de la quantité de mouvement, à la lettre, c'est un non-sens puisque je me donne déjà une quantité du mouvement, et que ma question c'est : d'où viens une quantité du mouvement ? Et que chez Descartes lui-même, [103 :00] c'est-à-dire vous pourriez à la rigueur avoir raison contre, sur Descartes, ayant tort déjà sur les Grecs, mais vous avez tort aussi sur Descartes, car lorsque Descartes parle d'une quantité de mouvement, ce n'est pas une quantité que le mouvement a déjà et que le temps va mesurer ; c'est une quantité qui est inséparable de quelque chose que Descartes va appeler la répétition des instants créateurs. Et la répétition des instants créateurs qui ne doit surtout pas -- mais là vous me forcez à en dire trop d'un coup -- qui ne doit surtout pas se confondre avec la reproduction des instants créés, la répétition des instants créateurs c'est précisément l'ensemble du temps tel que le Dieu éternel le comprend, tel [104 :00] que Dieu éternel le comprend.

Donc il ne faut évidemment pas dire, le temps, c'est la mesure de la quantité de mouvement puisque ce serait supprimer strictement le problème. Si vous donnez au mouvement une quantité, il n'y a plus de problème. Il s'agit de savoir comment la quantité vient au mouvement, et si vous me dites, il n'y a pas de mouvement sans quantité de mouvement, ça va trop de soi ; faire de la science, c'est faire des abstractions.

Si bien que, je recommence. Chez Descartes, bon. Lui, ce qu'il nous dit, il y a une quantité de mouvement constante invariable, pourquoi ? Parce que Dieu est éternel et immuable. Vous allez me dire on est très loin du temps. En effet, si Dieu n'était pas [105 :00] éternel et immuable, il pourrait faire varier là, mais c'est la marque de son nom, immutabilité, c'est la marque de son éternité. Qu'est-ce que c'est que la quantité de mouvement ? C'est $M V$, masse, vitesse ; vous allez me dire, en quoi le temps est-il indiqué là-dedans ? Il est explicitement indiqué précisément parce que c'est vitesse et pas mouvement. Donc ce qui est immuable, c'est dans l'univers total, le rapport de la masse et de la vitesse, ce qui veut dire quoi ? C'est que quand les mouvements relatifs augmentent dans un coin de l'univers, ben, il doit quoi, diminuer baisser, dans un autre coin de l'univers, de telle manière que vous étudiez toujours une même quantité de mouvement, [106 :00] MV , qui reste constante. Bien, en vertu de l'éternité de Dieu, sinon si Dieu faisait varier la quantité de mouvement, il n'aurait pas sur le monde créé sa signature, il n'y aurait pas sa marque. Donc cette fois-ci je dirais, le mouvement renvoie à une relation métrique invariable. Tout à l'heure, je disais à propos des Grecs, le temps, ou j'aurais dû dire, renvoie à un système de relation métrique, au système des relations métriques planétaires. Là je dis, pour Descartes tout a changé, et pourtant quelque chose reste, le temps renvoie encore à une relation métrique invariable, $M V$. [Pause] [107 :00]

Et comment est-ce que Dieu alors procède, lui éternel ? Il va procéder suivant le concept qui appartient proprement à Descartes, là dans sa théologie, le concept proprement cartésien de création continuée. Et j'insiste là-dessus enfin très vite parce que, vous allez voir que la création continuée chez Descartes renvoie, d'une certaine manière, ou va tenir la place des révolutions planétaires chez les Grecs. Car en effet, Descartes, en tant que chrétien, ne peut plus considérer les mouvements planétaires comme la dernière raison du mouvement. [108 :00] Il ne peut pas ; ce serait une espèce de panthéisme ; il lui faut son Dieu distinct du monde. Si bien que Dieu va procéder comment dans la création dite continuée ? Il crée le monde à chaque instant ; qu'est-ce que c'est que ces instants ? Est-ce que c'est des instants du temps, là tel qu'on le vit, là ? Non, pas du tout, ce n'est pas des instants du temps créé ; c'est des instants créateurs, c'est des instants qui se définissent par l'acte créateur de Dieu. [Pause] Donc dans l'éternité divine, il faut concevoir, selon Descartes, une répétition d'actes créateurs, ou d'instant créatifs, [109 :00] répétition infinie d'instant créatifs. Comment est-ce que l'éternité peut comporter une répétition infinie d'actions créatives ? La réponse de Descartes est formelle : notre entendement est fini, il peut concevoir cela ; il ne peut pas le comprendre. En d'autres termes, il y a quelque chose qui excède notre entendement.

Or là, j'insiste énormément sur ce point parce que c'est la première fois qu'apparaît, mais on va voir qu'il aurait déjà fallu le faire apparaître chez les Grecs, l'idée d'un trop, l'idée d'un trop. Pourquoi est-ce que j'y attache de l'importance, l'idée d'un grand qui est trop grand et qui pourtant n'est pas nécessairement infini ? Dans le cas de Descartes, c'est un trop grand, [110 :00] trop grand pour nous parce que c'est infini. C'est le dieu chrétien. Dans le cas des Grecs, c'est trop grand pour nous, c'est l'ensemble des révolutions planétaires, et pourtant ce n'est pas infini. De toute manière, c'est une espèce de grandeur par excès, et on verra la prochaine fois à quel point j'ai besoin de cette notion. C'est une grandeur par excès, et cette grandeur par excès, je dis que dans les deux cas, là, dans mes deux sondages, l'éternel retour astronomique des Grecs, la théorie cartésienne du mouvement, si différentes que soient ces deux théories, qui sont

profondément différentes, si différentes que soient ces deux théories, il y a un point commun, à savoir [111 :00] le temps, il sera le nombre du mouvement.

Le nombre du mouvement chez Descartes, c'est MV, cet absolu ou cette constante. Chez les Grecs, c'est tout à fait autre chose, ça n'a rien à voir ; c'est la coïncidence des positions respectives entre les différentes planètes, c'est vous dire que c'est complètement différent. Mais dans les deux cas, il y a un absolu du mouvement, qui renvoie à quoi ? Qui renvoie à un ensemble du temps, le temps comme ensemble, et chez les Grecs -- ce sera très différent de chez Descartes et inversement -- [112 :00] car chez les Grecs, il s'agira de l'ensemble du temps défini par la Grande Année astronomique ; chez Descartes, ce sera l'ensemble du temps défini comme la répétition des instants créateurs, du point de vue de la création continuée, la répétition des instants créateurs dans l'éternité de Dieu. Vous avez là une grandeur qui n'est que grandeur ; vous avez là une figure du temps qui est l'ensemble du temps. C'est très intéressant, ça ; s'il y a un ensemble du temps, comprenez déjà ce qu'ils sont en train de faire, c'est tellement important, tout ça, parce que ça a l'air, pourquoi, mais pourquoi ils racontent toutes ces choses qui ont l'air de folie ? Mais les conséquences sont multiples. [113 :00] Ils ont déjà trouvé le moyen... vous pouvez comprendre qu'ils ont déjà trouvé le moyen de s'en..... [*Interruption de l'enregistrement*] [1 :53 :04]

Partie 3

Georges Comtesse : ...Une expérience du temps comme série ou succession d'instantanés séparés dans l'intervalle, donc ça implique un intervalle, chaque instant est séparé par un néant. Et donc l'intervalle entre deux instants est constitué par un néant qui ronge chaque instant et l'empêche de passer d'un instant à un autre, et c'est simplement Dieu, par ses théories de fantasmes ou ce délire philosophique de la création continuée, qui abolit justement, résout le problème du passage, résout le problème de l'intervalle, et fait passer dans la répétition des instants créateurs un instant à un autre et qui donc, qui donc, néantise le néant qui sépare un instant d'un autre. C'est pourquoi le « cogito » chez Descartes sera [114 :00] saisi en un instant. On ne peut saisir son être, l'être du « je », que dans un instant, c'est-à-dire l'instant qui néantise le néant, qui ronge le temps. Donc il me semble là qu'il y a une [*mot indistinct*] qu'on ne peut pas référer la théorie du temps chez Descartes, à l'équivalence du mouvement astronomique chez les Grecs et que le délire philosophique suppose bien une expérience complètement folle, sinon du temps, c'est-à-dire le problème du néant. Le seul problème du temps chez Descartes, c'est le problème du néant. Le problème de l'être, c'est le problème justement même de l'être divin au niveau même des *Méditations* ou du *Discours de la Méthode*, c'est le problème d'un instant qui puisse échapper à l'intervalle.

Deleuze : Oui, oui, oui, oui ! Il faut avoir pitié de moi ! [*Rires*] Je vais te dire, là, tu me flanques et tu nous flanques à tous une interprétation [115 :00] de Descartes -- c'est très difficile, tout ça -- une interprétation de Descartes qui semble aller assez contre la mienne. Oh, c'est possible, moi je veux bien. Je répondrais juste : je ne crois pas. Je ne crois pas que tu aies raison. Je crois que tout ce que tu viens de dire de très... avec beaucoup de force et de puissance sur l'instant, vaut absolument chez Descartes au niveau de l'instant « créé », et que ce n'est pas par hasard que, en revanche, je maintiens, là aussi tu pourrais dire... -- je sens que tout ça est difficile, je sais -- je maintiens que Descartes établit une différence de nature entre l'instant créateur, qui renvoie aux

actes de la création continuée, aux actes divins, et l'instant créé. Je dis que tout ce que tu viens de dire sur l'intervalle [116 :00] convient à « l'instant créé ». Je dis que ça ne convient pas à « l'instant créateur » dont le mystère est tout autre que celui que tu dis. Tu reconnais bien qu'il y a un mystère, mais toi, tu estimes que le mystère, c'est précisément que l'intervalle introduit nécessairement l'idée d'un néant.

Comtesse : C'est Descartes qui dit ça.

Deleuze : Oui oh écoute là... aie d'autant plus pitié qu'il ne suffit pas de dire : c'est Descartes qui le dit ; soit là tu deviens un enfant pour faire croire que Descartes le dise. Si tu me dis, j'apporte un texte la prochaine fois, tu sais très bien que ça nous prendra une heure de voir le contexte du texte, que ce n'est pas facile de dégager ce que veulent dire des textes de cette nature. Alors, épargne-moi ; moi je ne te ferai jamais l'insolence...

Une étudiante : [*Elle réagit violemment contre Deleuze ; c'est bien peut-être l'étudiante à laquelle Deleuze avait répondu tout à l'heure*]

Deleuze : Non ! Pardon ! Une seconde !

L'étudiante : [*Elle continue à réagir*]

Deleuze : Oh non là, une seconde, une seconde. Je ne te ferai jamais l'insolence de... Madame ! Si vous continuez, je m'arrête, moi. [117 :00]

L'étudiante : Ecoutez, il s'agit d'approcher la vérité...

Deleuze : Bon, ben, ça nous fait une récréation. [*Rires, on siffle aussi, plusieurs personnes parlent en même temps, y compris l'étudiant qui s'adresse à Deleuze :*]

L'étudiante : ... Il introduit un postulat qu'il y a un trou, un néant entre le présent et le futur. Alors on se pose la question comment s'il y a une distance, un intervalle...

Deleuze : Aïe aïe aïe

L'étudiante : ...entre le présent et le futur, le présent peut décider [*Propos inintelligibles*] alors vous avez abordé le problème de façon complètement insuffisante ... [*Remous parmi les participants*]

Deleuze : Ah...

L'étudiante: ...la causalité, la contradiction entre la distance entre présent et futur et la possibilité de nécessiter le futur de [*Propos inintelligibles*] à travers le présent ; alors il y a une totale différence [*Propos inintelligibles*] la causalité et la distance de tout entre les instants. Ça c'est le premier.... [*Remous dans la salle*]

Deleuze: Comme ! Pardon. Comme vous venez de le dire si bien que j'ai abordé le problème de manière insuffisante, je vous conseille très vivement d'aller écouter d'autres cours. [Pause] [118 :00] Déjà la vie est dure ! [Rires] Ah... ! vous êtes fatigants...

Une étudiante 2: Je voudrais...

Deleuze : Alors je réponds plus sérieusement... oui ?

L'étudiante 2: Je ne sais pas si ça vient dans la discussion, mais je voudrais... J'ai entendu comme ça les choses que vous avez exposées des lois de trafic céleste. Il y a une continuité, une symétrie dans les planètes dans les huit sphères, est-ce qu'il n'y a pas de petit accident d'éclatement ?

Deleuze : Si ! ah si si si !

L'étudiante 2 : ... et je voudrais aussi parce que ça m'intéresse. Je vois le temps social, le temps social, que ça vient du dehors, du dehors par rapport au temps de l'homme, tandis que le temps de l'univers, c'est un temps en soi. Qu'est-ce que vous pensez ?

Deleuze : Je ne peux pas répondre. Je ne veux dire pas que la question soit mauvaise, la question est trop loin de ce dans quoi je suis là actuellement, donc je commence à me [119 :00] repentir sérieusement d'avoir abordé cette question. [Rires, réactions] Alors, ça, c'est... je veux dire, c'est trop compliqué pour moi actuellement de pouvoir vous répondre. Je me résume... Oui ? pitié ! Oui ? [Rires ; pause]

Un étudiant : Vous avez... [Rires déclenchés par le début d'une troisième intervention]

Deleuze: Je ne savais pas qu'il y avait tant d'astronomes là-bas, [Rires] j'aurais vraiment parlé d'autre chose. Oui ?

Un étudiant : Vous avez tout à fait expliqué que dans le projet métaphysique de Descartes, il explique, il arrive à faire de la métaphysique avec les métaphysiciens de son époque, mais il, [120 :00] quand il parle là de néant, il se trompe, il se trompe, il explique un néant... [Interruptions, réactions, bruits des étudiants]

Deleuze : Ecoutez ! Ecoutez-moi bien ! Ce sera le jour de mes souffrances les plus... L'expression, pour moi -- je ne vous force pas à avoir la même idée -- l'expression qu'un penseur quelconque, j'ajoute un grand penseur, « se trompe » est un non-sens bouffon. Alors si quelqu'un me dit : « Descartes se trompe », je ne comprends même pas ce qu'il peut bien avoir dans la tête. En revanche, je comprends bien et là, ça supprime toute question, ouf ! Je reviens à des rivages plus... Alors Comtesse, il me dit autre chose, il me dit : tu te trompes dans [121 :00] l'interprétation que tu donnes de Descartes.

Le premier étudiant : [Tentative d'intervenir]

Deleuze : Oh non, écoutez ! [Rires]

Le dernier étudiant : [Il tente de continuer son intervention sur le néant]

Deleuze : Non ! Je souffre trop, je souffre ! Je souffre ! [Rires] Il ne faut pas... Quand j'entends « Descartes se trompe », ça y est, ma souffrance est en marche, je ne peux pas, je ne peux pas. Car je comprendrais très bien que quelqu'un me dise : les problèmes que je pose n'ont rien de commun avec les problèmes que pose Descartes. A ce moment-là, quelqu'un ne dirait pas « Descartes se trompe ». Il dira « je n'ai rien à faire avec Descartes puisque je pose des problèmes, et à première vue, je ne vois rien chez lui qui corresponde à ces problèmes. » Mais oser dire que dans la perspective où Descartes se situe, et relativement au problème que Descartes pose, oser dire que Descartes se trompe, écoutez, il y a de quoi, il y a de quoi... je ne sais pas moi. Si j'osais dire... [122 :00] Je ne peux certes pas vous frapper, mais il y a de quoi ! [Rires] Je serais un maître du bouddhisme zen, je vous aurais foutu un de ces coups de bâtons sur la tête ! [Rires] Mais vous vous rendez compte de ce que vous dites ? Ou bien, ou bien, ça ne veut rien dire -- Pardonnez-moi d'être brutal, vous me pardonnez tout -- je veux dire, ou bien c'est un non-sens ou bien c'est une stupidité. Vraiment ! Dire Hegel se trompe, dire Descartes se trompe, Platon se trompe, mais vous vous prenez pour qui ? Mais c'est effarant entendre des choses comme ça.

Je vais vous raconter une histoire. -- On pourrait dire aussi, vous me l'avez épargné jusqu'à maintenant, même la dame. Vous pouvez me dire : ah ben, mais ce n'est pas MV qui se conserve, c'est bien connu ; c'est MV2. Ah. Donc Descartes s'est trompé, Descartes s'est trompé. -- Je vais vous raconter une histoire ; vous allez comprendre facilement, la plupart d'entre vous, si vous aviez besoin d'être convaincus. [123 :00] Il faut se demander à quelles conditions on pouvait dire, ce qui se conserve, c'est MV2. Bon. Si on consent à se poser cette question au lieu, comme un benêt, de dire ce qui se conserve, c'est MV2, on s'apercevra que l'élévation au carré de V, c'est-à-dire V², ne peut pas se faire sans le calcul différentiel. Tout simple. Dans un système mathématique qui ne dispose pas du symbolisme du calcul différentiel, dire : ce qui se conserve, c'est MV2, n'a strictement aucun sens. Donc ça ne pouvait pas être vrai ! Dans un système défini, par exemple, par les coordonnées [124 :00] de géométrie analytique de Descartes, MV2 est une formule dénuée de tout sens.

Ce n'est pas compliqué à comprendre. Quand un problème est donné, ce problème, c'est même ce que je viens d'ex... C'est ça que je veux dire, les données d'un problème, c'est qu'un problème renvoie toujours au système de concepts dont vous disposez pour le résoudre. Donc il ne faut jamais juger des réponses comme ça : est-ce vrai, est-ce pas vrai ? Il faut rapporter toujours les réponses au problème, aux données du problème, les données du problème étant le système symbolique dont vous disposez pour répondre. Donc lorsque Descartes dit ce qui se conserve, c'est MV, cette formule est strictement et absolument vraie ! Elle est vraie, en quelle fonction elle est éternellement vraie ? Elle est vraie en [125 :00] fonction de ce qu'on appelle les coordonnées cartésiennes. Maintenant, évidemment, elle perd tout sens du point de vue d'un calcul infinitésimal. C'est elle à son tour du point de vue... Si vous vous donnez une symbolique comportant les différentiels, les rapports différentiels, c'est évident que ce qui se conserve, c'est MV2.

J'essaye, écoutez, j'essaye alors, là je, je, je, je ne peux même plus répondre à Comtesse. Je signale juste alors, Comtesse se fait, en effet, de Descartes et propose de Descartes, une

interprétation telle que « ensemble du temps » chez Descartes n'aurait aucun sens. Peut-être, il m'a semblé d'après ce qu'il disait, il fallait concevoir plutôt une série du temps, et Comtesse frappe juste puisque une série du temps, c'est complètement différent d'un ensemble du temps. Alors je vous dis : bon, à ce niveau je préfère prendre Comtesse au plus haut ; à ce niveau, [126 :00] c'est possible qu'il ait raison. Moi je crois, je ne suis pas de son avis. Moi, je crois de toute manière : ensemble du temps, mais série du temps aussi, là on patauge un peu, peut-être que c'est encore une troisième interprétation qui est juste, parce que c'est évident que ça n'apparaît pas chez Descartes. Bon.

Mais, moi je dis juste ceci -- et là je voudrais clore cette première partie parce qu'il y a tellement à faire et alors qu'est-ce que ça va être la seconde partie [*Rires*] -- je voudrais juste clore en disant ah ben voilà, ce que j'ai essayé de commenter avec les problèmes que ça soulève -- même en tenant compte de ce que Comtesse vient de dire -- je dis : j'ai saisi un premier aspect de la figure du temps, [*Pause*] et je le caractérise par trois choses [*Pause*] [127 :00] : le temps est nombre du mouvement, [*Pause*] premier caractère. Exemple : la Grande Année des Grecs. Exemple complètement différent : l'invariant de Descartes. Je ne dis pas que les deux soient le moins du monde analogues. Voilà. Je dis qu'il y a le temps qui est le nombre du mouvement dans les deux cas. Dans l'interprétation de Comtesse, je ne pourrais pas le dire, ça.

Deuxième remarque, je dis : en tant que nombre du mouvement, le temps est saisi dans son ensemble et comme [128 :00] ensemble du temps. [*Pause*] Ensemble du temps, très bizarrement, c'est une expression que, en effet, vous ne trouvez pas en effet chez Descartes, mais c'est une expression que vous trouvez et chez les platoniciens et chez Kant -- qui pourtant fait une conception du temps complètement différente -- mais si je tiens au mot même « ensemble du temps », voilà. Exemple donc : l'ensemble du temps défini par la Grande Année, l'ensemble du temps tel que je crois que Descartes le définit par « la répétition des instants créateurs dans l'éternité ». Mais vous ajoutez trois [129 :00] grands points d'interrogation là, sur ce point.

Troisième caractère, je dis que sous ce double aspect -- nombre du mouvement et ensemble du temps -- ce qui se dégage, c'est l'idée du Grand avec un g, avec un grand G, pardon, avec un G majuscule, c'est l'idée du Grand, l'idée de grandeur, et à la limite, l'idée de quelque chose de trop grand pour nous, [*Pause*] soit sous la forme grecque de l'univers, soit sous la forme cartésienne, [130 :00] chrétienne, du Dieu infini.

Si j'essaye de passer à l'autre aspect, alors là, je vais aller très, très vite parce que... Voilà l'autre aspect, ben vous comprenez, l'autre aspect, c'est : qu'est-ce que ça veut dire grandeur ? Bon alors, là, on y revient ! Mais qu'est-ce que veut dire une grandeur si vous n'avez pas d'unité ? Mais de même que la grandeur, c'était le temps, et c'était le temps qui donnait une grandeur au mouvement, l'unité, c'est le temps aussi, simplement ce n'est plus le temps dans son ensemble, c'est le temps dans sa partie, c'est le temps dans sa partie. Mais alors il y a des parties de temps, qu'est-ce que c'est des parties de temps ? [131 :00]

Vous sentez qu'on est tout à fait renvoyés à d'autres problèmes, il se peut que ces problèmes soient liés, mais cette fois-ci, c'est le problème du mouvement relatif. Il y a des mouvements dans l'univers, il y a plein de mouvements et qui ne cessent pas de changer. Comment est-ce qu'on va mesurer ces mouvements ? Ce n'est pas avec ma Grande Année, ce n'est pas avec ma

grandeur trop grande, que je vais mesurer les mouvements relatifs actuels. Bref, même pour ma Grande Année, même pour ma grandeur trop grande, il me faut une unité, il me faut des unités.

Moi j'ai dit : il me faut une unité ou il me faut des unités ? Et est-ce que tout ne va pas changer ? [132 :00] Je peux dire, oui, il me faut... Essayons les deux. Est-ce que je dois dire il me faut une unité ? Ou est-ce que je dois dire il me faut des unités pour mesurer les mouvements variés tels qu'ils changent dans l'univers à chaque instant ? Essayons de dire « il me faut une unité ». Ce sera quoi cette unité ? Ce sera l'unité, l'unité arithmétique. Le « un ». Bon, supposons que j'aie une unité arithmétique ; encore faudrait-il la définir, cette unité arithmétique. Qu'est-ce que c'est cette unité arithmétique du temps, puisque c'est l'unité de temps ? C'est une partie de [133 :00] temps -- on a vu -- eh bien, on pourra l'appeler, et c'est son sens ordinaire, on pourra l'appeler « l'instant ». Je dirais, est-ce que -- c'est à supposer, je n'en sais rien -- est-ce que je pourrais dire, il y a tant d'instant [Pause] dans ce mouvement et, par-là, fixer la partie de temps qui mesure le mouvement ? Bon. [Pause]

Mais l'instant par rapport au temps, c'est quoi ? L'instant, est-ce que c'est une partie de temps ? Là aussi tant, tant, tant, de discussions ont eu [134 :00] lieu. Le plus souvent on dit : non, l'instant, ce n'est pas une partie de temps. Pourquoi ? Si vous le considérez comme l'équivalent d'un point indivisible, si vous le considérez comme l'équivalent d'un point indivisible, c'est-à-dire si vous en faites un point indivisible dans le temps, ce n'est pas une partie de temps. Pourquoi ? Parce qu'une partie de temps, c'est du temps. Tandis que l'instant comme point indivisible, ce n'est pas du temps, c'est une limite. Ce n'est pas une partie, c'est une limite.

Bon, alors qu'est-ce que ce serait la partie de temps ? Les Grecs ont un mot : ce serait le « maintenant ». Ce serait le maintenant, [135 :00] le *Nûn*, ils disent : n-û-n, avec un accent circonflexe, le *nûn*. Ce qu'on traduit, nous, par « le maintenant » ou parfois par « le présent ». [Deleuze tousse] Ça serait le présent, la partie de temps. Ce serait le présent, l'unité de temps. Ah bon, bien, [Pause] car le *nûn* au présent, ce n'est pas une limite, c'est bien une partie de temps. Seulement voilà tout à l'heure, j'avais des instants qui étaient tous homogènes les uns aux autres. Ça me faisait une unité, une unité toujours [136 :00] la même pour tous les mouvements. Seulement ce n'était pas une vraie unité ; c'était une limite. Voyez, il y avait un avantage : je pouvais invoquer la même unité pour tous les mouvements qui se passent à chaque moment. Mais il y avait un grave inconvénient, c'est que ces unités étaient parfaitement abstraites, c'étaient des limites hors du temps, que je ne pouvais même pas sommer.

Alors je passe à l'autre bout, on va dire la partie de temps ; attention, ce n'est pas l'instant puisque l'instant, c'est une limite. La partie de temps, c'est le *nûn*, le présent, le maintenant. Ah bon oui d'accord ! Voilà, l'unité de mouvement ou la partie de temps, c'est le présent. Vous me direz c'est bien décevant. Non, parce que vous sentez bien que [137 :00] ce qui est en train de monter, c'est alors une conversion du problème du temps, qui va devenir en plein le problème du présent, et de, qu'est-ce que la présence du présent ?

Le problème du présent, pourquoi ? Eh ben, parce que comment allez-vous définir le présent ? [Pause] Le présent ? Vous allez le définir de la manière la meilleure possible, alors à mon avis la meilleure possible vous allez dire : le présent, c'est ce qui remplit un intervalle. Or comme l'intervalle n'existe que comme rempli, à moins de tomber dans l'instant, vous pourrez dire

facilement le présent, c'est l'intervalle. [Pause] Et vous aurez dit : la partie du temps [138 :00] ou l'unité de mouvement, c'est l'intervalle, c'est-à-dire le présent, le présent qui occupe un intervalle. Oh mais, c'est embêtant ça ; pourquoi ? Parce qu'à ce moment-là, je n'ai plus d'unité homogène pour tous les mouvements relatifs. Je n'ai plus d'unité homogène pour tous les mouvements relatifs ; pourquoi ? Parce que c'est chaque mouvement qui exige son présent particulier ou son intervalle, qui va en être l'unité de mesure.

Du vol d'un oiseau, je dirais, quel est son présent ? Quel est le présent du vol d'un oiseau ? Et la réponse -- je vous préviens que je ne supporte aucune objection [139 :00] sur cette réponse -- je dirais le présent du vol d'un oiseau, c'est l'intervalle entre deux battements d'ailes. C'est ça son *nûn*, le *nûn* du vol de l'oiseau, le « maintenant » du vol de l'oiseau. Tiens, et déjà il est singulièrement capable de s'étirer si je pense à un oiseau de proie. Quand l'oiseau de proie, n'est-ce pas, plane dans le ciel, il agrandit son intervalle, mais oui, il agrandit son *nûn*. Ce n'est pas par hasard qu'à ce moment-là, s'il prend, comme disait Nietzsche, pour une fois, il prend précisément l'allure circulaire de l'éternel retour et que l'aigle de Zarathoustra là fait ses cercles et ses spirales ; il atteint une espèce de présent démesuré qui est le *nûn* [140 :00] de l'oiseau qui plane. Il élargit son présent. Et puis, quand il se tire de ce cercle, quand il -- à la lettre -- prend la tangente, et que vous le voyez battre ses ailes, ces battements admirables du rapace, bon, vous comprenez tout de suite que le petit moineau, je n'ai même pas besoin d'aller chercher autre chose, le petit moineau, il a un présent complètement différent. Regardez les grotesques battements d'ailes d'un petit moineau, son *nûn* misérable, c'est son intervalle à lui.

Alors ce que je suggère une fois de plus, c'est que on se croit des personnes, on se croit tout ça, on n'est rien de tout ça. On est des tempos, on est des tempos, quoi, on est plutôt, plus précisément encore, on est des intervalles. On est des intervalles. Mon présent, [141 :00] c'est mon intervalle, et je suis mon présent sous un aspect. Vous me direz, mais voyons tu as un passé ; je dirais, oh ne me fatiguez pas trop là, c'est déjà assez d'avoir un présent. [Rires] Bon alors c'est ça.

Mais comme disait Kant -- mais pourquoi est-ce que Kant dit ça ? Pourquoi est-ce que je les mélange tous ? -- il disait, supposez la situation suivante : vous voulez mesurer un homme ; vous le mesurez avec des pieds. C'est un admirable texte de Kant. Mais il ne commence pas par là, ça ne fait rien. Vous dites cet homme a tant de pieds, vous dites ça couramment : il a tant de pieds celui-là, bon. Avec un homme donc là, le pied est l'unité de mesure de l'homme. Avec un homme, vous allez mesurer un arbre, [142 :00] et vous dites : cet homme, cet homme, non cet arbre, ah oui, il fait six hommes ; si vous me faites une objection, j'ai dit que c'était comme ça au pays de Kant et au moment de Kant, ils disaient d'un arbre : ah ! Il fait six hommes. Avec un arbre, ajoute Kant -- dans son pays -- avec un arbre, on peut, il ne dit pas qu'on doit, on peut mesurer une montagne, une petite, une petite montagne. On dit : cette montagne, elle fait quarante sapins, quoi. On dit ça tout le temps. Tiens voilà une montagne : quarante sapins ! [Rires] Avec la montagne on peut mesurer, il en saute, on peut mesurer le diamètre terrestre, hein ? [143 :00] On dira le diamètre terrestre, eh ben il fait tant de fois l'Himalaya, etc. ... avec le diamètre terrestre, on n'a pas fini. Et vous voyez que chaque fois, l'unité de mesure change.

C'est la même chose dans mon histoire de mouvement, c'est pour chaque mouvement que j'ai dû définir un intervalle propre au mouvement. Alors je suis dans deux situations ; j'ai deux

situations possibles. Dans ma seconde, dans mon second problème : ou bien je procède par mesure arithmétique, [Pause] et j'ai une unité conventionnelle homogène. Remarquez que cette unité conventionnelle homogène, à ce moment-là, je suis forcé [144 :00] de la subdiviser à l'infini. C'est-à-dire je me donne l'unité arithmétique « un », mais je peux composer avec le « un » toute la suite des nombres mais le « un » à son tour, je peux le décomposer. J'aurai bien une série homogène qui me permet de mesurer tout mouvement possible, comment quoi ? De manière abstraite. C'est-à-dire avec des limites et non pas avec des parties. [Pause] Je me sers à ce moment-là de limites du temps pour mesurer les mouvements déterminés. [Pause] Ces limites du temps, c'est des instants. [145 :00]

Ou bien, je me sers des parties du temps qui sont des présents, mais j'ai autant d'unités de mesure que de mouvements. [Pause] Cette fois-ci, j'aurai défini pour chaque mouvement ou chaque type de mouvement un intervalle qui constitue son présent, et je pourrais dire : le temps, plutôt là, le temps comme partie, c'est, voyez là, c'est trois caractères. C'est premièrement le temps comme partie, c'est premièrement : l'intervalle du mouvement... [Pause] Non, plutôt [146 :00]... oui, c'est le temps comme partie par opposition à l'ensemble du temps, [Pause] et c'est du côté du petit ou du plus petit relatif. C'est l'idée du petit.

Et pourtant, et pourtant je n'en ai pas fini, parce qu'on sent assez à quel point on passe constamment d'une vision à l'autre, de « ensemble du temps » à « intervalle », de l'idée de grand à l'idée de petit ; pourquoi ? J'ai défini chaque corps à la limite, et chaque mobile, par un présent. Ce présent, c'est son intervalle. Et là, les Stoïciens sont géniaux. Ils définiront les corps [147 :00] par ce qu'ils appellent « l'intervalle », c'est-à-dire, les limites de leur puissance. C'est l'intervalle rempli. Bon. Et tous ces corps qui ont un présent, un intervalle, et qui sont définis par leur intervalle, leur présent, qu'est-ce qu'ils sont ? Ils communiquent bien dans un même monde. Et ce même monde, qu'est-ce qu'il est ? Il est « présent total ». [Pause]

Et comment vous allez définir cette présence totale d'un monde ? Ah, vous allez voir, là ça devient, si vous faites attention, vous allez être saisis d'enthousiasme car -- et on en aura fini -- car [148 :00] tous ces corps qui se définissent par un présent et qui communiquent dans un même monde, ce monde est donc « le présent total ». Comment se définit-il ? Il va se définir par le temps mis, le temps mis par chaque corps pour revenir, pour passer par toute la transformation qualitative, par toutes les transformations corporelles qui le ramènent à la matrice du monde, [Pause] [149 :00] en fait, qui le ramènent jusqu'à un feu supposé originel, feu d'où le monde est issu. Je ne dis pas que ce soit une doctrine universelle ; certains penseurs disaient ça il y a longtemps. Alors qu'est-ce que c'est ça ?

Chaque corps appartient au présent total du monde dans la mesure où il passe par toutes les transformations qui le ramènent au feu originel. C'est une nouvelle figure de l'éternel retour. Cette fois-ci, ce n'est plus un éternel retour défini en fonction de la révolution des astres, c'est-à-dire un éternel retour astronomique. C'est un éternel retour physique au sens grec de la « phusis ». [150 :00] C'est un éternel retour de la nature, défini par les transformations qualitatives, la transformation des éléments les uns dans les autres, quand ils se résorbent dans le feu primitif et ressortent du feu primitif .

Voyez, ça n'a rien à voir, les deux conceptions de l'éternel retour sont complètement différentes puisque dans la seconde conception de l'éternel retour, les planètes ne sont strictement que des corps comme les autres et qui, elles aussi, sortent et rentrent dans le feu originel. Or ce qu'il y a de prodigieux dans la pensée grecque, c'est la manière dont le thème astronomique et le thème physique se rencontrent, se pénètrent, comment sont des conciliations, comment tout ça fait effet, des doctrines-là qui fusent de tous les côtés.

Mais ce que je viens d'essayer de montrer, c'est que par là, vous ne cessez de passer d'un aspect du temps à [151 :00] l'autre. Vous ne cessez de passer d'une figure du temps à l'autre. Vous passez de la figure « l'ensemble du temps » à la figure « partie du temps » ou « présent », et inversement. Ou si vous préférez, les deux notions deviennent complémentaires, les deux notions dont on était parti deviennent complémentaires. Le temps, c'est d'une part, c'est le nombre du mouvement, d'autre part, c'est l'intervalle du mouvement, et d'une formule à l'autre se fait une circulation qui est une circulation du grand au petit et du petit au grand.

Si vous [152 :00] avez compris ça, tout le reste sera facile ensuite. Simplement on se trouve devant un truc qu'il ne faut pas oublier pour la prochaine fois. C'est que dans cette circulation, on passe, en effet, il y a toujours une espèce de moment et qui se communique à tout : un trop grand ! Qu'est-ce que c'est ce trop grand, ce trop grand du temps ? Le temps est trop grand pour moi, bon. Et c'est au commentaire du trop grand, c'est-à-dire d'une certaine manière, il faudra en faire trop, par rapport au temps, il faudrait toujours en faire trop, et pas parce que le temps coule. Pas du tout. Pour le moment, je m'en tiens à ces deux figures : la grande figure, je dirais, c'est le temps [153 :00] comme ensemble du temps, et la petite figure, c'est le temps comme intervalle. Surtout dès lors, on ne fera plus le contresens de dire un intervalle entre deux présents puisque c'est le présent qu'on a défini par l'intervalle, par opposition à l'instant qu'on définissait comme une limite. [*Pause*] Voilà.

Si ça ne vous paraît pas trop dur, mais c'est fini, ça c'est fini. La prochaine fois, on... Ouais, on verra. [*Bruits de papiers, de chaises*]. Qu'est-ce qu'ils ont été méchants aujourd'hui... [*Fin de l'enregistrement*] [2 :33 :44]

Notes

1/ Deleuze se réfère à « Pascal Augé » à propos du terme suggéré par Pascal Auger, « l'espace quelconque », dans *L'Image-Mouvement* (p. 154 ; *The Movement-Image*, p. 109). Malheureusement, l'erreur de Deleuze dans le texte, avec le surnom d'Auger écrit « Augé », a créé de nombreuses confusions parmi les chercheurs deleuziens pendant quelques décennies, car le nom « Augé » a été associé avec celui de l'anthropologue Marc Augé et son terme, « les non-lieux ». Malgré les difficultés avec la transcription des propos dans cette séance, il est important d'avoir une preuve de la contribution active de Pascal Auger à la réflexion et à l'enseignement de Deleuze.