

Gilles Deleuze

Sur le cinéma: une classification des signes et du temps

15ème séance, 22 mars 1983 (Cours 36)

Transcription : [La voix de Deleuze](#), Marc Haas (1ère partie) ; Alice Haëck (2ème partie) ; révisions supplémentaires à la transcription et l'horodatage, Charles J. Stivale

Partie 1

... Le 11... il faut que je note ça. Prête-moi un crayon, merci beaucoup. [Pause] Avril, hein ? [Rires] Eh ben, c'est presque fini, tout ça, quoi. [Pause] Alors il faut que, avant midi, il faut me prévenir parce qu'il faut que avant midi, j'aïlle porter la liste pour les UV retardataires. [Pause] [1 :00]

Eh ben là, aujourd'hui, voilà. Il faudrait que j'arrive à être très clair, c'est-à-dire à... ce que j'appelle « être très clair », c'est lorsqu'on arrive à mettre au point, à ranger, quoi, à ranger un certain nombre de notions. [Pause] Et on a commencé la dernière fois concernant toutes sortes de concepts qu'on essayait de distribuer autour du thème mouvement-temps. C'est ça qu'il faut continuer, parce que ça me paraît quand même un nœud, un nœud de problèmes où, encore une fois, là, toutes les approches, toutes les approches se révèlent égales. Que ce soit la philosophie, que ce soit le cinéma, on verra, au besoin, que ce soit la peinture [2 :00] ou la musique, hein, il y a un ensemble de problèmes là, que, que... bien sûr, ces disciplines ne rencontrent pas de la même manière, mais que en tout cas, elles rencontrent, à la lettre, sur leurs chemins. Alors ce qui m'intéresse, c'est d'essayer, il y a toutes sortes d'autres classements possibles, mais d'essayer de former des concepts, de voir lesquels s'opposent, lesquels diffèrent en nature, hein ?

Et, vous vous rappelez notre problème qu'on a abordé la dernière fois, à savoir [Pause] nous considérons, comme nous le faisons depuis le début, le domaine du mouvement ou des images-mouvement. Ça, c'est simple, [3 :00] à condition déjà de préciser qu'au point où j'en suis, je considère le mouvement sous son aspect extensif. Qu'est-ce que ça veut dire, l'aspect extensif du mouvement ? Ça veut dire, le mouvement envisagé comme déplacement d'un corps, d'un corps qu'on appellera un mobile. Ah bon, mais si j'éprouve le besoin de dire ça, alors, est-ce qu'il y aurait d'autres mouvements ? Est-ce qu'il y aurait des mouvements qu'il conviendrait de ne pas envisager sous la forme du déplacement d'un mobile ? On ne sait pas pour le moment. Je dis juste, je pars du mouvement [4 :00] sous sa forme extensive, du mouvement considéré en extension.

Et, j'ajoute – voyez, j'essaie d'établir une progression de notions -- donc mouvement extensif, je dis, c'est une première notion. Elle s'enchaîne avec quoi ? Eh bien, quand je considère le mouvement sous une forme extensive, comme déplacement d'un corps dans l'espace, je le saisis, ou je cherche à le saisir -- en effet, je n'en ai pas encore les moyens -- je cherche à le saisir sous des que j'appellerais des « rapports métriques ». Donc vous voyez, je fais un tout petit progrès. On se laisse, à la lettre, c'est ce qu'on essaie de faire, hein, depuis le début, on se laisse bercer par des notions, ou heurter par des notions. [5 :00] Tantôt c'est « pan », une notion qui vous arrive en

plein, hein, tantôt c'est une notion qui s'enchaîne avec les autres.

Bon, le mouvement extensif se rapporte... est considéré donc, c'est le mouvement, je dirais presque, mouvement extensif, ce n'est pas simplement... Je parlais d'une première définition très simple, voyez : déplacement d'un mobile dans l'espace, d'un corps dans l'espace, ce corps dès lors étant nommé mobile. Et je dis, ah ben oui, mais c'est autre chose aussi, un peu plus profond ; le mouvement extensif, c'est le mouvement rapporté à des rapports métriques. Alors tout de suite, ma question de tout à l'heure rebondit : ah bon, mais pourquoi dire ça ? Dire ça, ça n'a d'intérêt que si il y a des mouvements qui ne sont pas rapportés à des mouvements métriques, mais à d'autres types [6 :00] de rapports, bon.

Qu'est-ce que c'est que les rapports métriques ? Voyez, je glisse, j'arrive à -- troisième remarque - - qu'est-ce que c'est que des rapports métriques ? Je dis que les rapports métriques auxquels le mouvement est rapporté comme mouvement extensif sont de deux sortes : la grandeur et l'unité. Ah, la grandeur et l'unité, à chaque fois, il faut faire une petite remarque ; je dis, toute petite parce que c'est des choses que on a vues là -- je les regroupe, c'est notre dernière séance --. « Rapporté à la grandeur et à l'unité », pourquoi dire ça ? Parce qu'il nous a semblé, à tort ou à raison, donc à raison, [*Rires*] [7 :00] il nous a semblé que les deux notions de grandeur et d'unité pouvaient être homogénéisées, mais que si on les considérait comme concepts purs, c'était deux concepts tout à fait différents. Bien sûr, ils peuvent s'arranger, bien sûr, et ils s'arrangeront dans la mesure. [*Pause*] La mesure réunit à la fois la grandeur et l'unité ; elle rapporte la grandeur à l'unité, et l'unité à la grandeur, et la mesure opère par grandeurs et unités. Mais du point de vue du concept pur, du point de vue des concepts purs, il nous a semblé que la [8 :00] grandeur et l'unité étaient deux concepts hétérogènes. Bien sûr, on peut homogénéiser leur contenu. [*Pause*] Mais du point de vue de la philosophie, peut-être ces concepts ont-ils une origine, une source, une nature tout à fait différente. Bon, on continue.

Si le mouvement reçoit des rapports métriques dans la mesure où lui est conféré grandeur et unité, grandeur mesurable [9 :00] et unité de mesure, qu'est-ce qui donne au mouvement une grandeur mesurable et une unité de mesure ? Notre réponse, la dernière fois, c'était : c'est le temps, et c'est pourquoi le temps sera dit, au sens le plus général, la mesure du mouvement. Bon, si cela est vrai, le temps comme mesure du mouvement doit se présenter sous deux espèces : une espèce sous laquelle il détermine -- même si ces deux espèces sont [10 :00] inséparables ; comprenez, ce n'est pas mon problème si elles sont séparables ou pas, évidemment elles sont inséparables -- mais du point de vue toujours des concepts, ce sont deux concepts différents. En tant que mesure du mouvement, le temps doit conférer au mouvement une quantité mesurable, mais il doit aussi conférer au mouvement une unité de mesure. Bien.

Il faut donc qu'il y ait deux aspects du temps. [*Sur ces deux aspects du temps, voir L'Image-Mouvement, pp. 49-50*] Sous un de ces aspects, le temps sera dit le nombre du mouvement. Le temps de toute manière, c'est la mesure du mouvement -- on fixe des termes, comme ça -- le temps, c'est la [11 :00] mesure du mouvement, mais en tant qu'il confère au mouvement la grandeur, il sera dit le nombre du temps. En tant qu'il confère au mouvement une unité convenable, une unité de mesure, il sera dit l'intervalle du mouvement. Dès lors, on ne s'étonne pas, en effet, que dans l'antiquité, les grandes définitions du temps par rapport au mouvement aient oscillé entre ces deux pôles : le temps conçu comme intervalle du mouvement, le temps

conçu comme nombre du mouvement. [Pause] [12 :00] Et les deux s'arrangent, encore une fois, mais ce n'est pas notre question. Ce n'est pas parce que ça s'arrange que ça ne diffère pas en nature. Et en effet, c'est deux appréhensions différentes du temps, l'une qui consiste à définir un ensemble du temps, le temps pris dans son ensemble, l'autre consistant à définir la partie du temps. [Pause] Je déterminerai donc le temps à la fois comme ensemble du temps et comme partie du temps. [Pause] Le temps comme partie, c'est l'intervalle du mouvement, le temps pris dans son [13 :00] ensemble, c'est le nombre du mouvement. Bon. [Pause]

En quoi est-ce que... On réclame enfin déjà comme un nouveau, un petit point de repère. Je dirais de la partie du mouv... je dirais de la partie du temps qui est aussi l'intervalle du mouvement – ça, il faudrait que ce soit très clair ; c'est des enchaînements, c'est de purs enchaînements, c'est des exercices quoi, des exercices de liaison de concepts -- alors, vous comprenez, la partie du temps qui est aussi l'intervalle du mouvement, on l'a vu la dernière fois, c'est le présent pur. [Pause] [14 :00] C'est le présent pur ou le présent variable, car en effet, intervalle de mouvement, d'accord, mais il y a autant d'intervalles de mouvement que de mouvements. On dirait que chaque mouvement a son type d'intervalle. Je disais la dernière fois – là, qu'est-ce que je veux dire, là ? Retombons dans le concret, comme ça, c'est bien, on fait des petits bonds -- je disais, ben oui, appelons intervalle du mouvement le vol d'un oiseau, le entre-deux-battements-d'ailes, voilà. L'entre-deux-battements-d'ailes, [15 :00] c'est ça l'intervalle.

Encore une fois, vous me direz, le présent de l'oiseau qui vole ? C'est l'entre-deux-battements-d'ailes, c'est ça son présent, son présent d'oiseau. Mais moi qui ne vole pas, nous qui ne courons pas, mais qui, au besoin, courons, je dirais : qu'est-ce que c'est... -- là alors, on peut jouer -- à chaque fois, on demandera pour tel ou tel mouvement, qu'est-ce que c'est l'intervalle ? Je dirais, par exemple, que pour un coureur, l'intervalle, c'est l'entre-deux-respirations. [Pause] Bien, bon, mettons que ce soit possible de dire ça, [16 :00] ça ou autre chose. Je dirais que c'est ça, le présent, le présent du coureur. Bon, vous voyez bien qu'il n'y a pas deux personnes courant, non seulement qui courent de la même manière, mais qui aient le même intervalle. Bien, supposons tout ça. Je dirais donc, le temps comme partie, c'est le présent pur, le présent pur variable, le présent variable, et en effet, suivant les moments de ma vie, suivant les heures, etc., mon présent remplit un intervalle très, très variable. Mais, l'intervalle, c'est la partie irréductible du temps. C'est le temps comme partie. [Pause] [17:00]

Et l'autre aspect du temps, c'est quoi ? Le temps comme nombre, nombre du mouvement ? Alors, ce n'est pas le présent ? Non, ce n'est pas le présent. Là, si vous vous rappelez un peu ce qu'on a vu, notamment à propos des anciens, de la philosophie antique, le nombre du temps, ça va être quoi ? Eh ben, c'est l'immensité du futur et du passé. Ce n'est plus la variabilité du présent, c'est l'immensité du futur et du passé en tant qu'elle dépasse ma compréhension. Sous un aspect, le temps comme partie, c'est le présent en tant qu'il ne cesse de varier puisque il remplit des intervalles eux-mêmes variables, et d'un autre côté, le temps comme [18 :00] nombre, l'autre aspect, le temps comme dans son ensemble, le temps dans son ensemble, c'est l'immensité du futur et du passé.

Bon, mais ça me sert à quoi tout ça ? Ben, au point où on en est, moi je ne sais pas, on peut me dire tout ce qui précède, il faudrait... [ça] ne va pas ; très bien, ça, très bien. Si ce qui précède va, je tiens au moins quelque chose. L'irréductibilité des deux aspects du temps, le temps comme

présent, et le temps comme... le temps comme présent variable, et le temps comme immensité du futur et du passé, sont deux figures hétérogènes. En d'autres termes, on a cassé toute possibilité d'établir une succession passé-présent-futur, [19 :00] puisque le présent renvoie, et définit à lui seul, le temps comme partie, et l'immensité du futur et du passé définie comme à lui seul – non, définit à elle seule, le temps comme ensemble du temps. [Pause] Voilà, on n'y peut rien.

Alors que ça s'arrange en pratique, qu'on rende tout ça homogène, évidemment ! Mais ça, c'est une chose que Bergson n'a pas cessé de montrer dans toute son œuvre. Dans l'expérience, on opère toujours avec des mixtes. C'est-à-dire, on rend hétérogènes des contenus et y... pardon, on rend *homogènes* des contenus, mais l'homogénéisation des contenus, c'est-à-dire l'établissement, la constitution de mixtes, [20 :00] n'a jamais empêché l'hétérogénéité des concepts auxquels ces contenus renvoient. Alors faire de la philosophie, ce serait dès lors, sous les mixtes, sous les mélanges de l'expérience, découvrir les lignes de concepts, découvrir les concepts purs. Ce ne serait pas sortir de l'expérience, pas du tout ; ce serait dégager -- pour employer une proposition qu'on a déjà utilisée à propos d'autre chose -- ce serait dégager des lignes d'univers, hein, et on ne cesserait pas d'extraire des concepts purs de l'expérience puisque notre expérience est un mixte de concepts. Bon, mais voilà où on est.

Et en effet, ça s'arrange toujours ; je peux très bien passer d'un de mes pôles du temps à l'autre. [21 :00] Je peux toujours dire : mais le temps dans son ensemble, c'est l'intervalle du Tout. Tiens, les anciens Stoïciens employaient cette expression très bizarre. Car, dans certains textes qui nous restent – heureusement il ne nous en reste pas beaucoup parce que sinon, ce serait encore plus compliqué – dans certains textes qui nous restent, ils nous disent : le temps, c'est l'intervalle du mouvement, et dans d'autres textes, ils ajoutent : le temps, c'est l'intervalle du Tout, ou mieux : le temps, c'est l'intervalle qui accompagne le Tout. Bon, on voit très bien comment ils passent du Tout intervalle au temps grand nombre. [Pause] Bon, dans l'autre sens, je peux partir du temps nombre, la Grande Année, on a vu, [22 :00] c'est-à-dire le temps dans son ensemble qui va définir la grandeur du mouvement, et, à partir de là, passer au mouvement particulier, qui seront des diviseurs de la Grande Année. Elle se subdivise en toutes sortes de périodes. Non, ce n'est pas difficile de passer de l'un à l'autre.

Et, dans un contexte absolument différent de celui de la philosophie antique, je trouvais exactement la même chose pour Descartes. Et ça m'intéressait plus parce que ça répondait d'avance à l'objection : mais tout ça, c'est bien vieux, c'était du temps des Grecs que ça se passait comme ça. Mais non, mais non, c'est toujours comme ça d'une certaine façon. Car, au 17^{ème} siècle, je remarque que si vous prenez le livre II des *Principes de la philosophie* de Descartes [1644], [23 :00] vous trouverez deux aspects du mouvement. Encore une fois, un aspect par lequel il nous dit – c'est autour des paragraphes 30, avant et après, du second livre des *Principes* – vous trouverez une sorte de texte où il ne cesse de nous parler du mouvement attribuable à chaque corps. C'est le domaine du mouvement relatif. Il nous dit : le mouvement est relatif, il n'en reste pas moins qu'on a des raisons de l'attribuer à un corps plutôt qu'à un autre. Ensuite il nous dit : et faites bien attention, chaque corps a un mouvement qui lui est propre. Tiens, Aristote le disait aussi déjà, mais c'est d'une toute autre manière que Descartes va le dire. Peu importe, c'est d'une toute autre manière, on n'a pas le temps, ce n'est pas notre objet de voir de quelle manière complètement différente -- manière complètement différente ou pas -- Descartes

retrouve et conserve cette idée de : un mouvement – bien sûr, il ajoute : il peut être décomposé, ce mouvement – mais [24 :00] il y a un mouvement propre à chaque corps qui se meut. Bien.

Et de l'autre côté, Descartes nous dit en même temps, il y a une quantité de mouvement constante dans l'univers, que Dieu maintient à chaque instant de la création continuée. Bon, je disais, cette reproduction de la création dans la création continuée, cette reproduction de l'acte créateur, c'est ça l'équivalent chez Descartes – je ne dis pas du tout que ce soit la même chose, mais c'est l'équivalent -- c'est ce qui fonctionne dans le monde cartésien de manière analogue à la Grande Année dans le monde grec. C'est l'aspect du mouvement absolu. Bon, et Descartes ne cesse pas de passer de l'un à l'autre, du mouvement relatif, caractéristique de chaque corps, au mouvement contenu dans l'ensemble de l'univers, et inversement. [25 :00] Et toute sa physique va passer constamment de l'un à l'autre.

Et on va retrouver cette espèce de dualité de base, voyez, d'où je dis : si on considère -- et je tire la conclusion là, juste -- si je considère, le... [Pause] si je considère le mouvement dans son extension, si je considère le mouvement comme mouvement extensif, je peux tirer de lui deux images du temps, deux images du temps complémentaires, et pourtant différentes, homogénéisables, et pourtant hétérogènes, deux images du temps. Ces images du temps seront des images indirectes, pourquoi ? Elles seront indirectes [26 :00] puisqu'elles sont inférées du mouvement comme quantité extensive, ou plutôt comme mouvement en extension. Et ces deux figures indirectes du temps, puisque conclues du mouvement extensif, ces deux figures du temps, c'est encore une fois, le temps dans son ensemble, ou l'immensité du futur et du passé. Exprès je ne dis pas « infini », parce que cette immensité, vous pouvez la concevoir comme finie ou comme infinie, comme finie, infinie. Descartes peut la concevoir comme infinie, cette immensité ; Platon peut la concevoir comme finie circulaire ; ce n'est pas... de tout manière, c'est une immensité, c'est-à-dire c'est un tel qu'il n'y a rien de plus grand. [27 :00] J'appelle immense, oui, un tel qu'il n'y a rien de plus grand. La Grande Année chez les Grecs, il ne peut rien avoir de plus grand puisque, en effet, quand le nombre du temps qui définit la Grande Année est atteint, ça recommence. Donc, l'immense est un maximum. Et puis l'autre aspect, encore une fois, l'autre figure indirecte du temps, c'est le temps comme intervalle, le temps comme partie, le temps comme présence, comme présence du présent. [Pause]

Voilà, en gros, où nous en étions. Voyez, ça nous donne déjà un ensemble de concepts parce que c'est très important pour les catégories du temps. Ce que je retiens, donc, et ce que je vous demande de retenir, c'est l'idée d'un ensemble [28 :00] du temps, d'une part, qui va définir la grandeur immense, et l'idée d'une partie du temps qui va définir l'intervalle ou la présence, le présent. [Pause] Là-dessus, bon, est-ce qu'on a fini ? Non, essayons de..., je ne sais pas, on sent que ... [Pause ; Deleuze ne termine pas la phrase]

Voilà que là-dessus, littéralement, nous tend les bras un texte, et ce texte, c'est un très grand texte de Kant. Est-ce qu'il va nous amener [29 :00] quelque chose de nouveau, est-ce qu'il va nous amener des confirmations ? Au point où on en est, on ne sait pas ; on sent juste –si vous voulez, là, c'est comme un relais, on se dit, tiens, mais ça me dit quelque chose ; là, il y a une histoire. Il y a une histoire chez Kant, où, à un moment... peut-être que ça nous concerne maintenant, en ce moment précis, ce texte. Et c'est dans un des derniers livres, ou c'est dans le dernier livre, le dernier grand livre de Kant, *La Critique du jugement*. *La Critique du jugement* est divisée en

paragraphes ; une des plus belles parties de *La Critique du jugement*, c'est la théorie kantienne du sublime, qui aura une grande influence sur le Romantisme allemand, et cette théorie du sublime, dans cette théorie du sublime [30 :00] plutôt, Kant distingue deux formes de sublime : le sublime mathématique, et le sublime dynamique. Je préviens, parce que ce qui nous fait, ce qui nous appelle pour le moment, c'est uniquement le sublime mathématique. Mais c'est bon de savoir que pour Kant, il y a deux formes de sublime, c'est-à-dire qu'on aura peut-être aussi à s'occuper de l'autre forme à propos de, quand notre analyse aura suffisamment progressé.

Et je dis, ce qui nous intéresse dans ce que dit Kant, c'est le sublime mathématique, parce que dans ces pages étonnantes, très belles, très difficiles, très belles, très... splendides, il faut les lire hein, paragraphe 29 – non, ce n'est pas paragraphe 29 ; c'est paragraphe 26, le paragraphe qui m'intéresse – il pose le problème de [31 :00] la mesure ou de l'évaluation de la grandeur. Et il pose le problème de la mesure pour une raison toute simple, c'est que le sublime mathématique, si vous voulez, c'est le démesuré. Donc c'est bien à propos du démesuré qu'on s'intéressait ou qu'on peut s'intéresser à la mesure. [Sur Kant et le sublime, voir *L'Image-Mouvement*, pp. 69, où il s'agit du paragraphe 36 selon la citation de Deleuze, et pp. 79-82 où il s'agit des paragraphes 26-28]

Qu'est-ce que c'est ? Définissons la mesure par l'évaluation de la grandeur, nous dit Kant. Alors, je veux juste ici insérer, je vous raconte une histoire, il faudrait arriver à raconter ça comme, tiens, une histoire, au point où on en est de notre analyse. Voilà une histoire, mais une histoire sévère. [Rires] Voilà le premier point de l'histoire que Kant nous raconte. [32 :00] Il dit : il y a une manière bien connue d'évaluer les grandeurs, c'est l'évaluation mathématique. Ou bien dit-il, l'évaluation – ça revient au même bizarrement, vous verrez pourquoi, c'est un autre aspect –, l'évaluation logique. Pourquoi évaluation mathématique aussi bien que logique ? Parce qu'elle opère par concepts. On évalue la grandeur par concepts, c'est donc logique ; mais ces concepts sont des nombres, c'est donc mathématique. Bref, on évalue la grandeur par concepts numériques. [Pause] Et qu'est-ce qu'on fait, [33 :00] dit Kant. [Pause] Eh ben, voyons : l'évaluation, ça implique quoi ? Selon Kant, ça implique deux actes. Évaluer, c'est d'une part, appréhender, [Pause] appréhension, et d'autre part, c'est comprendre, compréhension. Toute évaluation procède par évaluation [Deleuze veut dire « appréhension »] et par compréhension.

Qu'est-ce que ça veut dire ? Appréhender, c'est quoi ? N'oubliez pas, on est dans le problème de l'évaluation des grandeurs. [34 :00] Appréhender, c'est saisir quelque chose comme unité. [Pause] Comme unité, par exemple, là je regarde la table, et je me dis, qu'est-ce qu'elle fait ? J'appréhende une unité. Alors par exemple, je fais ça même, je ne sais plus, ça fait 20 centimètres ça, théoriquement ? Je fais ça, combien il y a de fois 20 centimètres là-dedans ? on. J'ai choisi une unité d'appréhension. J'appréhende, ça signifie : je constitue une unité. Je constitue quelque chose comme unité. Je constitue [35 :00] une grandeur comme unité pour mesurer la grandeur à mesurer. C'est ça l'appréhension. Seulement il ne suffit pas de l'appréhender ; il faut aussi la compréhension. Qu'est-ce qu'il veut dire, Kant, quand il dit il faut la compréhension ? Eh ben, c'est que mesurer, c'est répéter l'appréhension, c'est reproduire l'appréhension : combien de fois y a-t-il cet espace le long de la table ?

Quelle est la condition de la compréhension ? C'est donc, première condition : répéter l'acte d'appréhension [Pause] ou, si vous préférez, transporter l'unité, [36 :00] transporter l'unité de

mesure. Donc je répète l'acte d'appréhension, je reproduis l'acte d'appréhension, et deuxième condition : ben, il ne faut pas que j'oublie les appréhensions précédentes quand j'arrive à l'appréhension suivante. Voyez, je mesure, supposez – là je ne me tourne pas, c'est trop, c'est trop fatigant – je mesure quelque chose là, à peu près. Ça fait ça, un, deux, trois, etc. Si j'oublie les mesures précédentes quand j'arrive aux suivantes, j'ai mon unité de 20 centimètres là, alors sur la table, je fais un, deux, trois, quatre ; si quand j'en suis à quatre, j'ai oublié les trois précédentes – vous me [37 :00] direz, tout ça est très benêt ; oui, mais c'est ça la merveille de la philosophie : plus que c'est benêt, plus que c'est beau, hein ? -- eh ben, si j'ai oublié mes unités précédentes, et ben ça ne va pas, je n'ai rien mesuré. En d'autres termes, à l'appréhension doit se joindre – ce n'est pas difficile ça, ce texte, pour le moment – doit se joindre la compréhension. Bon. Vous me direz, et puis après ? D'accord. C'est-à-dire, il faut que je me rappelle. [Pause] Il faut que je me rappelle les unités précédentes, quand j'arrive aux suivantes. -- Je cherche un texte où il le dise, mais je ne le trouve pas, ça n'a aucune importance. [Pause ; Deleuze cherche dans son texte] J'aurais dû les souligner. Bon, [38 :00] peu importe. --

Qu'est-ce qui se passe lorsque je procède à une évaluation numérique, ou mathématique, ou conceptuelle, ou logique ? Je ne suis pas gêné. Pourquoi je ne suis pas gêné ? Je vais vous dire pourquoi je ne suis pas gêné. Parce que, finalement, je peux choisir une unité quelconque, je m'y retrouverai toujours, et d'un. C'est-à-dire je n'ai pas de problèmes du point de vue de l'appréhension. Je peux finalement choisir n'importe quelle unité : c'est conventionnel. Pourquoi ? Elles se valent toutes parce qu'elles sont homogènes. D'accord, je ne vais pas mesurer une table en kilomètres, mais les kilomètres, ils sont convertibles en demi-mètres. Alors je vais mesurer ma table, par exemple, en prenant comme unité 20 centimètres, [39 :00] ou en prenant comme unité 1 mètre. Je vais mesurer la route en prenant comme unité le kilomètre. Qu'est-ce que ça veut dire ? Ça veut dire une chose très simple : c'est qu'il n'y a jamais de vraies unités. Il n'y a pas de vraies unités. Pourquoi il n'y a pas de vraies unités ? Parce que l'unité, comme il vient de le dire admirablement, c'est un acte de l'esprit. Il n'y a pas de vraies unités dans les choses ; l'unité, c'est un acte de l'esprit, c'est un acte d'appréhension. Ce qui constitue votre unité, c'est l'acte d'appréhension.

Mais l'appréhendé, lui, il n'est jamais un, il est toujours multiple, il est divisible. Dans l'unité, vous devez distinguer l'appréhension et l'appréhendé. Ce qui est un, c'est l'acte d'appréhension ; l'appréhendé, l'appréhendé de l'unité, ce n'est pas de l'un, c'est du multiple, [40 :00] c'est du multiple divisible. Simplement, tout multiple divisible, vous pouvez l'appréhender comme un ; l'unité, elle n'a aucun privilège, vous savez, elle a un privilège apparent. Mais elle n'a aucun privilège pour Kant. Pour Bergson non plus, elle n'en aura pas. Il y a toutes sortes de philosophes pour qui l'unité n'a aucun privilège. Et ça me paraît évident qu'ils ont raison. Bon, peu importe, mais comprenez juste qu'ils veulent dire que c'est déjà suffisant. C'est évident, quoi.

Ce qui constitue quelque chose comme un, c'est votre décision d'en faire l'acte d'appréhension d'une multiplicité. [Pause] [41 :00] Mais ce qui correspond à cette unité et à cet acte, l'objet de cet acte, lui, il fait partie de la multiplicité ; il est lui-même une multiplicité divisible. Je dis trois ; ben, trois, ça peut être une unité autant que un ; pourquoi que ce ne serait pas une unité autant que un ? Il suffit que par un acte d'appréhension, je l'érige en unité. Quand est-ce que je l'érige en unité par un acte d'appréhension ? Lorsque je compte trois par trois. Trois, six, neuf, bon. Si je compte un par un, c'est exactement pareil. C'est mon acte d'appréhension qui érige une

unité. [42 :00] Toute grandeur est une unité du point de vue de l'acte d'appréhension qui va déterminer la partie qui va me servir d'unité de mesure.

Donc ce n'est pas étonnant que, puisque mes unités sont conventionnelles, ce n'est pas du tout étonnant que dans l'évaluation mathématique des grandeurs, il y ait une espèce d'homogénéité et de convertibilité de toutes les unités de mesure. Vous me direz, ce n'est pas vrai en fait, ce n'est pas vrai en fait, non, ce n'est pas vrai en fait, mais c'est vrai en droit. C'est vrai en droit du point de vue du concept pur. Ce qui l'empêche d'être vrai en fait, c'est des domaines où je ne veux pas entrer là parce que on perdrait notre fil, et on va voir, d'ailleurs on va le voir un peu plus tard, pourquoi ce n'est pas vrai en fait. Mais alors, voilà. [43 :00] Donc du point de vue de l'appréhension, je n'ai jamais de difficulté quand je fais de l'appréhension numérique des grandeurs.

Et du point de vue de la compréhension ? Vous vous rappelez, la compréhension, c'est non plus l'acte par lequel je détermine quelque chose comme unité, mais l'acte par lequel je retiens les unités précédentes lorsque j'arrive aux suivantes. Ben, dans la compréhension numérique, il n'y a pas de difficulté non plus, parce que je peux comprendre à l'infini. [Pause] Pourquoi ? Ben, pour la même raison, parce que les nombres sont un système conventionnel qui me permet symboliquement de comprendre à l'infini. Je peux dire toujours, ah dix puissance vingt-cinq. Je ne dis pas que j'imagine ce qu'il y a dans dix puissance vingt-cinq, mais dix puissance [44 :00] vingt-cinq, c'est un acte de compréhension qui ne pose aucune difficulté du point de vue mathématique. Donc je dirais, dans l'évaluation quantitative des grandeurs, il n'y a pas de difficulté apparente, même si c'est très dur à faire, à partir de certaines quantités, mais il n'y a pas de difficulté, il n'y a pas de vraie difficulté, pour deux raisons : parce que du point de vue de l'appréhension, toutes les unités sont homogènes.

Et en effet, on l'a vu la dernière fois, c'est que je ne considère pas des intervalles ; en fait, je considère des limites. Je considère des limites. Autant les intervalles sont hétérogènes les uns les autres -- vous vous rappelez notre conclusion de tout à l'heure, c'est-à-dire les présents purs -- autant les limites, c'est-à-dire les instants, [45 :00] sont homogénéisables. Donc là, tout se retrouve, c'est absolument cohérent. Donc du point de vue de l'appréhension, je n'ai aucune difficulté, du point de vue de l'évaluation des grandeurs mathématiques. Et du point de vue de la compréhension, je n'ai pas plus de difficultés puisque mon système symbolique va à l'infini ; j'ai toujours la possibilité d'ajouter un nombre au nombre précédent. La possibilité, la loi de la numération, à savoir la possibilité de toujours pouvoir ajouter un nombre au nombre précédent, définit précisément une compréhension qui va de droit jusqu'à l'infini. Bon, d'accord.

Et là-dessus, Kant surgit, et dit « oui, oui, mais »... Mais ne voyez-vous pas que vous êtes dans une espèce de renvoi à l'infini ? [46 :00] Car si toute unité de mesure est elle-même quelque chose de mesurable qui renvoie à une autre unité à l'infini, [Pause] ne voyez-vous pas que vous êtes dans un mystère complet ? À savoir, l'unité ne cesse pas de se présupposer elle-même. [Pause] Et vous aurez beau symboliquement faire commencer l'unité à un, encore une fois un, ça ne veut strictement rien dire que la convention... [Interruption de l'enregistrement] [46 :47]

... donc, on ne cesse pas d'être renvoyé de l'unité de mesure à quelque chose qui mesurera l'unité de mesure, à l'infini. En d'autres termes, la conclusion [47 :00] de Kant, dans ce texte qui est très,

très beau -- puisque un bon texte en philosophie, c'est un texte qui part de choses où on se dit mais, mais c'est évident tout ça, c'est vrai ; seulement, à peine on a fini de se dire « c'est évident » qu'on se trouve dans des paradoxes déments, et on se dit, mais qu'est-ce qu'on m'a fait derrière le dos, qu'est-ce qui s'est passé ? quoi -- En d'autres termes, conclusion de Kant : l'évaluation numérique des grandeurs ne peut pas avoir son fondement en soi-même. Elle réclame un fondement autre que l'évaluation numérique. En d'autres termes, il y a un autre type d'évaluation que l'évaluation conceptuelle des grandeurs, et il n'y aurait pas d'évaluation conceptuelle des grandeurs s'il n'y avait pas cet autre type. -- Ah ! *[Pause ; on entend quelque chose qui tombe]* J'ai perdu mes lunettes ; peut-être sont-elles cassées, je ne pourrais pas lire, là. [48 :00] -- Hein ? Vous tenez ? Alors pour le moment c'est facile.

Eh oui, et Kant dit : ben oui, tout choix d'unités de mesures renvoie finalement à un certain domaine qualitatif. Qu'est-ce que c'est, ça ? Chaque fois que vous vous trouvez à mesurer quelque chose, vous choisissez votre unité de mesure. Et même si vous prenez un mètre tout fait, si vous avez pris précisément un mètre, c'est que vous aviez une petite idée qui, elle, n'est pas de nature numérique, une petite idée de ce qui allait vous servir d'unité de mesure. En d'autres termes, l'appréhension, c'est-à-dire la détermination de l'unité, l'appréhension numérique suppose une appréhension qualitative. [49 :00] Cette appréhension qualitative ou sensible, et non pas conceptuelle – vous voyez, les termes s'opposent un à un – cette appréhension sensible, non-conceptuelle, qualitative, on l'appellera -- et elle mérite bien ce nom – « évaluation esthétique », par opposition à « l'évaluation mathématique », « esthétique » indiquant précisément le domaine du sensible et d'un art du sensible, par différence avec la science des concepts, un art du sensible qui vous fait choisir esthétiquement, c'est-à-dire dans une intuition. Intuition, c'est le domaine de ce qui est présent, [50 :00] par opposition au domaine du concept qui est le domaine de ce qui est représenté.

Vous choisissez une unité de mesure concrète -- et c'était le texte que je vous citais -- ben oui, vous mesurez un homme par tant de pieds. Et puis vous mesurez un arbre, là vous changez de mesure, vous changez d'unité de mesure. Vous dites : cette colline est haute comme douze hommes, ou cet arbre, non cet arbre est haut comme douze hommes, cet arbre est haut comme douze hommes. Cette colline est haute comme trois arbres. Vous ne cessez pas de changer. Ça, c'est votre appréhension esthétique des unités de mesure. Et cette fois, vous ne saisissez pas des instants homogènes, vous ne [51 :00] renvoyez pas à des unités fictives. Vous renvoyez à des intervalles, à des présents purs. Voyez à quel point il ne dit pas exactement, ça, il ne dit pas, mais là maintenant, on a le droit d'introduire, ça coïncide tellement avec notre recherche. Et donc, là du point de vue de l'évaluation esthétique des grandeurs -- voyez là, le chemin, le chemin de Kant -- l'évaluation mathématique des grandeurs présuppose une évaluation esthétique cachée.

Or, le premier aspect de cette évaluation esthétique, c'est l'appréhension qualitative des unités de mesure hétérogènes, appréhension qualitative des unités de mesure hétérogènes, et cette fois-ci, nous retrouvons en plein notre idée de l'intervalle. Quel est le bon intervalle ? *[Pause]* [52 :00] Oui, parce que ça n'allait pas de soi, savoir prendre le bon intervalle. Quand je vois mon oiseau, que je vois mon oiseau voler, là, et que... voilà une appréhension esthétique ; je me dis... parce qu'elle est esthétique, elle est typiquement rythmique, les battements d'ailes. Je prends l'intervalle entre deux battements, et j'en fais l'unité de mesure. L'unité de mesure, quoi ? L'unité de mesure esthétique. Je ne prends pas mon chronomètre ; ça, ce serait une unité de mesure

numérique ou conceptuelle. Mais moi, là, j'ai posé mon chronomètre, je suis, je regarde l'oiseau. Vous me direz je compte ; [53 :00] oui je compte, oui, mais on a vu que l'unité pouvait être définie par l'acte d'appréhension, qu'il soit esthétique [Pause] ou qu'il soit numérique. Ben oui, là, deux, trois, ça se greffe, mais ce qui compte pour moi, c'est la reproduction des battements d'ailes, la reproduction des intervalles qualitatifs.

Bon, alors ça, ça me donne une appréhension esthétique, d'après laquelle j'ai des jugements esthétiques. Par exemple, la course, là, je calcule l'équivalent, les battements d'ailes du coureur, c'est ses inspirations-expirations. Quand elles se font de plus en plus pressées, hein, marathon, de plus en plus pressées, je me dis, tiens, [54 :00] va-t-il tomber, ne va-t-il pas tomber ? Voilà, ça c'est une appréhension esthétique. L'appréhension numérique, l'appréhension conceptuelle, ce serait au contraire : il se fait rattraper par les autres. Il se fait rattraper par les autres, mais le drame là, ce n'est pas qu'il se fasse rattraper par les autres. Le drame, c'est que l'intervalle entre ses expirations et ses inspirations diminue, c'est-à-dire tend précisément vers l'instant où il ne sera plus que l'objet d'une appréhension numérique égale zéro, c'est-à-dire « pan » [Deleuze semble indiquer que le coureur tombe]. [Rires] Hein ? C'est la vie.

Or comprenez que déjà là, je me heurte à une immense difficulté. C'est que dans l'appréhension esthétique des grandeurs, contrairement à ce qui se passe dans l'appréhension numérique des grandeurs, je tiens des unités de mesure réelles, mais elles ne cessent pas [55 :00] de varier, elles sont hétérogènes. [Pause] C'est déjà difficile ça, alors. Je mesure l'homme en pieds, je mesure l'arbre en hommes, mais ce n'est pas comme tout à l'heure. Est-ce qu'il y a une conversion de ces unités de mesure ? Vous me direz oui, oui, il y a une conversion, parce qu'il y a encore quelque chose de mathématique dans cette évaluation. Mais plus j'avancerai, moins il y aura de conversion [Pause] ; plus j'arriverai à des unités de mesure incommensurables, plus je me prendrai les pieds les uns dans les autres, l'un dans l'autre, plutôt. Parce que c'est pire de l'autre côté ; ça ne fait qu'un, l'autre côté. Il faut bien qu'il y ait la compréhension [56 :00] esthétique de la grandeur. C'est-à-dire, vous vous rappelez, la loi de la compréhension, c'est la nécessité de ne pas oublier quand j'arrive à l'unité suivante, les unités précédentes. Eh ben, voilà que dans l'évaluation numérique des grandeurs, l'esprit ne connaît pas de bornes, il peut aller jusqu'à l'infini. Dans l'évaluation esthétique des grandeurs, l'esprit rencontre vite une limite, un maximum, tel qu'il ne puisse plus retenir [Pause] les unités précédentes quand il arrive aux suivantes, précisément parce que ces unités [57 :00] sont hétérogènes, battent sur des rythmes différents, et voilà que là l'esprit touche à une limite.

Et pourtant la raison continue, la raison, la raison en nous continue à dire : si tu évalues une grandeur, tu dois la comprendre, c'est la loi de la raison. Si tu évalues une grandeur, tu dois la comprendre, c'est-à-dire, tu dois retenir les unités précédentes quand tu arrives aux suivantes. Voilà que la raison m'ordonne ; voilà que dans l'évaluation esthétique des grandeurs, la raison m'ordonne de saisir dans un tout, c'est-à-dire de comprendre, de saisir dans un tout la grandeur à mesurer. [Pause] [58 :00] Et pourtant la grandeur à mesurer ne cesse d'excéder les capacités de mon imagination, mon esprit, pour saisir cette grandeur. La tension entre la raison qui me commande de saisir la quantité à mesurer en un tout et la faiblesse de mon esprit, qui ne peut satisfaire à l'exigence de la raison, car la grandeur à mesurer excède son pouvoir, [Pause] voilà la situation de l'évaluation esthétique des grandeurs. En d'autres termes, elle se heurte au [59 :00] démesuré. Je mesurerai, je mesurerai les hommes avec des pieds, je mesurerai les arbres avec des

hommes, je mesurerai les montagnes avec des arbres, je mesurerai la terre avec des montagnes, je mesurerai le système planétaire avec la terre, je mesurerai les galaxies avec le système planétaire, rien n'y fera, rien n'y fera. Je me heurterai à l'hétérogénéité des unités de mesure du point de vue de l'appréhension, et à la limite de mon imagination du point de vue de la compréhension. [*Pause*] [60 :00]

Je peux traduire dans mon langage actuel : je me heurterai à deux mystères du temps, deux profonds mystères du temps, l'incommensurabilité des présents vivants, ou des intervalles, d'une part, d'autre part, l'immensité ou le trop d'un ensemble du temps. L'ensemble du temps déborde mes facultés de compréhension. L'ensemble du temps, l'immensité du futur et du passé, c'est le sublime. [61 :00] Les deux mystères du temps, encore une fois, c'est la non-commensurabilité – et ils sont complémentaires – c'est la non-commensurabilité des intervalles des présents. Vous comprenez, quand je dis présent, passé, futur, j'ai oublié tout ça ; j'ai fait une évaluation mathématique. J'ai substitué à ces mystères, j'ai substitué à l'évaluation esthétique du temps -- là je prends à mon compte les termes de Kant -- j'ai substitué à l'évaluation esthétique une évaluation numérique du temps. Oui, j'y ai substitué une succession d'instantanés que je peux mesurer avec des concepts numériques. Mais les abîmes du temps, je dirais le premier abîme du temps, du point de vue de l'extension -- on en est toujours, on verra combien il y a d'abîmes du temps -- c'est l'incommensurabilité des présents vécus, [62 :00] l'incommunicabilité des présents vécus, si vous préférez. Et d'autre part, l'immensité du futur et du présent [*Deleuze veut dire « passé »*] qui défie toute compréhension de l'imagination, c'est-à-dire, il y a un abîme de la partie du temps définie comme intervalle, il y a un abîme de l'ensemble du temps défini comme l'immensité du passé et du futur. La limite de ma compréhension définit le sublime. L'ensemble du temps, c'est le démesuré, mais c'est formidable ça. L'ensemble du temps, c'est le démesuré puisqu'on était parti de la définition : le temps, c'est la mesure du mouvement. Eh ben, c'est justement parce que le temps, c'est la mesure du mouvement que l'ensemble du temps, c'est le démesuré. On n'y peut rien, c'est la vie. [*Pause*] [63 :00]

Voilà. Bon, si vous avez encore un peu de force, alors, je vais dire, ben oui, est-ce que ça n'a pas toujours été, cette histoire, est-ce que vous ne le retrouvez pas dans des domaines plus concrets ? Parce que... lisez, j'aurais dû vous lire des pages de Kant tellement elles sont belles. J'aimerais bien que vous lisiez ce texte, hein ? Voilà, ça, il y a notamment un texte, ça, ça m'intéresse beaucoup : « Dans le jugement esthétique, dans le jugement esthétique d'un ensemble, ainsi incommensurable, le sublime se situe moins dans la grandeur du nombre, que dans le fait que nous parvenons toujours en progressant à des unités de plus en plus grandes » [Critique du jugement, *paragraphe 26*] Et tout ce qu'il dit sur le démesuré, c'est un texte splendide. Alors il n'y a pas un mot sur le temps, hein ? C'est [64 :00] moi qui applique ça au temps parce que voilà, qu'est-ce qu'il y a de plus sublime que le temps hein, c'est... bon. Ça va de soi que s'il dit quelque chose qui va dans ce sens, il dit que le sublime, ce n'est pas dans la nature, que c'est à propos de la nature et que c'est dans l'esprit. Heu, il faut comprendre que... enfin peu importe hein, lisez, lisez tout ça.

Alors je dis bon, ben vous comprenez, si on cherche... Alors, un petit repos, quand même. Un petit repos. Je voudrais juste reprendre un point. Je dis, alors est-ce qu'en peinture, en musique, est-ce qu'on rencontre des trucs comme ça ? Ben écoutez, en musique, ça m'étonnerait qu'on ne le rencontre pas, parce que comprenez que c'est, les concepts, ils sont... Je n'ai pas besoin de dire

que intervalles, c'est un concept qui a une longue, longue histoire musicale, hein, et que l'intervalle en musique, c'est quelque chose, hein, [65 :00] et un ensemble, un ensemble du temps, l'équivalent d'un ensemble du temps ? L'intervalle, ben, l'intervalle, ça nous permettrait de définir le présent sonore, le présent musical, pas le présent sonore, mais le présent musical. Ça nous permettrait peut-être, peut-être que ça pourrait servir pour une théorie du temps en musique. Après tout, les théories du temps en musique, c'est, c'est, c'est sûrement très important. Il y a eu des livres là-dessus, mais nous, on se dirait, est-ce qu'on n'a pas une... je veux dire, ça devrait servir à ça, ceux qui s'intéresse à ceci, à cela, à ce qu'on fait. Bon, là je dis juste ça.

Et de l'ensemble, un ensemble du temps, un ensemble du temps qui serait quoi ? Ben, qui serait, bien sûr, excessif. C'est marrant, l'ensemble du temps ; c'est à la fois la mesure du temps... [66 :00] la mesure du mouvement démesuré, le démesuré musical, tiens. Je prends comme ça, à tout hasard, ça a l'air d'être un peu arbitraire, mais peut-être on va voir tout à l'heure que ça ne l'est pas. Je prends un texte... -- Ah oui, mais je n'ai plus la référence ; ah si je pouvais tomber dessus. Enfin... je n'aurai pas cette chance. Je ne l'ai pas pris en note, le texte. Bon, mais enfin peu importe, il suffit... c'est comme si je l'avais cité, c'est un beau texte hein. Ouais, je ne le trouve pas. -- On se dit, ah ben oui [67 :00] – je dis des choses vraiment élémentaires – tiens, Wagner ? Wagner, ah ben oui, ça, il y a quelque chose de démesuré, ça, là-dedans. Démesuré, c'est quoi ? Enfin... intervalle et démesure : l'ensemble du temps et la partie du temps. La partie du temps, c'est l'intervalle, l'ensemble du temps comme excédant notre compréhension esthétique.

Un sublime, à chaque fois que vous dites c'est du sublime, c'est un sublime, c'est sublime, il faut ajouter : c'est du sublime mathématique, hein ? Parce qu'il y a l'autre cas, qu'on n'a pas envisagé, qui est très différent. Il faudra dire, maintenant, si vous employez ce mot à propos du démesuré, il faudra dire, c'est du sublime mathématique. C'est du sublime mathématique, ben oui, c'en est. L'ensemble du temps se déroule, [68 :00] se déroule, à quoi ? Sans que vous puissiez arriver à le saisir en un, et pourtant c'est l'ensemble du temps qui est là, et qui excède votre imagination. Bon, alors je dis, Wagner, mais je cherchais un texte splendide qui dit exactement ça dans [Olivier] Messiaen -- et je ne le trouve pas -- chez Messiaen. Mais, bon, on sent qu'à partir d'un certain moment, oui, de tout temps, la musique, elle a eu à faire avec le démesuré d'une manière très, très spéciale hein. Peu importe, hein ? [*Dans L'Image-Mouvement (p. 72, note 24), Deleuze cite un livre d'Antoine Goléa, Rencontres avec Olivier Messiaen (Paris : Juillard, 1961)*]

Mais je reviens alors, à mes histoires cinéma. Je dis, moi, je disais l'année dernière, et là je veux juste compléter, parce que je me sens plus sûr de moi, ben, il y a quelque chose qui m'intéressait beaucoup, là, dans ce que j'appelais vaguement, pour faire vite, l'école française [69 :00] d'avant-guerre. [*Sur cette école, voir la séance 7 du séminaire sur le Cinéma I, le 19 janvier 1982 ; voir aussi L'Image-Mouvement, pp. 61-81*] L'école française d'avant-guerre, moi, je trouve que ce serait un concept qui serait très tenable, historiquement. Et, bien sûr, comme à chaque fois qu'on parle d'un grand mouvement, ça grouperait des auteurs très différents, et je disais, pour moi, l'école française d'avant-guerre, bien sûr, c'est [Abel] Gance, c'est [Marcel] L'Herbier, c'est [Jean] Epstein, pourtant Dieu qu'ils sont différents. Et puis, c'est aussi la génération suivante, c'est [Jean] Grémillon, c'est [Jean] Vigo, bon. Il y a une espèce d'école française, moi, je trouve. Ils ont une certaine conception de la lumière, ils ont une certaine conception... il y a une lumière française, tout comme il y a une lumière expressionniste allemande. Ce n'est pas le même

traitement de la lumière, ce n'est pas le même... Et, je me disais, qu'est-ce qu'il y a de commun dans cette école française ?

Eh ben, et c'est ça qui me faisait, qui me mettait dans la joie, moi personnellement, parce que, ils sont bien français, mais au sens le meilleur du mot, parce que [70 :00] ils sont cartésiens, ils sont cartésiens. Et pourquoi ils sont cartésiens ? Parce que ce qui les intéresse le plus -- je ne dis pas que c'est ce qui les intéresse seulement -- ce qui les intéresse le plus, c'est la quantité de mouvement dans l'image. Ça, c'est le problème français. Si vous vous dites en effet d'un film expressionniste, qu'est-ce qui les intéresse le plus, qu'est-ce que c'est pour un expressionniste -- on le verra si on revient un peu là-dessus, il faudra revenir là-dessus -- c'est évident que ce qui les intéresse d'abord et avant tout, c'est la lumière, et que c'est leur affaire. Pourquoi c'est leur affaire la lumière ? Eh ben, il faudra chercher ça. Mais c'est la lumière, leur affaire. Et ce n'est pas qu'ils ne s'intéressent pas au mouvement, mais le mouvement est subordonné à la lumière. Il y aura autant de mouvement qu'il en faudra pour la lumière et les jeux de lumière, et le jeu fondamental de la lumière avec les ténèbres, [71 :00] bon. C'est ça, c'est ça leur truc.

Je résume, mais c'est des problèmes vécus ; je ne fais pas de la théorie là. Je pense que leur affaire, c'est le luminisme. Un Français, il peut avoir des lumières extrêmement savantes ; les lumières de Grémillon sont célèbres. Mais pourquoi justement ? Elles sont obtenues -- c'est vrai dans l'école française, enfin je n'ai pas le temps de développer -- les lumières, elles sont obtenues à partir de toutes les nuances de gris. Elles ne sont pas du tout obtenues, même quand il y a des contrastes très forts, elles ne sont jamais obtenues avec le traitement expressionniste, où eux, au contraire, ils obtiennent la lumière à partir d'un affrontement lumière-ténèbres, lumière-ombre. Ça, pas du tout, les Français. Et c'est parce que, chez eux, dans cette école française, à supposer que mon concept soit bien fondé, dans cette école française, la lumière elle est subordonnée, si loin qu'elle aille, quelle que soit son importance -- je ne dis pas qu'elle... -- mais elle est subordonnée à un problème encore plus important [72 :00] pour eux. Et là on touche à ce que je vous dis depuis le début : allez donc savoir pourquoi quelqu'un se reconnaît ou vit tel problème plutôt qu'un autre. C'est les limites de la philosophie ça ; c'est, pourquoi c'est ça qui vous intéresse et pas autre chose ? On ne sait pas. Dans votre pensée, je ne dis pas dans votre vie ; ce n'est pas dans votre vie que vous allez trouver ces orientations de pensée. Bon. Votre vie, elle confirme, elle ne fait jamais que suivre, la vie. Bon.

Ce qui les intéresse dans l'histoire de la lumière, les Français, c'est juste le contraire de ce qui intéresse les expressionnistes, à savoir c'est la meilleure lumière pour qu'il y ait la plus grande quantité de mouvement possible. C'est ça leur truc. C'est ça leur truc : mettre dans l'image visuelle la plus grande quantité de mouvement. D'où les expressions splendides de Gance, parce que vous allez me dire mais, mais c'est vrai aussi déjà de [D.W.] Griffith ? Non, ce n'est pas du tout pareil. [73 :00] Ce n'est pas du tout pareil, parce que -- et c'est là qu'on voit à quel point ils sont cartésiens -- dans les textes de Gance, il y a de très, très belles phrases, qui paraissent à première vue purement lyriques, où il dit : j'élève, j'élève le mouvement [*Pause*] de l'état d'une simple arithmétique, à une algèbre, une algèbre du mouvement. On se dit, oh bon, c'est manière de parler. On peut se dire c'est manière de parler, c'est un texte poétique, lyrique, de Gance. Mais on peut se dire aussi, ce n'est pas du tout manière de parler ; il tombe très juste, qu'il le sache ou pas... [*Interruption de l'enregistrement*] [1 :13 :46]

Partie 2

... Qu'est-ce qu'a fait Descartes ? On pourrait dire : les Américains, ils ont déjà fait quantité de mouvement dans l'image ; c'est même ça, l'image-mouvement. Mais... [74 :00] d'une certaine manière, quel que soit le génie de Griffith, ça restait au niveau d'une évaluation, que Kant appellerait une évaluation esthétique. Il procédait très empiriquement. Lorsque Gance est ébloui par Griffith, il se dit d'une certaine manière : moi, je vais porter ça à une rigueur... algébrique. Très curieux. C'est-à-dire : à une espèce de rigueur cartésienne. En d'autres termes, je vais subordonner -- je ne vais pas évaluer, je ne vais pas me contenter d'une évaluation esthétique de la quantité de mouvements -- je vais soumettre des quantités de mouvements à des rapports métriques. Et tout le temps, Grémillon, lui, plus modeste, ne parlera plus d'une algèbre du mouvement, mais parlera d'un calcul du mouvement. Et ça revient constamment chez les Français, ça : [75 :00] la quantité de mouvements soumise à des rapports métriques. C'est un peu ce que je vous disais. Les Russes, ils ont un autre problème. Les Soviétiques, ils ont un autre problème qui était : la quantité de mouvements, la soumettre à des lois dialectiques, mais c'était un problème très vécu, très vivant, la saisir, pas la soumettre, pas... ce n'était pas de l'artificiel, la saisir à travers une conception dialectique du monde.

Ben, les Français, manifestement, ils sont hantés par un cartésianisme du cinéma, même s'ils ne connaissent pas Descartes, même s'ils ne sont pas philosophes, même si... qu'est-ce que ça peut faire, tout ça ? Ils veulent introduire dans le cinéma quelque chose que, quelques siècles auparavant, Descartes avait voulu introduire dans les mathématiques, et dans la philosophie. Et comment ils vont faire, alors ? [76 :00] Voilà. À ma connaissance, cette école française, s'il est vrai que son problème fondamental, c'est la quantité de mouvements dans l'image visuelle, eh ben, elle va se définir par deux aspects. Elle va se définir par deux aspects, et je ne force pas les choses ; ce n'est pas ma faute si ça tombe bien. Ça veut dire que tout ce qui précède était vrai, c'est tout. Deux aspects.

Le premier aspect, ça va être ceci [*Pause*] : comment choisir pour un mouvement, pour *un* mouvement, pour *un mouvement précis*, comment choisir pour un mouvement déterminé une unité de mesure telle [*Pause*] [77 :00] que l'image sera remplie par [*Pause*] le maximum de quantité de ce mouvement ? [*Pause*] Que l'image soit remplie par le maximum de quantité de ce mouvement, ça voudra dire quoi ? Étirer l'intervalle. Je prends deux cas : si vous étirez au maximum l'intervalle, il faudra que vous ralentissiez le mouvement pour avoir la plus grande quantité de mouvement possible. Bon. Et voilà que l'école française découvre la puissance du ralenti, notamment chez un de ses plus grands [78 :00] représentants, [Jean] Epstein. [*Pause*] Si vous raccourcissez l'intervalle, [*Pause*] il faudra que vous accélériez [*Pause*] pour obtenir la plus grande quantité de mouvement dans l'image ou dans la séquence d'images. Ces accélérations trouvent leur expression géniale sous des rapports métriques -- et là, « rapports métriques », ce n'est pas une métaphore, en effet, puisque ça implique le montage accéléré. -- Et le montage accéléré, ça implique -- et le montage, pas le montage accéléré -- le montage [79 :00] implique l'exercice et l'application de très stricts rapports métriques -- combien de temps dure un plan ? quels sont les rapports métriques du champ, de la largeur, de la hauteur, de la profondeur, etc. ? -- tous les rapports métriques y passent.

Je peux définir : le montage français, c'était réellement -- je ne dis pas tout montage -- le

montage à la française, c'était : l'évaluation des rapports métriques relatifs à la quantité de mouvement et au maximum de la quantité de mouvement dans l'image. Le ralenti, c'est un maximum de quantité de mouvements dans l'image quand vous avez des intervalles très longs. Quand vos intervalles sont courts [80 :00] ou de plus en plus courts, vous faites du montage accéléré, etc., etc. Toutes ces choses qui étaient prodigieuses au moment de l'invention du cinéma, c'est-à-dire quand ils avaient vraiment l'impression de découvrir, de tout créer, ça suffit pour que ce ne soit pas par métaphore que Gance se réclame d'une algèbre du mouvement. Et en effet, vous voyez, là... et les thèmes de l'école française : il n'y a pas un Français qui ne se heurte ou qui ne s'affronte à la scène française typique du cinéma français d'avant-guerre et qui en effet explique... ça s'explique tout seul.

C'est un peu comme dans la peinture ; ils ont, vous savez, leurs épreuves. Bon, il n'y a pas beaucoup de peintres à telle époque qui n'aient affronté le problème de la crucifixion, ou de la descente de la croix. Ben là, dans l'école française, il n'y en a pas qui ne s'affrontent [81 :00] au problème fondamental du petit bal, du bal populaire. Et c'est forcé, c'est forcé parce que là, ils tiennent leur truc, et il n'y en a pas un qui va le faire de la même manière, évidemment, ou de la fête, de la fête foraine. C'est leur truc. Ce n'est pas par réalisme français ; c'est au contraire par leur dévotion à eux, leur problème à eux, à savoir ce problème d'instaurer les rapports métriques qui correspondent à chaque fois à la meilleure et à la plus grande quantité de mouvements dans l'image visuelle. Or qu'est-ce que vous voulez de mieux qu'un bal ? C'est ça l'épreuve, l'épreuve type : filmer un bal.

Et ce n'est pas rien, filmer un bal. Ce n'est pas rien. Et chacun va rivaliser sur son voisin. C'est par là qu'il y aura un... quand Grémillon prend ses farandoles, [82 :00] ben les farandoles de Grémillon, ce n'est pas les bals de L'Herbier. [Voir les séances 2 et 3 du séminaire sur le Cinéma I, le 17 et 24 novembre 1981, et aussi L'Image-Mouvement, pp. 61-65] C'est évident. Grémillon, bien plus, il croit tenir un truc, et sûrement il tient un truc : la farandole en décor fermé, ça alors... Il se donne des conditions. Il fait de l'algèbre. Il fait de l'algèbre cinématographique. Il va fermer le décor, c'est-à-dire en haut, plafond fermé, tout ça. Puis il va mettre sa farandole montant l'escalier. Avec quel montage, quel rapport métrique ? à la fois pour chaque image et pour la succession des images. Évidemment c'est grandiose, c'est un projet grandiose, mais... [On entend soudain la voix de Deleuze d'un magnétophone, et Deleuze y réagit à sa voix] ah c'est moi ! [Rires]

Bon. Voilà le premier aspect. Voyez, c'est l'aspect « intervalle », choisir le meilleur intervalle pour produire la plus grande quantité de mouvement relative dans [83 :00] une image ou une suite d'images. Et je dis, ça c'est signé ou Gance, son fameux montage accéléré ; ou Epstein, ses fameux ralentis, ou sa grande fête foraine en accéléré ; ou c'est L'Herbier – "El Dorado" [1921], avec le grand bal d' "El Dorado". [Pause] Eh bien, vous comprenez -- là, je vais dire des choses très précises -- si, ensuite, vous retrouvez le thème du bal chez d'autres, mais ça n'aura pas du tout le même sens ! Je pense aux bals de [Max] Ophuls. Ophuls, ce n'est absolument pas le même problème. Quantité de mouvement dans l'image, ce n'est pas ça qui intéresse Ophuls, pas du tout, alors. Pourtant, il y a du mouvement, pourtant il soigne les mouvements, [84 :00] mais ce n'est pas son affaire. Si bien qu'un bal d'Ophuls ne répondra pas du tout à ces critères de l'école française. Et pourtant, Dieu qu'ils sont beaux, les bals d'Ophuls.

Mais... quand je parle de l'école française, je veux dire : ce qu'ils visaient à travers l'épreuve du bal ou de la farandole, et dans les Grémillon, il n'y a pas beaucoup de films où vous ne trouvez pas la farandole ; il n'a pas cessé de la refaire, au sens où l'on dira -- alors là, si l'on prend au sérieux le cinéma --, au sens où l'on dira d'un peintre qu'il n'a pas cessé de refaire les nymphéas. Il n'a pas cessé de refaire les nymphéas, d'accord. Eh bien, Grémillon, il n'a pas cessé de faire et de refaire la farandole. C'est son truc. Et sans doute, il n'a jamais été content d'une farandole qu'il ait faite. Il voulait encore mieux. Et de son premier, il vivrait encore, eh bien, il en ferait encore des farandoles. Il n'en finit pas, il n'en finit pas avec une farandole... [85 :00] voilà. Bon...

Mais l'autre aspect. Ça, c'est l'aspect « intervalle ». Je dis : voilà la première figure du temps cinématographique par rapport à l'image mouvement. La première image indirecte du temps cinématographique -- vous voyez qu'on retombe là sur nos pieds tout à fait, mais sans le faire exprès --, c'est bien le temps intervalle, le choix du bon intervalle pour obtenir le maximum relatif de quantité de mouvement dans une image ou une suite d'images. Voilà. C'est le premier aspect du temps cinématographique.

Mais dans l'école française, il y avait aussi un autre aspect, [86 :00] et bien bizarre. [*Pause*] Il y avait la réclamation d'un trop. Il y avait la réclamation d'un « en faire trop ». Il y avait une démesure. Il y avait une démesure qui, à mon avis, n'a pas eu d'équivalent ailleurs. Les autres, ils avaient aussi leur démesure. Inutile de dire que [Alexander] Dovzhenko ou [Sergei] Eisenstein, ils l'avaient, leur démesure. Je ne vais pas dire que c'étaient des spécialistes de la démesure. Mais une seule fois dans le cinéma, à mon avis, le sublime a surgi sous forme de sublime mathématique, et ce fut avec [87 :00] l'école française. Ah, ce fut avec l'école française que le sublime a surgi comme sublime mathématique au cinéma, mais oui ! [*Sur la démesure pour Gance, voir L'Image-Mouvement, pp. 70-72*] Car chez Gance, il y a toujours -- alors je commence par lui -- il y a toujours un thème : « et je vous en donnerai trop, bande d'abrutis ! » Il était parfait. Dès le début, il dit, « Je ne suis pas compris, je ne serai pas compris ». Il a raison, mais lui, il en rajoute. Lui, il n'a pas eu, j'allais dire, l'espèce de silence ou d'écrasement ou de modestie d'un [Erich von] Stroheim qui a, qui a, qui n'éprouvait même pas le besoin de dire qu'il n'était pas compris. Gance, lui, n'a pas cessé de l'expliquer -- ce n'est pas plus mal --, il n'a pas cessé de dire : « vous devriez, vous devriez [88 :00] m'adorer comme un dieu ; vous devriez casser la Tour Eiffel pour m'en faire une couronne ; vous ne... etc., vous ne faites rien, pauvres types ».

Mais pourquoi, qu'est-ce que c'est que ce trop, cette démesure chez Gance ? J'en prends un exemple très simple : démesure déjà, évidemment, dans son montage accéléré, démesure dans le montage accéléré, de plus en plus vite. Atteindre cette fois-ci un maximum absolu de quantité de mouvement. Qu'est-ce que ça veut dire, qu'est-ce que ce sera un maximum absolu de quantité de mouvement ? Reprenons la définition kantienne du sublime, je dirais le maximum absolu de quantité de mouvement, c'est lorsque la quantité de mouvement excède les capacités [89 :00] de compréhension de notre esprit. Alors là, vous avez démesure, vous avez le sublime mathématique en toutes lettres. Or qu'est-ce qu'il nous dit, Gance ? Il nous dit : je vais vous flanquer dix-huit surimpressions. Faites attention, il dit, mes dix-huit surimpressions ne partent pas -- vous voyez ce que c'est des surimpressions, hein ? Des images les unes sur les autres, hein ? -- Dix-huit surimpressions simultanées : attention, qui ne partent pas au même moment.

Rapport métrique ! Rapport métrique obtenu au montage.

Par exemple, vous allez partir avec trois surimpressions, et puis, [90 :00] à tel instant, dix autres vont s'y joindre, mais quatre des premières vont se retirer. Comprenez que c'est essentiel, parce que ce qu'il est en train de faire -- et là, il n'y aura aucune métaphore --, il est en train de faire une musique visuelle. Exactement comme dans la musique -- et je reprends cet exemple parce qu'il me semble que les correspondances sont énormes entre ces deux grands auteurs -- exactement comme Messiaen fait en musique, avec toute sa théorie et sa pratique des valeurs ajoutées et des valeurs retirées. Et j'en retire, et j'en ajoute, et bien sûr, vous n'y verrez rien. Comment voulez-vous voir dix-huit surimpressions à la fois ? Ce n'est pas en question. Gance, il sait bien qu'on ne les voit pas. Il est le premier à le dire. On en voit au mieux trois, quatre. [91 :00]

Là, vous touchez en plein l'opération du sublime mathématique. Toucher en plein, c'est, c'est... Reprenez le texte de Kant, c'est mot à mot, faites-le coller avec le texte de Gance, c'est une merveille ! Là, vous touchez... Et oui, votre compréhension est complètement limitée. Vous allez au maximum jusqu'à quatre surimpressions. Alors, pourquoi il en flanque dix-huit ? Réponse merveilleuse : mais, ça dépasse votre compréhension, vous ne les voyez pas, mais ça a de l'effet sur l'âme. Ça a de l'effet sur votre âme. Et si je flanque dix-huit surimpressions, ça vous fera un effet qui ne sera pas le même que si j'en flanque six. Il y aura un effet sur l'âme, ne serait-ce qu'une espèce de sentiment de [92 :00] sublime. Et ce démesuré sera soumis à des rapports métriques, encore une fois, en ce cas, des rapports rythmiques, [Pause] le moment où il les rajoute, le moment où il les retire, le moment où il les réunit toutes, les dix-huit ou les vingt ou les vingt-et-une, les décalages, les décalages entre les valeurs -- j'emploie les mots de Messiaen --, les valeurs ajoutées et les valeurs retirées. Bon.

Alors, autre exemple -- là, je n'ai même plus besoin de développer -- quand il vous flanque sa fameuse polyvision. On vient de voir, c'est connu, il y a trois grands trucs [93 :00] chez Gance qui reviennent tout le temps : montage accéléré, on vient de le voir ; les surimpressions, on vient de voir ; troisième grande chose : sa polyvision avec triple écran, ou sans triple écran. Le triple écran, c'est quoi ? Là aussi, c'est atteindre à ce trop. Comment capturer le trop ?... [Interruption de l'enregistrement] [1 :33 :30]

... ce sera l'autre aspect du temps. Vous vous rappelez, [Ici commence la transcription à WebDeleuze et de la partie 1 à Paris 8] on était parti avec le premier aspect : le temps intervalle. Le démesuré, c'est l'ensemble du temps, c'est l'immensité du passé et du futur. Ce n'est plus l'intervalle présent variable, [94 :00] ce n'est plus le présent variable. C'est l'immensité du présent et du futur. C'est l'ensemble du temps constitué comme quoi ? Constitué comme « simultanésisme ». Et sous la plume de Gance va surgir la formule du simultanésisme, formule qui fait écho à quoi ? À la même époque, des peintres lancent le mot d'ordre du simultanésisme. Et ces peintres, en quoi ils se distinguent du cubisme ? Ils se distinguent du cubisme ne serait-ce que pratiquement, au niveau des formes qu'ils empruntent. Est-ce par hasard que ce sont des peintres qui ne se lassent pas d'explorer les circonférences, les cercles, demi-cercles et quarts de cercle, [95 :00] contrairement aux cubistes qui ont besoin de décomposition par surface angulaire, par arête. Et ces simultanésistes, c'est qui ? C'est les Delaunay [Robert et Sonia], chez qui vous rencontrez, dont toute la peinture est une méditation sur les cercles et les arcs de cercle,

et c'est [Fernand] Léger, qui va lancer dans la peinture des arcs de cercle les plus extraordinaires qui soient.

Bon, peu importe, ce simultanésisme, qui se trouve... et Léger, ça va être qui ? Ça va être non seulement un grand peintre, ça va être le décorateur de L'Herbier ; il va se passionner pour le cinéma en fonction des [96 :00] capacités de simultanésisme du cinéma. Et le simultanésisme, je dirais : ce n'est pas du tout le présent, la saisie du présent. C'est-à-dire : ce n'est pas du tout l'impressionnisme. On pourrait dire : l'impressionnisme, c'est l'intervalle, c'est l'art de l'intervalle. Mais le simultanésisme, ce n'est pas ça. C'est au contraire l'éternité du temps, pas l'éternité tout court, l'éternité du temps, l'éternité comme éternité du temps, c'est-à-dire le temps saisi comme ensemble du temps, l'immensité, la simultanésité du passé et du futur, dans l'ensemble. Or quand est-ce que, et où le passé et le futur sont-ils simultanés ? Ils sont simultanés dans, et uniquement dans, l'ensemble du temps. Dès que vous les sortez de l'ensemble du temps, ils ne sont plus simultanés. Et la roue de Delaunay, et la roue de [97 :00] Léger, c'est l'ensemble du temps comme tout à l'heure on tombait sur l'intervalle du temps. Et quand je dis Messiaen pour ajouter le troisième grand nom, si bien que j'aurai ma trinité, là, les Delaunay et Léger, Gance, Messiaen.

Messiaen élabore -- et je crois bien à la même époque -- une conception célèbre qu'il nommera les rythmes non-rétrogradables. [*Sur ces rythmes, voir L'Image-Mouvement, pp. 71-72, et la note 24, p. 72*] Et les rythmes non-rétrogradables, c'est par exemple -- je n'ai pas le temps, là, de le préciser beaucoup --, c'est par exemple lorsque vous avez deux rythmes à droite et à gauche, qui sont l'inverse l'un de l'autre, c'est-à-dire qu'ils [98 :00] sont la rétrogradation l'un de l'autre, et au centre, il y a un rythme constant. Bon, l'ensemble des trois, -- des deux rythmes qui sont à droite et à gauche, la rétrogradation l'un de l'autre, et du rythme à valeur constante centrale -- définit selon Messiaen un rythme non-rétrogradable.

Bon, inutile de dire que, à mon avis -- enfin pas à mon avis, non -- inutile de dire que les couleurs de Delaunay sont typiquement des rythmes non-rétrogradables, la modulation des couleurs. [99 :00] Or, en tout cas, il y a un peintre qui a employé l'expression « rythmes non-rétrogradables » à propos de la peinture et de la modulation de la couleur, c'est Klee, dans son journal, au point que, évidemment, il y a un problème, c'est, est-ce que... -- comme je n'ai pas vérifié les dates -- est-ce que ça vient de Messiaen ? est-ce que... Messiaen, en tout cas, cite le mot comme lui-même l'ayant inventé, hein ? Donc je pense que l'origine serait de Messiaen, mais on le trouve en peinture. Il y a des rythmes non-rétrogradables en peinture ; bien plus, Messiaen donne lui-même comme exemple les couleurs d'un papillon, les ailes d'un papillon comme exemple de rythme non-rétrogradable, c'est-à-dire qu'il donne un exemple pictural.

Bon, mais le triple écran de Gance, [100 :00] comprenez ? Comprenez ? Il n'y a pas de mystère, là, il n'y a pas de mystère à cet égard, ou il y a un sacré mystère. Il le sait bien, il le sait de toute évidence, c'est pour faire du rythme rétrogradable visuel. La preuve, c'est qu'il dit lui-même à propos de son triple écran, entre autres choses -- il ne le réduit pas à ça, mais... --, entre autres choses, vous aurez à votre droite et à votre gauche deux figures symétriques inverses, et au centre une image principale, c'est-à-dire vous aurez deux rythmes qui sont la rétrogradation l'un de l'autre, à droite et à gauche. Voyez ces figures ; pour ceux qui ont vu le triple écran de Gance, on voit tout le temps à droite, vous avez du haut gauche de l'écran, vers le bas [101 :00] droit une

troupe qui descend, à gauche vous avez l'autre figure, les deux mouvements étant la rétrogradation l'un de l'autre, et au milieu, vous avez, par exemple, Bonaparte : vous avez typiquement un rythme non rétrogradable. Or, aussi bien au niveau du triple écran, qu'est-ce que ça veut dire tout ça ? C'est précisément la recherche, et la constr... non, pas la construction, la recherche, la capture d'un démesuré ou d'un sublime visuel. Et je dis juste : ce sublime, ce démesuré visuel, c'est l'ensemble du temps, [Pause] c'est le simultanésisme, c'est-à-dire l'immensité du futur et du passé en tant qu'ils sont simultanés et ne sont simultanés que dans l'ensemble du temps. [102 :00]

Alors là-dessus vous avez tout à fait le droit de me dire, l'ensemble du temps, c'est une notion qui pour moi n'a pas de sens, comprenez ? Très bien. Qu'est-ce que ça veut dire ? Ça veut dire, eh bien voyez, ça veut dire -- ce qui n'est pas mal -- : vous n'avez pas affaire à une Delaunay, vous n'avez pas affaire à une Gance, vous n'avez pas à faire avec ceci, cela ; votre affaire, elle est ailleurs. C'est pour ça que les objections sont tellement peu intéressantes. Il ne s'agit pas de m'objecter ceci, cela, l'ensemble du temps, etc. Je vous parle de gens qui ont donné à cette notion une consistance. Même si cette notion n'en a pas indépendamment d'eux. Et je vous dis, comme toujours : trouvez vos notions à vous, auxquelles vous saurez donner une consistance. Un cercle Delaunay est une réponse à : qu'est-ce que l'ensemble du temps ? Alors, et puis c'est comme ça pour tout.

Alors, je dis juste, [103 :00] et j'ajouterais, pour L'Herbier, ce n'est pas la même manière. Chez L'Herbier, il y a un trop, mais tant pis. Je pense à une analyse qui m'a beaucoup frappée, qui est faite par Noël Burch. Noël Burch pose à propos d'un grand film de L'Herbier, "L'Argent" [1928], une question très intéressante. [Sur l'analyse de Burch, voir L'Image-Mouvement, pp. 69-70, et la note 22] Il dit : c'est très curieux, les gens qui ont vu ce film de L'Herbier, qui est un des plus grands films de L'Herbier, ils en sortent avec l'impression que c'est un film plein de mouvement, et que ça n'arrête pas de bouger. Or en fait -- et il cite des critiques en effet qui parlent de l'aspect tellement mouvementé du film de L'Herbier -- or il y a bien des mouvements de caméra extraordinaires. Il y a des mouvements de caméra extraordinaires dans "L'Argent", notamment ceux que tout le monde connaît, à savoir la caméra sur fil aérien, là, qui prend la corbeille de la Bourse, enfin, tout ça fait partie des plus belles images du cinéma. [104 :00] Vous vous rendez compte du temps où on pouvait se taper la Bourse quand on faisait du cinéma, la Bourse pour soi tout seul, et pendant une journée, faire ce qu'on voulait, évidemment, c'est bien. Bon.

Mais Noël Burch, il dit : je l'ai revu avec mon crayon à la main, le film, avec mon petit stylo, tout ça : il y a très peu de mouvement de caméra, très peu. Alors comment expliquer ? En effet, il y a la fameuse séquence de la Bourse. Mais vous verrez, il y en a extrêmement peu. La plupart du temps, la caméra est immobile, comme d'ailleurs dans la plupart des films de l'époque. Il dit : c'est curieux. Car il ne nie pas le fait, il dit : oui, en effet, ça donne l'impression d'être tout le temps en mouvement. Et en fait, rien du tout. Il cherche comment : L'Herbier, quelle a été la solution, L'Herbier ? Vous allez voir que c'est une solution très différente d'une solution Gance, et pourtant [105 :00] elle a le même effet, le même résultat. Il dit : voilà, si vous considérez des séquences, par exemple, dans les décors gigantesques, les décors de L'Herbier, alors, là, si j'essayais de faire la distinction avec Gance, grâce à Léger, grâce au peintre Fernand Léger, sont des décors que l'on ne peut qualifier que d'« immenses ». Il y a une gigantisation du décor que Léger a voulu comme telle. Par exemple, le salon, dans "L'Argent", le salon est un salon, n'est-ce

pas, qui fait l'effet de la salle des Pas Perdus dans la gare Saint-Lazare ; c'est démesuré. Et tous ceux qui aiment Gance l'aiment en fonction aussi... les décors de "L'Insoumise" sont démesurés. [Il est probable que Deleuze se trompe du titre ici puisqu'il se réfère dans L'Image-Mouvement (p. 66) et à 'L'Argent' et à "L'Inhumaine" de L'Herbier (1924) avec des décors de Léger, parmi d'autres ; "L'Insoumise" de William Wyler est le titre français du film américain "Jezebel", sans décorateurs indiqués] Et là, ça travaille vraiment au niveau de la relation [106 :00] métrique, parce que Léger, c'était vraiment un domaine de la relation métrique.

Bon, impression d'immense, d'accord. Mais comment il va obtenir le trop, le démesuré du mouvement ? Puisqu'en fait, la caméra, elle ne bouge pas. Alors, est-ce qu'il va faire courir les gens ou au contraire, solution Epstein --, on pourrait concevoir un étirement, un ralentissement. Bon, ça ne va pas avec un thème de l'argent, ça va avec la maison Usher, ça va avec Edgar Poe. Ça ne va pas avec Zola. Un étirement, non, ce n'était pas possible. L'astuce de L'Herbier, nous explique Noël Burch, c'est : dans une séquence, supposons que vous ayez un nombre moyen de plans qui sont nécessaires, [107 :00] par exemple, dans une séquence dont le thème principal est une femme -- qui était à la droite de l'écran -- doit se rendre à l'autre bout de l'écran en passant par un groupe, en passant par un groupe central -- je dis n'importe quoi. -- Bon, vous avez une solution : c'est de tout faire en un seul plan. Si vous faites plusieurs plans, disons que vous avez un nombre moyen de plans qui rendent compte de ce mouvement, mettons, quatre ou cinq plans. Si vous en mettiez moins, il y aurait une ellipse ; si vous en mettiez plus, ça fait trop. [108 :00] Ce que Burch montre -- j'ai été très convaincu par son analyse -- c'est que là où il faudrait quatre ou cinq plans statistiquement, en moyenne, L'Herbier en flanque vingt, vingt-deux. [Pause] Et c'est ça qui va donner le sentiment d'un excès.

Si vous voulez, c'est très différent des superpositions, des surimpressions de Gance ou du montage accéléré ou du triple écran, et ça aboutit au même effet : produire une démesure qui dès lors va vous impressionner malgré vous, c'est-à-dire vous faire croire à une quantité de mouvements complètement folle. C'est que chaque séquence est gonflée d'un nombre de plans. [109 :00] Évidemment c'est un danger, il y a un danger énorme, comprenez que le danger, il n'est pas compliqué, c'est le danger...

Pourquoi il y a des auteurs de cinéma qui s'intéressent si peu au montage ? C'est que leur problème, c'est de tout faire pour qu'il n'y en ait pas. [Rires] Pourquoi ça les intéresse qu'il n'y ait pas de montage ? Pas simplement parce que le montage ne les intéresse pas, c'est parce que plus qu'il y a du montage, plus que votre film, il peut être foutu, et plus qu'on peut le couper. Et en effet, il y a des versions de « L'Argent » où on réduit. Il n'y a rien de plus facile. Qu'est-ce qui a fait le malheur de Stroheim, tout ça ? Qu'est-ce qui explique, si vous voulez, que Ford, lui, il se tirait, qu'il n'assistait même pas au montage ? C'est que Ford, il avait filmé de telle manière qu'à son avis, on ne pouvait rien couper, alors il s'en foutait. Mais ce qui a rendu les cinéastes monteurs, c'est la panique [110 :00] -- ou non monteurs, c'est la même raison -- c'est la panique que le producteur coupe. Le montage, c'est que c'est un art très, très dangereux. C'est un art dangereux à deux titres parce que n'importe qui ne peut pas le faire, mais n'importe qui peut, grâce au montage, démonter. Si bien qu'une séquence de L'Herbier qui dure normalement douze minutes, on va la réduire à deux minutes en toute..., bon. À ce moment-là, évidemment, pour lui, tout est foutu pour ce qu'il a voulu faire, à savoir obtenir ce trop de mouvements, cette démesure du mouvement qui ne fait qu'un avec un ensemble du temps. C'est fichu.

Voilà donc où je voulais en venir, à savoir, si je me résume très vite là : de l'image-mouvement [111 :00] conçue en extension, c'est-à-dire quantité de mouvements, se dégagent deux figures du temps. Ces figures, ce qu'on dit « figures indirectes du temps » [Pause] puisqu'on les induit de la quantité, on les induit du mouvement, [Pause] ces deux figures du temps, je les appelle, la première : [Pause] nombre du mouvement, [112 :00] mouvement absolu, [Pause] l'ensemble du temps, [Pause] l'immensité du futur et du passé, [Pause] le simultanésisme [Pause] -- il m'en manque un ; non, ça peut aller, il m'en manque sûrement un ; le simultanésisme, l'ensemble du temps, le nombre du temps, [Pause] [113 :00] je ne sais plus, enfin, vous voyez, vous en rajoutez vous-même -- la grandeur, j'ai oublié, oui, la grandeur du mouvement aussi. -- L'ensemble du temps, oui, le simultanésisme, l'immensité du futur et du passé, oui... bon, je ne vois pas. La roue, hein ? La roue. [Pause]

L'autre figure indirecte du temps, je l'appelle [Pause] : l'unité de mesure du mouvement, [Pause] l'intervalle du mouvement, [Pause] [114 :00] le temps comme partie, [Pause] le présent vivant. [Pause] C'est tout. -- Ah oui ! De l'autre côté, le sublime... ah, c'est ce que j'oubliais, c'est le sublime mathématique dans le premier aspect. [Pause] -- Voilà, voilà les deux figures du temps, déjà. Qu'est-ce qui peut y avoir d'autre ?

Ah, là là, j'ai déjà raté. [Deleuze semble réagir au fait qu'il a raté l'ouverture du secrétariat] Il faut que j'aïlle... oh, je n'y vais pas. Est-ce que quelqu'un a une enveloppe ? Personne n'ait une enveloppe ? [115 :00] Il faudrait que je la glisse sous la porte. Ou est-ce que quelqu'un reste cet après-midi ? Ah merci beaucoup, ça me sauve, ça. Donc je le mettrais sous enveloppe au secrétariat. [Pause] Merci, j'en ai déjà une, merci. Bon, voilà, on va arrêter bientôt parce que c'est fatigant, tout ça, hein ? Alors, bon. Est-ce que ça va ? Est-ce que ça va ? Est-ce qu'il y a des questions, ou est-ce que [Pause], ou est-ce que je peux continuer ? [Pause]

Un étudiant : [Propos inaudibles ; sans doute une question sur les rapports entre Delaunay et Gance]

Deleuze : Il faut que vous voyiez vous-même, il faut que vous voyiez d'après vos... si c'est, si c'est... Moi, ça me frappe que, au même moment, se soient rencontrés ces thèmes musicaux, ces thèmes [116 :00] picturaux, ces thèmes cinématographiques. Ce que je ne sais pas, c'est la position de Messiaen par rapport à..., est-ce que Messiaen... Messiaen s'est énormément intéressé aux couleurs, aux rapports couleurs-musique. Ce que je ne sais pas, c'est s'il était lié aux Delaunay. Cela, je n'y ai pas pensé, il faudrait que je regarde dans une biographie de Messiaen : est-ce qu'il connaissait les Delaunay, est-ce qu'il a rencontré Léger ? Est-ce que même il s'est intéressé à la musique de cinéma, Messiaen. Je n'en sais rien. Je ne sais pas. Mais pour les rapports Delaunay-Gance -- en tout cas, les rapports Léger-L'Herbier, ça, il n'y a aucun problème -- les rapports Delaunay-Gance, [Pause] il faudrait [117 :00] voir. Personne ne sait là-dessus des choses ? S'ils se connaissaient, s'ils se sont rencontrés, si... enfin ça a peu d'intérêt, ça ne change rien. Enfin non, c'est intéressant.

Eh bien alors, si vous avez... Alors, je commence la suite, j'annonce le programme, et puis on se sépare hein, parce que... voilà, on a fait une petite partie. Mais la suite, elle s'annonce d'elle-même, parce que la suite, on a prévu que le mouvement après tout, ce n'était pas seulement le

mouvement extensif. Qu'est-ce qu'il peut y avoir d'autre que le mouvement extensif, c'est-à-dire que le déplacement d'un mobile ? Enfin, il y a autre chose, oui, il y a autre chose. Il y a quoi ? On dirait, très vite, [118 :00] oui, il y a le mouvement intensif. Intensité : c'est un mouvement, ce n'est pas le même. Une intensité, c'est un mouvement ; ce n'est pas le même, ce n'est pas un déplacement dans l'espace, évidemment, non. Mais en quoi c'est un mouvement, une intensité ?

Pourquoi dire qu'une intensité, c'est un mouvement ? Je n'en sais rien, mais si c'était un mouvement, ben est-ce que ce serait un mouvement, ou alors est-ce que ce serait, est-ce que ce serait un mouvement déplacement dans l'espace ? Oh non, ce ne serait pas un mouvement déplacement dans l'espace ; ça c'est le mouvement extensif. Alors, ce serait quoi ? Eh ben, ça nous arrangerait bien *si* -- pour le moment, on tâtonne -- ça nous arrangerait bien si c'était une lumière, ou que l'intensité soit lumière, ou en tout cas que la lumière soit intensité, oui, ça peut aller. On se dit : ça peut aller, ça pourrait peut-être se... ça, pas trop de difficultés. [119 :00]

Mais alors, la lumière ? Comment, la lumière ? Ça ne se déplace pas dans l'espace ? Peut-être que ça se déplace dans l'espace, peut-être que ça ne se déplace pas dans l'espace. Ou en tout cas, peut-être que si ça se déplace dans l'espace, ça ne se déplace pas dans l'espace à la manière d'un corps, qui change de position. Alors, le mouvement de la lumière, ce serait l'exemple même d'un mouvement intensif ? Ben, peut-être, on ne sait pas. Et qu'est-ce que c'est un mouvement intensif, alors ? En quoi ce serait différent d'un déplacement dans l'espace ? Alors, profitons-en pour apprendre des choses. Je veux dire, il y a des choses où il faut tâtonner, il y a des choses où il n'y a pas... où il faut apprendre.

Je pense au problème de la causalité. Au niveau le plus général, les philosophes, dès le Moyen Âge, dès le christianisme [120 :00] -- et c'est très lié à tous les problèmes d'hérésie, ça, et de théologie -- ils distinguaient trois grands types de cause -- c'est pour meubler votre vocabulaire que je vous dis ça, pour l'augmenter -- trois grands types de cause : et l'une, ils l'appelaient « cause transitive », et l'autre, ils l'appelaient « cause émanative », et l'autre, ils l'appelaient « cause immanente ». Et il se battaient, et ils se déchiraient comme on dit puisque... mais vous allez voir qu'ils ne se déchiraient pas du tout -- si, si, ils se déchiraient, mais enfin pas de la manière dont on le croit -- pour savoir laquelle de ces causes était Dieu.

Et la cause transitive, ce n'est pas difficile, c'est une cause qui peut et doit se définir [121 :00] ainsi : [*Pause*] elle sort de soi pour produire, elle sort de soi pour produire, et ce qu'elle produit, c'est-à-dire son effet, est en-dehors d'elle. Deux caractères : son effet, lui, est extérieur, et elle sort de soi pour produire cet effet. Une telle chose serait une cause transitive. Vous voyez : transitive. Je dirais que dans le déplacement d'un mouvement dans l'espace, la position antérieure est la cause transitive [122 :00] de la position suivante. Il y a extériorité. Inutile de dire que si le christianisme a besoin d'une théorie de la cause transitive, c'est de toute urgence puisqu'il tient à l'idée qu'il y a une distinction réelle entre le monde et Dieu, c'est-à-dire que Dieu a créé le monde. Si le monde est créature et Dieu créateur, il faut de toute urgence que Dieu sorte de soi pour produire le monde et que le monde soit extérieur à Dieu. Il faut donc que Dieu soit cause transitive.

Cause émanative, ah, c'est plus sournois, la cause émanative. La cause émanative, [123 :00] c'est une cause telle que l'effet est extérieur à la cause. [*Pause*] Seulement, la cause reste en soi pour

produire, la cause reste en soi pour produire, bien que ce qu'elle produise sorte d'elle. La cause ne sort pas de soi pour produire, mais ce qu'elle produit sort d'elle. C'est une situation compliquée. Pas compliquée si vous pensez à quelque chose : la lumière. La lumière, c'est le type d'une cause émanative. [Pause] [124 :00] Le soleil reste en soi pour produire, mais ce qu'il produit [Pause] – [il] ne sort pas de soi, il ne bouge pas – mais ce qu'il produit sort de lui : le rayon, le rayon lumineux, la lumière diffusante. Et à la fin de la philosophie grecque – qui est d'une manière presque contemporaine au christianisme -- se fait toute sorte de mouvements autour d'une conception émanative de la cause, [Pause] et ce sera ce qu'on appellera le néo-platonisme. Et le néo-platonisme [125 :00] invoque -- dont un des plus grands auteurs est le grand Plotin, P-L-O-T-I-N -- le grand Plotin ne cesse de développer les plus splendides métaphores lumineuses. C'est le plus grand luministe en philosophie, au sens où on parle d'un luminisme en peinture. Bon.

Et puis alors, il y en a qui vont encore plus loin, et ils inventent la notion de cause immanente. Et la cause immanente, c'est – et donc, dès lors, vous ne confondrez plus les deux ou les trois, surtout – et la cause immanente, c'est [126 :00] une cause qui non seulement reste en soi pour produire, mais est telle que l'effet produit reste en elle. Un exemple pur de cause immanente est développé par la philosophie maudite de Spinoza. [Rires] Je dis « maudite », puisque tout le monde lui tombera dessus.

Mais parlons plus sérieusement. Enfin, « parlons sérieusement », on est très sérieux, là... Mais parlons théologie. Vous comprenez, ce n'est pas rien, tout ça. Parce que voilà, Dieu, ce n'est pas une question non plus d'avis, là ; je ne vous demande pas si vous croyez en Dieu ou pas. Ça n'intéresse personne. Parlons du concept de Dieu. Ben, bon, très joli. [127 :00] C'est-y une cause transitive, c'est-y une cause immanente, ou c'est-y une cause émanative ? Pour les gens que ça intéresse, les théologiens, ils ne vont pas y échapper, vous savez, ils ne vont pas y échapper ; ils vont faire les malins vis-à-vis de l'Église, vis-à-vis de tout ça. Ils seront bien forcés d'admettre un des trois ; ils seront bien forcés d'admettre un des trois. Ils vont dire, ah ! ils vont dire au pape, d'accord : cause transitive. Il y a une distinction réelle entre Dieu et la créature. Nous ne sommes, nous ne sommes rien, quoi. Nous ne sommes que des petites créatures. Vous comprenez, c'est la catastrophe, si on nie la cause transitive, il n'y a plus de christianisme. Il faut bien une distinction réelle entre la cause et l'effet. On n'est pas des dieux, quoi. Bon alors, ça, ça va, cause transitive. Donc Dieu est cause transitive.

D'accord, mais comment qu'il l'a fait, le monde ? Le monde est distinct de lui, mais comment [128 :00] il a pu le faire, ça, le monde ? Là, ça commence à devenir embêtant. [Rires] Parce que il n'a pu le faire que d'une manière : il a bien fallu qu'il ait un modèle dans son entendement. C'est les Idées, avec un grand « i », telles qu'elles sont contenues dans l'entendement de Dieu. [Pause] Et c'est par un acte de volonté que Dieu produit un monde conforme aux Idées qu'il a dans l'entendement. Vous me suivez ? Alors d'accord, il y a causalité transitive entre Dieu et le monde, si vous considérez Dieu, d'une part et, d'autre part, le monde créé par la volonté de Dieu. [Pause] [129 :00]

Mais si vous considérez Dieu [Pause] et le monde-modèle qu'il a dans son entendement, [Pause] là, vous avez de la cause immanente. Ce monde modèle, ces Idées dans l'entendement de Dieu, elles ne peuvent pas sortir de l'entendement de Dieu. Elles restent dans l'entendement de Dieu,

et Dieu reste en soi pour les contempler. On est en pleine causalité immanente. [Pause] Bien plus, pour arranger le tout, et pour concilier les deux mouvements précédents, il faudra bien qu'ils invoquent une espèce d'émanation, [Pause] [130 :00] émanation qui va du monde tel que Dieu le produit, au monde modèle dans l'entendement de Dieu. Cette fois-ci, il y aura causalité émanative entre le monde des Idées dans l'entendement de Dieu et le monde réel produit conformément à ces Idées. Si bien qu'à ma connaissance, il n'y a aucun auteur, aucun philosophe théologien qui ne doive faire appel aux trois causes à la fois, c'est-à-dire qu'ils se retrouvent une fois orthodoxes et deux fois hérétiques, [Rires] sauf Spinoza qui se retrouve hérétique là, pour tout le monde et pour toutes les religions, que ce soient les juifs, les catholiques, les réformistes. Lui, il fait, il fait le tour.

Mais sinon, les autres... et ils se disputent très ferme, parce que d'abord, ils emploient des arguments [131 :00] assez durs, assez méchants ; ils se dénoncent comme ils se dénoncent beaucoup, les uns les autres, tout ça, ce n'était pas la gaieté. Aujourd'hui ce n'est rien. Qu'est-ce que vous voulez dénoncer ? Pas grand-chose, hein, et à qui ? [Rires] Ce n'est pas qu'on ne veut pas, c'est qu'on ne sait pas. Ce n'est pas toujours aussi simple ! Ils se dénoncent entre eux. Ils disent au pape : mais un tel, il faut tout de suite qu'il se rétracte ; vous voyez, il a mis de la cause émanative, il fait de l'immanence, tout ça, c'est un athée. Et toutes ces histoires, elles ont énormément d'importance, et on assiste tout le temps à des mises au point de mises au point de mises au point, qui ne sont pas du tout, comme on dit, de petites discussions sur le sexe des anges, qui sont de très, très grandes discussions sur la théorie de la cause, parce qu'elles engagent toute une pratique, et toutes sortes de... énormément de, énormément de [132 :00] choses où on est... Quelqu'un qui insiste sur la cause émanative, il n'est pas loin de faire de la lumière le Dieu lui-même. Faire de Dieu la lumière ou de la lumière Dieu, ça peut être embêtant à certains égards, mais enfin, c'est bien aussi, ce n'est pas mal ; enfin, ce n'est pas orthodoxe, en tout cas, bon.

Alors, je dis tout ça pourquoi ? Parce que cette cause émanative qui convient si bien avec la lumière, est-ce qu'on ne s'approche pas d'une compréhension de : en quoi c'est du mouvement, l'intensité ou la lumière ? Eh bien, elle produit quelque chose ; elle reste en soi pour produire. Ce qu'elle produit ne reste pas en elle. Comme [133 :00] je disais une fois : « la lumière tombe » « la lumière tombe ». Qu'est-ce que c'est que le mouvement, qu'est-ce que c'est que le mouvement de l'intensité ? Le mouvement de l'intensité, c'est : la lumière tombe. C'est-à-dire, c'est la distance qui sépare l'intensité comme degré... de quoi ? Du zéro, la distance qui sépare de zéro une intensité comme degré.

Et voilà une notion tout à fait nouvelle pour nous. Du point de vue du mouvement en extension, qu'est-ce qu'on avait ? On avait deux notions, et on était parti de deux notions [134 :00] : grandeur, unité. [Pause] Là, à peine on commence, on se trouve devant deux notions complètement différentes : distance, zéro. [Pause] Bon, distance, ça veut dire que les distances, ce n'est pas la même chose que les grandeurs... Non, en effet : une grandeur, c'est une quantité extensive et divisible ; une distance, c'est, si vous voulez, une grandeur, mais une grandeur indivisible [135 :00] qui sépare un degré quelconque [Pause] de zéro. [Pause] C'est la définition même d'une intensité. [Pause]

Est-ce qu'il y aura un temps de l'intensité ? Est-ce qu'il y aura un temps de l'intensité comme on vient de voir ? Est-ce qu'il y aura des figures indirectes de l'intensité, comme il y avait des figures indirectes de l'extension ? Est-ce que nous aurons là des figures du temps nouvelles ? Peut-être est-ce qu'on peut prévoir qu'on aura, cette fois-ci... vous vous rappelez, on avait un ensemble du temps, et on avait des parties du temps, [136 :00] et c'est tout, du point de vue des figures correspondant à l'extension. Là, on aura -- ce qui est tout à fait différent -- un ordre du temps, [Pause] un ordre du temps. Et c'est cet ordre du temps [Pause] qui aura lui-même des abîmes, qui aura lui-même... qui correspondra au mouvement, au mouvement intensif. Si bien que pratiquement, il nous reste à découvrir toutes sortes de figures du temps, encore. Je peux dire, on a à peu près réglé les deux premières figures : l'ensemble du temps, c'est-à-dire [137 :00] l'immensité du passé et du futur ; la partie du temps : le présent vivant. Mais maintenant, voilà qu'on bute sur un ordre du temps, et quoi ? Est-ce qu'il faudra dire « un zéro du temps » ? Qu'est-ce que ce serait, un zéro du temps ? Est-ce que ce serait un instant, alors, un ordre du temps et une instantanéité du temps ? Pas sûr que ce soit bon, mais enfin... ordre du temps, sûrement. Un ordre du temps renvoie aux distances, tandis que l'ensemble du temps renvoyait aux grandeurs, aux grandeurs divisibles.

Bien, et là, le temps se définira comment ? Qu'est-ce que vous voulez ? Suivant la cause émanative, [138 :00] si ça sort de la cause pour tomber hors de la cause, mais la cause reste en soi, qu'est-ce que vous voulez faire ? De deux choses l'une : ou bien vous tomberez, et vous tomberez jusqu'au degré zéro, ou bien vous remontrerez, et vous vous convertirez, c'est-à-dire, « vous vous convertirez », ça veut dire : vous vous retournerez vers la cause. Voilà que les deux mouvements, c'est quoi ? C'est : la chute, et la conversion ou le retournement. Mais ça, c'est des figures du temps, c'est des abîmes du temps ! [139 :00] La chute et le retournement, la reconversion.

Or je disais chez les Grecs, il y a toujours eu deux, et si vous voulez, il y a deux grandes tendances : encore une fois, ceux qui rapportent le temps au mouvement, et on l'a vu, et je disais : ceux qui rapportent le mouvement à l'âme. Il va de soi que nous sommes en plein dans l'atmosphère d'une pensée qui rapporte le temps et qui comprend le temps en fonction de l'âme, dans le double mouvement de l'âme : la chute et la remontée ou la reconversion, [Pause] et ce sont des mouvements. Et c'est ça qui va définir l'ordre du temps. [140 :00] Bon, mais ça complique, ça se complique. Il va falloir voir ça de beaucoup plus près. Il y aura une longue histoire. Et alors pour terminer, il y a une longue histoire, oui. Alors, ... [Interruption de l'enregistrement] [2: 20: 13]

... qui écrit au début du XVIIe siècle, et qui s'appelle Jakob Böhme, et ce sera le maître des grands Romantiques allemands. Et au début de sa vie, il écrit un de ses premiers livres, ça s'appelle *Aurora*. Un de ses derniers livres s'appelle *Mysterium Magnum*. Il a été particulièrement... Les Allemands l'ont toujours très, très bien connu ; ça fait partie des très grands penseurs allemands. Mais les Français l'ont connu assez tard -- enfin un grand public l'a connu assez tard -- et grâce à [141 :00] Alexandre Koyré, qui a écrit un gros livre sur Jacob Böhme [La Philosophie de Jakob Böhme (*Vrin*, 1929)] et qui avait publié des morceaux choisis chez Aubier, d'admirables textes de Böhme, si vous trouvez ça chez des libraires d'occasion, bondissez, ça fait partie des grands textes du monde.

Et voilà donc que Böhme nous propose une histoire qui est comme celle de cet ordre du temps, de cette chute et de cette montée. Voyez, je n'ai plus du tous les mouvements, les figures de tout à l'heure, hein ? On va se trouver devant des histoires de chutes et de montées. Vous me direz : tout ça, ça va être de la théologie. Non. Ça va être de la théologie, bien sûr. Et chez Böhme, il y aura la fureur de Dieu, et il y aura le désir de Dieu, et il y aura l'amour de Dieu, et tout ça [142 :00] va rentrer dans une série de concepts proprement insensés ; ce qu'il appelle la fureur de Dieu est une des plus belles choses du monde.

Mais, mais, mais... voilà que chez les Romantiques allemands, et voilà que chez Goethe, et voilà que dans la *Théorie des couleurs* de Goethe, on retrouvera toutes sortes d'éléments, cette fois-ci comme laïcisés, et rapportés, rapportés, où les étapes de Böhme vont d'une manière cachée. Je ne dis pas du tout que Goethe copie Böhme, mais ce sera tout le temps dans un système de résonances que *Théorie des couleurs* de Goethe va renvoyer à des étapes, à des étapes de l'âme selon Böhme, et tout ça à travers une atmosphère romantique qui est, qui va ensuite influencer [Friedrich] Schelling, donc qui joue un rôle dans l'histoire de la pensée, un rôle fondamental [143 :00] et qui aura un aboutissement cinématographique. Si on était amené à en chercher un, un aboutissement royal dans l'expressionnisme allemand, où là Böhme, ils le connaissent, enfin ceux qui lisent le connaissent... bien.

Eh bien, je vous souhaite de bonnes vacances, et on reprendra ça la prochaine fois ! [*Fin de l'enregistrement*] [2 :23 :20]