

Gilles Deleuze

Sur le cinéma: une classification des signes et du temps

16ème séance, 12 avril 1983 (Cours 37)

Transcription : [La voix de Deleuze](#), Fabienne Kabou (1ère partie) et [segment non attribué] (2ème partie) ; nouvelle transcription par Marc Haas ; révisions supplémentaires à la transcription et l'horodatage, Charles J. Stivale

Partie 1

[Un étudiant parle à Deleuze]

Deleuze : Quoi ?...

L'étudiant : [*Propos inaudibles*]

Deleuze : Ah, mais oui ! Ah oui ! Non, non, moi, je me rappelle, c'est pour savoir si vous, vous vous rappelez, [*Rires*] une question comme ça, quoi, parce que je voudrais reprendre doucement. Je voudrais qu'on ait une séance très douce, très douce, pas violente, [*Rires*] comme ça, une séance de rêverie. [*Pause*] Je voudrais essayer d'être très clair sur cette histoire du sublime chez Kant parce que c'est vraiment beau ce qu'il dit. Enfin, vous voyez, il n'y a pas de, il n'y a pas de question sur [1 :00] le point où on en est, qui me permettrait de gagner du temps ? [*Pause*] Pas de questions ? Eh ben alors, il le faut, allons-y. Donc, voilà, il faut... L'idéal, ce serait que donc, vous ayez gardé un souvenir de notre longue classification des images-mouvement et des signes. [*Pause*]

Il y a une chose que je n'ai jamais dite, parce que dans mon esprit je n'ai pas pensé à la dire, et puis je me suis dit qu'elle va de soi. Quand on rapporte l'image-mouvement au cinéma -- j'éprouve le besoin de le dire maintenant, vous allez comprendre pourquoi, parce que, à partir de maintenant j'en aurai, j'en aurai plus besoin [2 :00] -- quand on rapporte l'image-mouvement au cinéma, ça veut dire, bien sûr, que dans l'image cinématographique, il y a des choses ou des personnes qui bougent. Mais ce n'est pas par-là qu'elle est image-mouvement. À la rigueur, je dirais, ça c'est une image en mouvement ; ça suffit déjà de la distinguer de la photographie. Donc, l'image qui nous présente des gens ou des objets qui bougent sera dite par opposition à l'image photographique, une image cinématographique, c'est-à-dire une image en mouvement. Je me mets dans la situation plan fixe avec des gens qui bougent, un train, un bonhomme. Mais pourquoi -- c'est toujours mon souci terminologique, [3 :00] que vous ne croyiez pas que, après tout, si on invente un mot, ou si on l'écrit de telle manière, ce sera pour faire joli -- quand je dis image-mouvement avec un trait d'union, ou bien ça n'a pas de sens et il ne fallait pas le dire, ou bien ça implique un quelque chose de plus, par rapport à l'image en mouvement. [*Pause*]

Et qu'est-ce que ça implique de plus par rapport à l'image en mouvement ? Immédiatement je pense à la déclaration bergsonienne de fond, pour tout le bergsonisme. Bergson ne cesse pas de nous dire : eh ben, finalement, pour comprendre le mouvement dans son caractère le plus

concret, il faut arriver, par un acte de l'esprit qu'il appelle [4 :00] une intuition, à le « détacher » ou à « l'extraire » de son mobile ou véhicule. Notre perception naturelle -- et c'est là, il me semble, qu'il est très fort -- il dit : notre perception naturelle ne saisit le mouvement que rattaché à quelque chose qui lui sert de mobile ou de véhicule, soit objet, soit sujet. Mais plus important que l'idée d'objet ou de sujet, c'est l'idée de mobile ou de véhicule. Eh ben, il dit, la philosophie, elle, ne sera philosophie du mouvement que si elle arrive à extraire le mouvement de ce qui lui sert de mobile ou de véhicule.

Bien, ça c'est intéressant, mais enfin, qui est-ce qui fait ça ? C'est [5 :00] l'image cinématographique. Bergson ne le veut pas, et il ne le veut pas parce qu'il ne le sait pas, et il ne le sait pas parce qu'il ne peut pas le savoir. C'est pour ça qu'il reproche au cinéma de nous donner simplement une image abstraite du mouvement. Mais le mouvement en tant que séparé de son mobile ou de son véhicule, ce n'est pas du tout une image abstraite de mouvement, c'est le mouvement dans son essence, dans son essence concrète, ou c'est le mouvement comme substance, comme substance réelle.

Je dis, c'est ça que fait l'image cinématographique. À quelle condition et quand ? Puisqu'on a vu un premier cas de l'image cinématographique, c'est l'image en mouvement, plan fixe avec quelque chose qui bouge sur le plan. C'est une image en mouvement, bon, mais [6 :00] vous remarquez que le mouvement n'y est pas détaché d'un mobile ou d'un véhicule. C'est le mouvement du train, c'est le mouvement du personnage. Là, ma rêverie actuellement, c'est : qu'est-ce que c'est, qu'est-ce que l'image-mouvement qui n'est pas dans l'image *en* mouvement, et comment ça surgit dans le cinéma ? La réponse la plus facile : ben, ça surgit avec le mouvement de la caméra. La caméra, la caméra, bon, d'accord, mais la caméra, c'est bien un mobile ; c'est bien un véhicule. Par exemple, elle est sur rail, ou elle est portée sur le dos, ou bien sur l'épaule, etc. Ouais, ouais, ouais, ouais, oui, matériellement. Mais le mouvement de la caméra est comme -- on l'avait vu une autre année, l'année dernière -- pourrait être presque dit, et non pas du tout au sens d'une abstraction, mais [7 :00] d'une réalité concrète, l'équivalent général de tout mouvement possible, même si, en fait, il y a des mouvements qu'elle ne peut pas faire, tant qu'elle est sur rail, ces mouvements sont relativement limités, puis ensuite il y a la grue, puis il y a la caméra à la main, au dos d'homme, il y a tout ce que vous voulez, sur l'épaule d'un homme, bon, caméra mobile, caméra déchaînée, la caméra déchaînée de [F.W.] Murnau, etc. Bon.

Alors, je dis, comprenez, elle a beau... le mouvement de la caméra a beau être pour son compte rapporté à un mobile ou à un véhicule, en revanche -- qui est la caméra même, en déplacement -- en revanche, dans son rapport avec le mouvement qu'elle trace, et le rapport de ce mouvement avec les autres mouvements, les mouvements de l'image en mouvement, [8 :00] là il y a comme un dégagement. Je veux dire, un mouvement se dégage qui est saisi indépendamment [*Pause*] de son propre mobile ou véhicule. [*Pause*] C'est une étape vers cette saisie du mouvement pur, la mobilité de la caméra. [*Pause*] Pourquoi ? Parce qu'elle est transformatrice de mouvement. L'exemple célèbre de la caméra déchaînée chez Murnau, elle descend sur bicyclette ; Murnau nous la fout sur bicyclette. Il met le tout dans un ascenseur, c'est "Le dernier des hommes" [1924], il met le tout sur un ascenseur ; l'ascenseur descend, la caméra [9 :00] prend à travers les vitres de l'ascenseur le hall de l'hôtel, et, continument, elle débouche à vélo, un type étant sur le vélo, et évidemment, elle traverse le hall. Le mouvement de la caméra, en quelque sorte, enchaîne deux mouvements à mobiles différents : ascenseur, bicyclette. Elle pourrait en montrer

un et cacher l'autre ; elle montrera le mouvement de l'ascenseur, elle cachera le mouvement de bicyclette, ça importe peu. Elle tend, je dis, le mouvement de la caméra tend à extraire un mouvement pur de ses mobiles et véhicules variés. [Voir la discussion de Murnau et de Wenders dans *L'Image-Mouvement*, pp. 37-38]

D'où ce qui me frappait dans un cinéma récent, d'où ce qui me frappait beaucoup chez [Wim] Wenders, à savoir cette espèce [10 :00] d'équivalence qui parcourt les premiers films de Wenders, mouvement de la caméra égale avion, plus train, plus bateau, plus marche à pied, plus automobile, etc. Voyez dans cette équivalence, par exemple, dans "Au fil du temps" [1976 ; "Kings of the Road"] ou de, encore plus dans "Alice dans les villes" [1974], où les changements de moyens de transports sont comme recueillis par la caméra qui est censée extraire de tous ces moyens de transports, le mouvement pur détaché du véhicule. Donc ça c'est un moyen, c'est une tendance, à dégager. [Sur Wenders, voir la séance 10 du séminaire sur le Cinéma I, le 23 février 1982] Alors vous me direz, mais pourtant, il reste des bonshommes, ça va de soi, ça va de soi, il reste des bonshommes sur l'écran, il reste, etc. Mais ce qui est important, c'est que tous ces mouvements [11 :00] rapportés à leur mobile et à leur véhicule sont comme repris, ils ne sont pas annulés, mais sont comme repris dans un mouvement plus profond qui, lui, les détache ou tend à les détacher du mobile et du véhicule. Par-là, l'image en mouvement devient image-mouvement. Bon. [Pause]

Mais, est-ce qu'il n'y a pas une autre manière de passer de l'image en mouvement à l'image-mouvement ? Évidemment, il y a une autre manière. Parce que, pendant longtemps, et même maintenant, si vous regardez dans un film le nombre de plans fixes et le nombre de plans mobiles -- en appelant plans mobiles, [12 :00] les plans qui comportent un mouvement de caméra -- ben, vous voyez d'abord que dans tout le cinéma dit classique, hein, il y a une très grande supériorité des plans fixes. [Pause] Quand la caméra est devenue mobile, elle a envahi très peu d'images. Il est notoire, par exemple, que chez [D.W.] Griffith, les mouvements de caméra sont d'autant plus frappants, et ils sont d'autant plus splendides qu'ils sont rares. Ils sont réservés à certains moments privilégiés. [Pause] Dans "Faust" [1926] de [F.W.] Murnau, les mouvements de caméra sont rares, [Pause] [13 :00] et pourtant, comme dit très bien Noël Burch, c'est des films qui nous donnent l'impression d'une mobilité fondamentale. Pourtant ils opèrent en majeure partie par plans fixes. Ils réservent leurs mouvements de caméra. Inutile de dire que ce que je dis vaut aussi pour beaucoup de choses du cinéma moderne. [Sur l'analyse de Burch, voir *L'Image-Mouvement*, pp. 69-70 ; Deleuze parle de cet effet de mobilité dans la séance précédente, le 22 mars 1983]

Mais alors, dans ce cas-là, quand ce n'est pas le mouvement de caméra qui assure ou qui réalise, qui effectue cette tendance à détacher le mouvement du véhicule ou du mobile, [Pause] qu'est-ce qui va remplir cette fonction [Pause] [14 :00] dans le cas des plans fixes, où le mouvement-là reste irréductiblement attaché à ces mobiles et véhicules ? Alors c'est très simple. Ce qui va le garantir, c'est, ce qui va garantir et effectuer cette même tendance, c'est la succession des plans, c'est le montage. [Pause] Il y a deux moyens pour le cinéma de tendre à dépasser -- je dis tendre à dépasser, pas du tout que ce soit un échec -- mais, parce que si cette tendance était complètement réalisée, on tomberait dans l'abstraction. Si le mouvement était complètement [15 :00] détaché de tout mobile et véhicule, on aurait un cinéma qu'on pourrait appeler, on aurait des images qu'on pourrait appeler « abstraites ». Ça a été fait.

Mais là, au niveau où je me place, il n'est même pas question de ça ; il est question de doubler le niveau où le mouvement se rapporte à des mobiles et à des véhicules, de le doubler en même temps par le tracé, le dessin d'un mouvement, au besoin le même, en tant qu'il ne se rapporte plus à son mobile et à son véhicule. Et je dis que, pour opérer cette tendance à extraire le mouvement pur, vous avez [16 :00] deux moyens : le mouvement de la caméra ou le montage des plans fixes. Vous pouvez combiner les deux moyens avec du montage [Pause] au niveau des mouvements, mouvements de caméra.

Vous comprenez, c'est en ce sens que je peux dire : l'image cinématographique, ce n'est pas seulement de l'image en mouvement, mais c'est vraiment de l'image-mouvement. [Pause] [Ici commence l'omission de 3 paragraphes sur les sites Paris 8 et WebDeleuze] Ça accuse la différence entre l'image cinématographique et l'image photographique. Pourquoi ? Parce que, si je définis ainsi l'image cinématographique comme tendance à extraire -- j'insiste sur tendance --, tendance à extraire le mouvement [17 :00] pur de ses mobiles et de ses véhicules, [Pause] je dirais que presque, là, la photo et le cinéma s'opposent très bien. À quel niveau ? J'ai le sentiment que même du point de vue le plus techniciste, technologique, on peut -- et ce n'est pas du tout une critique -- assimiler la photo à une espèce de moulage.

Il y a un texte de [André] Bazin qui me paraît très intéressant -- je ne l'ai pas, mais... -- où Bazin dit quelque chose comme : la photo, c'est un moule lumineux, c'est une empreinte lumineuse, [Pause] [18 :00] à condition de bien comprendre ce que c'est qu'un moule. [Voir L'Image-Mouvement, p. 39, où Deleuze cite Bazin, Qu'est-ce que le cinéma ? (Paris : Editions du Cerf, 1958)] Un moule, je veux dire -- sinon ce serait une critique, une critique de la photo trop facile, mais justement je n'ai aucune intention critique quand je dis la photo, c'est un moulage -- un moule, je veux dire, ce n'est pas simplement une forme qui s'impose du dehors à une matière. Qu'est-ce qui se passe lorsqu'un enfant va sur la plage ? Voyez, dans le temps, ce n'est plus des jeux maintenant, c'est des vieux jeux, ça, alors, avec des moules. Alors les enfants, ils faisaient, par exemple, un moule en forme de coquille, puis on mettait du sable dedans, du sable, et puis ça faisait la coquille, hein. Il y a un moule.

Je dis, ce n'est pas simplement l'imposition d'une forme à une matière. Ça, ce serait une opération [19 :00] purement extrinsèque. Les parois du moule, c'est-à-dire la forme extérieure, en fait, induit quoi ? Tout un remaniement des états de forces qu'on pourrait appeler « les états de force intermoléculaires de la matière ». Et elle conduit l'ensemble de ces forces intermoléculaires de la matière, dans le cas précis, le sable, les conduit à un état d'équilibre. Une fois cet état d'équilibre -- ça prend du temps -- une fois cet état d'équilibre atteint, vous pouvez démouler. Cette idée, c'est très simple. Je dis, en ce sens, ben, la photo, c'est un moule lumineux, c'est un moule de lumière. C'est un moulage de la lumière. [Pause] [20 :00]

Tandis que l'image cinématographique, c'est quoi ? Il y a bien une différence de nature entre l'image-photo et l'image-ciné. [Pause] C'est une opération technique qui a été très bien analysée par certains, [Pause] et que nous, on a rencontré à propos d'une chose, il y a plusieurs années, notamment à propos de la musique quand on parlait de la musique. C'est la modulation. C'est ce qui se distingue vraiment du moulage, c'est la modulation. Je veux dire, ce qui se distingue au sens de, en même temps, avoir affaire avec. Et il y a un auteur qui a très bien analysé, technologiquement, la différence entre le moulage et la modulation comme deux extrémités de la

chaîne technologique. C'est Gilbert Simondon. [21 :00] [*Sur Simondon et la modulation, voir la séance dans le séminaire A Thousand Plateaus IV, le 27 février 1979 ; voir aussi la séance 5 dans le séminaire sur Painting, le 12 mai 1981 où Deleuze se réfère au texte de Simondon L'individu et sa genèse physico biologique (Paris : PUF, 1964) ; Deleuze s'adresse à la distinction moulage-modulation dans L'Image-Mouvement, pp. 38-39, et note 21*] [*Ici reprend la transcription sur les sites Paris 8 et WebDeleuze*]

Et il dit, ben vous voyez, une modulation, un modulateur, en quoi c'est différent d'un moule, mouler, moduler, surtout qu'il y a toutes sortes de transitions entre mouler et moduler ? Eh ben, une modulation, c'est, si vous voulez, un moule variable et continu. C'est un moulage variable et continu. C'est-à-dire, dans le cas d'un moule, les conditions d'équilibre sont obtenues au bout d'un certain temps. Il faut que ça prenne. Donc voilà, premier caractère du moule : les conditions d'équilibre sont atteintes [22 :00] au bout d'un certain temps. Par conditions d'équilibre, j'entends l'état des forces intermoléculaires de la matière, dans la matière moulée, en train d'être moulée. Deuxième caractère : une fois qu'elles sont atteintes, on peut démouler ; ça ne change plus. C'est le rôle de l'instant, c'est fait.

Dans la modulation, c'est juste le contraire. Dans -- voyez, sentez que encore une fois, je prends la modulation pure -- je dirais, dans la modulation pure, les conditions d'équilibre sont atteintes en un instant, [Pause] mais à chaque instant aussi, elles changent. [Pause] [23 :00] Vous pouvez dire aussi bien que le démoulage ne se fait jamais, ou que le démoulage est constant et permanent. [Pause] En d'autres termes, Simondon dit très bien : la modulation, c'est un moulage variable et continu, et temporel. La modulation, c'est un moule variable, temporel et continu qui modifie lui-même les conditions d'équilibre. C'est ça un modulateur.

Je dirais exactement, alors là, à la lettre, si vous m'avez suivi, l'image cinématographique, c'est une image-mouvement ou, ce qui revient au même, une modulation de la lumière, [Pause] [24 :00] tandis que l'image photographique, c'est un moulage de la lumière. [Pause] Et en effet, modulation de la lumière, ou [Pause] tendance à extraire le mouvement de ses mobiles et de ses véhicules, c'est exactement la même chose ; c'est l'envers et l'endroit d'une même opération. [Pause] Je pourrais presque dire, à la limite, moduler la lumière, c'est [Pause] ne cesser, donc tendre à, ne cesser d'extraire [25 :00] le mouvement de son mobile ou de son véhicule, et inversement.

Or ce serait très précieux pour nous, puisque ça nous ferait retomber sur le double aspect de l'image cinématographique. [Pause] Dès le début, dès le début de cette année, on disait, oui, elle est indissolublement image-mouvement et image-lumière. Elle est image-lumière en tant que modulation de la lumière ; [Pause] elle est image-mouvement en tant qu'extraction du mouvement de ses mobiles et de ses véhicules. [Pause] [26 :00] Eh bien, mais alors, ça nous relance notre analyse au point où nous en étions. -- Ça va, ça, ça va ? Ça va, rien à... -- [Pause] Je dis « ça relance tout » parce que là-dessus, on dispose, on redidispose, je ne le rappelle pas, de toute notre série de types d'image-mouvement. Des types d'image-mouvement, il y en a de toutes sortes, chacune avec ses signes ; tout ça on l'a vu.

Et, on arrivait donc au problème suivant : [27 :00] mais dans le cas, précisément, de ces images-mouvement, ou de ces images-lumière, [Pause] on va atteindre un nouveau type d'image qu'il

faudra appeler : image du temps. Et là, les questions pour nous se précipitent. [Pause] Pourquoi les appeler image du temps et pas image-temps ? Toujours dans une nécessité de rigueur terminologique. On disait, ben oui, [28 :00] à partir, si l'on obtient une image du temps, ou des images du temps à partir des images-mouvement, ce sont forcément des images *du* temps. Pourquoi ? Parce qu'elles sont obtenues indirectement. Elles sont obtenues indirectement ; elles sont obtenues par la composition d'images-mouvement.

D'où une question qui rebondissait immédiatement, et que nous retenons pour plus tard, puisqu'elle nous fera la fin de notre année, je suppose : mais est-ce qu'il n'y a pas d'autres conditions où on atteindrait à des images-temps directes ? Une image du temps directe, je pourrais l'appeler « une image-temps ». Mais tant que j'appréhende le temps [29 :00] à partir et en fonction d'images-mouvement, je peux seulement dire : c'est une image indirecte du temps. C'est une image du temps que j'obtiens par la composition d'images-mouvement. Et après tout, ça nous semblait être une définition, une des définitions du montage parmi bien d'autres, dans le cinéma, à savoir nous appelions montage, ou un aspect du montage, la composition des images-mouvement telle qu'en sort une image indirecte du temps. [Pause]

Or, voilà exactement, c'est pour que vous ayez l'ensemble de ce problème présent à l'esprit. [Pause] [30 :00] Nous étions donc en train d'ajouter, à notre classification des images et des signes, une nouvelle grande catégorie d'image. On avait fait toute la classification des images-mouvement et des signes correspondants. On avait obtenu toute sortes, toutes sortes de signes, je ne sais plus, mais enfin ça pouvait se multiplier, donc 30, 40, 50. On les avait nommés ; c'était le bon temps tout ça. [Rires] Et puis, maintenant, on se dit, bon ben, il faut ajouter les images indirectes du temps, [Pause] les images indirectes du temps qui se tirent de la composition, c'est-à-dire du montage des images-mouvement. [31 :00] Et puis il faudra ajouter, peut-être, des images directes du temps. [Pause] Donc, à partir de là, que ce soit les images indirectes du temps, ou des images-temps directes, si ça existe -- nous ne savons même pas encore si ça existe et si ça peut exister, des images-temps directes -- mais à supposer que ça existe, en tout cas, ça se groupera sous le titre général de « chronosignes ». Ce seront des chronosignes. [Pause]

Or, ce qu'on avait commencé avant les vacances [*c'est-à-dire la séance du 22 mars 1983*], c'est une première sorte d'image indirecte du temps. [32 :00] Car après tout, on ne l'avait pas dit parce qu'on avait trop de choses à dire, il me semble, mais maintenant le moment est venu -- comme on a une espèce de pause, l'avant les vacances et l'après -- et ben, c'est évident que, en tout cas, il fallait s'attendre à deux images indirectes du temps. Il fallait s'attendre à deux images indirectes du temps. Pourquoi ? Puisqu'on a vu l'envers et l'endroit de l'image-mouvement, elle est image-mouvement et elle est image-lumière. [Pause]

D'une part, elle est [Pause] – prenons [33 :00] là aussi un terme que l'on rencontre parfois chez Bergson – d'une part, elle est « mobilité ». Je dis terme bergsonien parce qu'il le définit d'une manière très spéciale. Pour lui, la mobilité, c'est le mouvement dans son essence, c'est-à-dire extrait de son mobile ou véhicule, la mobilité pure. Or l'image-mouvement, elle est d'un côté mobilité pure, et par-là, elle renvoie à son aspect image-mouvement, et d'autre part, elle est modulation pure. [Pause] [34 :00] Et, sous cet autre aspect, inséparable du premier, elle renvoie à l'envers de l'image-mouvement, ou à l'endroit, peu importe, à l'envers de l'image-mouvement ou l'endroit de l'image-mouvement, c'est l'image-lumière. Elle est mobilité du mouvement. Encore

une fois, mobilité du mouvement, ça veut dire pour nous quelque chose de précis -- ce n'est pas de la littérature, là, ce n'est pas manière de parler -- mobilité du mouvement, ça veut dire mouvement en tant qu'il n'est plus rapporté, ou qu'il n'est plus seulement rapporté, à son mobile ou véhicule. Donc, j'ai d'un côté mobilité du mouvement, et de l'autre, modulation de la lumière.

D'une certaine manière, c'est pareil, d'une autre manière, ce n'est pas pareil. Pourquoi ? Là aussi j'en reviens, parce qu'il faudra, il faudra une autre année, quand, [*Pause*] dans le rêve d'un cours que je pourrais faire un jour [35 :00] sur « qu'est-ce que la philosophie ? » enfin, [*Rires*] ce qui me frapperait le plus, c'est ce que je vous ai déjà dit beaucoup, c'est, quoi que ce soit..., j'essaie de le dire le plus concrètement, donc le plus platement possible, à savoir que la philosophie n'a évidemment aucun privilège par rapport au vrai et au faux, et n'a rien à dire sur le vrai et le faux, mais qu'elle a quelque chose à dire de fondamental sur : construire des concepts. Et donc, ce que fait la philosophie, c'est construire des concepts ; c'est, comme ça, voilà, comme les architectes, ils construisent des maisons, les musiciens, ils construisent des sons, etc. Eh ben, la production de concepts, c'est ça la philosophie.

Mais, si c'est ça la philosophie, moi, ce qui m'intéresse, c'est ces espèces d'intérêts ou de goûts, [*Pause*] [36 :00] qui font, encore une fois, que, aussi bien au niveau, et alors chez les philosophes, en philosophie, il y a, il y a comme dans tous les autres arts, il y a des producteurs, ou des créateurs, il y a des spectateurs, et il y a tous les intermédiaires entre les deux. Le spectateur en philosophie, c'est celui qui dit « Oh, quel beau concept, ça ». [*Rires*] Beau concept, oui. Mais qu'est-ce que ça veut dire, celui qui dit : « c'est un beau concept » ? Parce que là, le problème est le même pour le spectateur et le créateur. Le spectateur qui se dit à propos de certains concepts, « quel beau concept », ça revient à dire -- je suis cartésien, par exemple, si c'est des concepts de Descartes, [*Pause*] bon -- il sera marqué par Descartes. Si vous m'accordez, ce qui va de soi, que la philosophie [37 :00] a quand même des tâches plus urgentes et plus hautes et plus importantes que chercher la vérité, et puisque précisément sa tâche plus haute et plus importante, c'est créer des concepts, avec toutes les questions, évidemment, qui doivent surgir : à quoi ça sert, pourquoi, pourquoi faire ça ? Pourquoi faire ça plutôt qu'autre chose ? Mais la création des concepts, c'est aussi bien que la création des couleurs et des lignes, que la création des, des complexes sonores, c'est aussi important, aussi beau, aussi bien.

Et j'en reviens toujours à ça, il y a une affaire de goût. Il y a une affaire de goût. Qu'est-ce que vous voulez, quand, quand on dit... Je ne vais pas dire à quelqu'un, je suppose, ou quelqu'un ne va pas me dire : tu te trompes dans ce que tu dis. Pour ça, que je ne peux pas supporter les objections, enfin ; [*Rires*] ce n'est pas, pas possible, je ne me trompe pas dans ce que je dis. [38 :00] A la fois ce n'est pas possible, mais ce qui est possible, c'est quelque chose de bien plus terrible : c'est que je ne pose pas les bons problèmes. Ça alors, c'est terrible. Mais encore une fois, un problème, un problème, il faut le risquer. Il faut construire ces problèmes. Il n'y a pas, il n'y a pas quelque chose... Les réponses, je conçois que les réponses, ça peut être vrai ou faux, mais les problèmes... [*Pause*] Si on me dit : en quelle année est né Descartes, ça oui, je dis, c'est vrai ou faux. Et il n'y a qu'une manière de rétablir, à mon avis, il n'y a qu'une manière de rétablir le contrôle des connaissances en philosophie -- ce ne serait pas difficile -- le jour où on rejoindra le contrôle continu des connaissances, c'est sous forme : questions-réponses concernant des concepts philosophiques. [39 :00] Parce que là, c'est effarant, au niveau des philosophes mêmes, hein ? C'est la parade, enfin ; ça consisterait, contrôle des connaissances en philosophie, ça

consisterait à dire : qu'est-ce que l'a priori chez Kant ? Qu'est-ce que, qu'est-ce que Kant appelle transcendantal, etc. ? Faire uniquement des définitions de concepts, mais bon.

Quand vous vous sentez, quand vous avez un rapport avec un philosophe qui est favorable, ou un rapport avec un philosophe qui est défavorable, et qu'il vous arrive de l'exprimer sous la forme « il se trompe », vous sentez bien que vous dites une chose honteuse, enfin. C'est comme si vous disiez à un mathématicien : ah tu te trompes ! Vous n'oseriez pas dire ça à un mathématicien, parce qu'il vous flanquerait une claque. [Rires] En revanche, [40 :00] qu'est-ce qui peut se passer ? J'ai vu, à un moment, ça m'est arrivé de lire une revue de mathématique. Je me souviens de comptes-rendus de thèses universitaires par [Henri] Poincaré. Et Poincaré disait à propos d'une thèse de mathématicien -- donc c'est du haut niveau ; une thèse de mathématiques, c'est un très haut niveau -- eh ben, Poincaré disait, son jugement, il était sommaire : sans aucun intérêt. Sans aucun intérêt. Ça c'est intéressant, ce jugement : sans aucun intérêt. Comprenez pourquoi c'est intéressant. Parce qu'un mathématicien ne va pas reprocher à un autre mathématicien de s'être trompé dans son calcul ou sa démonstration. Le mathématicien, il ne s'est pas trompé, ou s'il s'est trompé, même ça n'a [41 :00] aucune importance, hein ? S'il a écrit $7 + 4 = 15$, ça n'a aucune importance, hein, vraiment aucune.

En revanche, ce qui arrive, c'est des types qui inventent des théorèmes qui n'ont strictement aucun intérêt. Ce n'est pas que ce soit faux. Ce n'est pas que ce soit faux, c'est pire [Pause] : ça n'a pas de sens mathématique. C'est vrai, ça peut être vrai, ou ça peut être pourquoi pas, il n'y a aucune nécessité, ça n'avance à rien, ça ne fait rien avancer, ça n'avance à rien. C'est un domaine de la pensée beaucoup plus obscure, beaucoup plus difficile. Et c'est vrai de toutes les œuvres d'art, ce n'est pas vrai des sciences seulement. Vous aurez des films, ben oui, [42 :00] zéro. Qu'est-ce que ça veut dire, zéro ? Ça n'a aucun intérêt, mais rien, aucun intérêt. C'est piqué à droite et à gauche, c'est des trucs... oui, ça fait un ensemble, cet ensemble : zéro, aucun intérêt.

Qu'est-ce que ça veut dire ça, « ça n'a aucun intérêt » ? C'est une drôle de chose. Ou qu'est-ce que ça veut dire, quelqu'un, et quel est ce « moi » qui peut dire : ah ça, moi, ça m'intéresse. Pas « moi » dans ma personnalité ; moi, ça m'intéresse. Je veux dire, qu'est-ce qui fait que chacun de nous a ses auteurs ? Alors c'est de ce goût-là que je rêverais de pouvoir parler un jour. C'est de ce goût qui ne fait qu'un avec l'activité de création ; c'est ce goût du spectateur qui ne fait qu'un avec l'activité de création, [43 :00] et qui constitue l'affinité la plus profonde du spectateur et du créateur, qui consiste dans le caractère, faute de meilleur mot, je dis, le caractère intéressant ou important, soit d'un concept, soit d'un tableau, soit d'une image. Qu'est-ce que veut dire : c'est intéressant et c'est important, alors que ça ne veut pas dire : c'est vrai ? La catégorie de l'importance... [Interruption de l'enregistrement] [43 :37]

... je peux dire, comprenez que les philosophes, mais quand on dit qu'ils se sont contredits les uns les autres, mais c'est absolument faux. Jamais un philosophe n'a contredit un autre philosophe, pas plus qu'un mathématicien n'a contredit un autre mathématicien. C'est bien pire, [Pause] c'est bien [44 :00] pire : [Pause] ils n'ont pas cessé de transformer leurs problèmes. Ils n'ont pas cessé de transformer leurs problèmes. C'est évident que si l'on veut comprendre quelque chose à, par exemple, aux rapports de Bergson et de Platon, eh ben, ce n'est pas en disant : l'un nous dit ceci et l'autre nous dit le contraire. C'est en se demandant, par exemple : de quelle manière l'un et l'autre posent-ils le problème du mouvement ? Et l'on s'aperçoit

précisément que la manière dont Bergson pose le problème du mouvement n'a aucun équivalent avec Platon, ou n'a que des équivalents très marginaux, mais que, mais à charge de revanche, certains problèmes chez Platon n'ont [45 :00] aucun équivalent chez Bergson. Qu'est-ce que c'est que cette tension des problèmes, de tension des problématiques ?

Alors, eh ben, c'est un peu de ça que je veux parler avec mon histoire d'image. Je dis, image-mouvement et image-lumière, c'est l'envers et l'endroit, c'est indissociable. Et vous n'aurez pas de mouvement sans lumière et transformation des lumières, et vous n'aurez pas de lumière sans mouvement. [Pause] Et ça n'empêche pas que, pratiquement -- et ça va faire de grandes différences dans les images -- pratiquement, vous avez des gens qui s'intéressent -- je reprends mon thème de l'importance et de l'intérêt -- ce qui les intéresse, c'est avant tout la lumière. [46 :00] Ce sont des enfants de la lumière, ou des enfants de la nuit, quoi. C'est ça qui les intéresse. Qu'est-ce que vous voulez leur dire à ce niveau-là ? Vous voulez leur dire : « tu as tort » ? « Tu devrais t'intéresser à autre chose » ? On peut toujours dire à quelqu'un : tu devrais t'intéresser à autre chose, mais je ne vois pas de quel droit. C'est déjà bien beau qu'il s'intéresse à quelque chose. [Rires]

Je dis, il y a certains auteurs dont on se dit : leur affaire, c'est la lumière. C'est vrai en peinture, c'est vrai dans le cinéma, c'est vrai en philosophie. Il y en a d'autres pour qui le problème de la lumière, ben non, ça ne leur dit rien. Ils disent quoi, ben... il y en a dans le cinéma, il y en a pour qui le vrai problème pour eux, c'est le mouvement. Qu'est-ce que ça voudra dire, concrètement ? [47 :00] C'est pour nuancer mon idée. Je dis bien : en droit. Si vous considérez l'image en elle-même, toute image-mouvement est image-lumière, tout image-lumière est image-mouvement. Ça, j'ai essayé de le montrer dans, tout à fait au début de cette année. [Voir notamment la séance 2, le 23 novembre 1982] Je viens de préciser, ça veut dire : mobilité pure, et ça veut dire modulation pure. Or la mobilité est une modulation, la modulation est une mobilité. Bon, d'accord, tout ça, ça va de soi. Mais ça n'empêche pas que vous avez des auteurs qui ne s'intéressent au mouvement que, finalement, parce que ça redistribue les lumières. Pour eux, le mouvement, c'est une puissance seconde ; ce qui les intéresse, c'est que [48 :00] le mouvement, ça fait bouger la lumière. On les appellera les luministes, ce sera ça leur premier problème.

Et puis, vous avez d'autres auteurs pour qui la lumière, elle est fondamentalement subordonnée au mouvement. La lumière, elle permet des décompositions et des compositions de mouvement. La lumière, c'est un des moyens par lesquels on peut extraire la mobilité pure du mouvement, c'est-à-dire le mouvement de son mobile ou de son véhicule. [Pause] La lumière est au service du mouvement. [Pause] Ils peuvent faire de grandes découvertes dans le domaine de la lumière, mais c'est [49 :00] précisément parce que, pour eux, la lumière ne sera que puissance seconde, qu'ils vont faire des découvertes de ce type. Je dirais de cette race d'auteurs que, eux, ce sont des mobilistes. En même temps, il ne faut pas trop durcir. Bien sûr, bien sûr, les luministes, ils s'intéressent au mouvement ; bien sûr, les mobilistes, ils s'intéressent à la lumière, et pourtant c'est un système complètement..., c'est un système très, très différent. Et bien plus : ils pourront converger vers des réalisations communes où, nous spectateurs, nous sommes éblouis à la fois par la lumière qui s'en dégage et emportés par le mouvement. Et ça n'empêche pas que ces réalisations seront analysables, et peut-être analysables de deux façon simultanées, [50 :00] l'une où c'est le mouvement qui entraîne la lumière, l'autre où c'est la lumière qui commande au mouvement. Et ce ne sera pas fabriqué de la même manière suivant un cas ou l'autre.

D'où je dis, il fallait bien nous attendre à deux figures, à deux images indirectes du temps. [Pause] Il y a lieu de tirer, d'une part, des images-mouvement une images indirecte du temps, [Pause] et il y a lieu de tirer, d'autre part, de l'image-lumière, des images-lumière, une image indirecte du temps. [51 :00] Et ce ne sera pas la même, ce ne sera pas la même. Donc, j'aurai déjà deux chronosignes, [Pause] un chronosigne de l'image-mouvement, un chronosigne de l'image-lumière. [Pause] Et pourquoi ils sont séparables, même s'ils sont très, très mêlés ? Ben, pour une raison simple. C'est que l'image-mouvement, comme son nom l'indique -- avec son problème de la mobilité et de l'extraction du mouvement du mobile ou du véhicule -- doit se comprendre comme mouvement extensif, [52 :00] mouvement en extension. [Pause] Le temps comme image indirecte qui en sort, eh ben, c'est, nous l'avons vu : c'est un temps sous un double aspect. C'est ce qu'on a vu la dernière fois, juste avant les vacances, c'est le temps comme « intervalle » du mouvement ; il correspond à la partie, et c'est le temps comme Tout du mouvement. [Pause] [53 :00]

Donc, ma première image -- voyez que ça se complique -- ma première image du temps, le temps tel qu'il est extrait du mouvement et tel qu'il est rapporté au mouvement extensif, a lui-même deux signes : l'intervalle, l'intervalle du mouvement extensif, l'intervalle de mouvement, et le Tout de mouvement, le Tout du mouvement. Je ne reviens pas sur ce point. Le Tout du mouvement, c'était, par exemple, ce que Descartes appelait la constance de la quantité de mouvement dans l'univers. [Pause] [54 :00] C'est ce que bien avant lui, et d'une toute autre manière, les Grecs appelaient le nombre, le grand nombre du temps... pardon, le grand nombre du mouvement.

Bon, j'ai donc un première figure indirecte du temps, appelons-là – c'est donc, le temps obtenu par composition des images-mouvement -- nous pouvons l'appeler, à la lettre, « cinéchronie », cinéchronie. [Pause] La cinéchronie, c'est la figure du temps en tant que composée [55 :00] à partir et en fonction des images-mouvement extension, des images-mouvement d'extension. Je dis que cette figure du temps, on l'a vu, a deux aspects, encore une fois : le temps comme intervalle qui renvoie à la partie de temps... [Deleuze se corrige] qui renvoie à la partie de mouvement, le temps comme tout qui renvoie au Tout du mouvement. Concrètement, on l'a vu, et je reviens à l'image à laquelle on était arrivé, cette image-temps, cette image du temps plutôt, cette première image du temps, c'est celle de l'oiseau, c'est celle du plus beau des oiseaux, c'est l'oiseau de proie, [56 :00] c'est les grands cercles de l'oiseau de proie qui plane. Ça, c'est le temps comme Tout, et c'est le battement d'aile de l'oiseau qui s'enfuit. Et le battement d'aile, c'est l'intervalle de mouvement, tout comme le grand cercle qui dégage l'horizon du monde, c'est le Tout du temps.

Le temps comme intervalle, c'est quoi ? C'est le présent. Le présent, c'est l'entre-deux-battements. Le présent, c'est l'intervalle. Aussi je ne peux jamais dire le présent sans ajouter le [57 :00] présent variable. Mon présent est éminemment variable. Aucun présent n'est le même qu'un autre présent. On ne bat pas de la même façon. Alors il y a des, il y a des, il y a des, il y a des équilibres statistiques : je peux dire, mon présent, c'est l'intervalle entre une expiration et une inspiration. C'est l'intervalle entre une contraction et une dilatation. J'aurai défini mon présent par l'intervalle pulmonaire dans un cas ; j'aurai défini mon présent par l'intervalle cardiaque dans d'autres cas. Mais déjà, autant dire que je suis à cheval sur de multiples présents variables. Et

c'est suivant mes occupations que je me réfère à tel présent pour définir mon présent, [58 :00] mais je suis un composé d'une multiplicité de présents virtuels.

C'est très agréable de savoir ça. C'est très agréable, et puis évidemment, d'abord quand ils se disjoignent, qu'est-ce qui fait que... quand ils se disjoignent, quand ils éclatent, quand le cœur va d'un côté, les poumons d'un autre, et les pieds encore ailleurs, c'est ce qu'on appelle la situation de panique, quand il n'y a plus de commune mesure entre les différents présents variables qui me composent. Il faut bien qu'il y ait une espèce de commune mesure, sinon alors, sinon mon cœur va dans un sens quand mes pieds vont dans l'autre, hein ? Bon. Je dis, le temps comme intervalle, [59 :00] c'est le présent variable. Voilà la première figure du temps, ou plutôt, voilà le premier signe du temps.

Le deuxième, c'est le Tout, le temps comme Tout du mouvement, et le temps comme Tout du mouvement, c'est quoi ? Cette fois-ci, ce n'est plus le présent variable, c'est l'immensité du passé et du futur en tant qu'ils sont censés constituer un cercle ou une constante. Exemple : l'invariant de Descartes, MV. Tout autre exemple : la Grande Année [60 :00] dans certaines formes de la pensée antique, qui représente le Tout du temps, c'est-à-dire le moment où toutes les planètes retrouvent la même position respective. Vous me suivez ?

J'ai donc deux signes du temps : le présent variable et l'immensité du futur et du passé. Remarquez que ça se complique parce que l'immensité du passé et du futur, à la limite, n'a aucun besoin de présent. Les présents variables n'ont aucun besoin de passé et de futur. C'est des notions qui sont tout à fait hétérogènes, qui viennent de : les présents mesurent des intervalles de mouvement. [Pause] [61 :00] La ligne du futur et du passé, elle, elle fait tout à fait autre chose ; elle mesure le Tout d'un mouvement ou le Tout du mouvement tout court. Bon.

Alors je dis, la première image indirecte du temps, celle que j'appelais cinéchronie, c'est-à-dire l'image du temps extraite des images-mouvement, elle me présente deux signes : « l'intervalle » et « l'immense ». Je n'emploie plus « immense », je l'emploie par commodité, mais je lui donne un sens très concret, puisque ce que j'appelle « l'immense », c'est l'immensité du futur et du passé. [62 :00] Donc l'intervalle et l'immense sont les deux signes du temps en tant qu'il se rapporte à l'image-mouvement. [Pause]

Mais, on vient de le voir, nous devons nous attendre à une autre, à une autre image, à une autre image indirecte du temps, cette fois-ci, par rapport à l'autre aspect de l'image-mouvement. Je pourrais recommencer un tableau. Là, on est relancé, on est relancé dans un tableau qui va être très, très, non, pas compliqué, très simple. Je pourrais le faire, mais ce n'est pas la peine ; vous le faites dans votre tête. Que si l'envers, c'est l'image-lumière, on a vu que, en ce sens, c'était autre chose que [63 :00] cet envers, ce n'était pas la même chose que..., qu'il y avait un ordre des importances, que tantôt vous pouviez, ben oui, vous pouvez retourner, c'est une image que vous pouvez retourner. Si c'est la lumière qui vous intéresse, bon, vous la retournez, vous mettez le mouvement à l'envers. Si c'est le mouvement qui vous intéresse, vous la retournez, la lumière est en-dessous.

Et maintenant alors, je dis, supposons que ce soit la lumière qui nous intéresse. Nous saisissons donc notre image-mouvement non plus comme image-mouvement, mais comme image-

modulation, image-lumière. [Pause] Eh ben, des images-lumière vont sortir aussi par montage, c'est-à-dire par composition, une image indirecte du temps. [Pause] Ce ne seront pas les mêmes, [64 :00] elle n'aura pas les mêmes signes, et pour une raison très simple. C'est que je pourrais dire : la lumière, c'est un mouvement. D'accord, mais ce n'est pas un cas de mouvement. Pourquoi ? Je disais, c'est comme l'envers et l'endroit. C'est comme l'envers et l'endroit, l'un des deux étant le mouvement extensif ; la lumière, c'est le moment intensif, [Pause] c'est l'intensité par excellence. Est-ce qu'il serait possible de démontrer ou de montrer que toutes les intensités découlent de la lumière ? [Pause] Sans doute. Démontrer en quel sens ? [65 :00] Est-ce qu'on pourrait le démontrer physiquement ? Peut-être, hein, ça je n'en sais rien, peut-être, mais pourquoi pas ? Il y a bien des choses qui iraient dans ce sens. Est-ce qu'on peut le montrer d'une autre manière ? Je dirais que tout le Romantisme a été la tentative, mais la tentative tout à fait réussie, pour montrer de quel point de vue toutes les intensités découlaient de la lumière. Bon.

L'image-mouvement s'entendait du mouvement en extension, du mouvement extensif, c'est-à-dire d'un mouvement qui se définit par déplacement dans l'espace. L'image-lumière peut se définir également comme mouvement, mais comme mouvement intensif. Il est à prévoir que le mouvement intensif a une tout autre nature [66 :00] que le mouvement extensif : en quel sens ? Ben, on le voit tout de suite déjà, le mouvement intensif, il a des degrés, tandis que le mouvement extensif, il a des parties. Bon. Un degré, ce n'est pas une partie. [Pause] Donc, je peux dire : la seconde figure du temps, la seconde image indirecte du temps, c'est celle que tire ou que je peux tirer par composition – mais évidemment ça ne sera pas la même composition – que je peux tirer par composition des images-lumière, c'est-à-dire [67 :00] des images-modulation, c'est-à-dire des images-mouvement intensives.

Et là, ce serait bien évidemment, uniquement par symétrie -- ce n'est pas forcé, pas forcé -- qu'on trouve aussi deux signes de cette seconde image du temps. Cette seconde image du temps, bon, ben, c'est le temps tel que je le conclus des compositions de la lumière ; un temps tel que je le conclus des compositions de la lumière, qu'est-ce que c'est, ça ? [68 :00] Qu'est-ce que c'est que... Je pouvais dire ce qu'étaient les parties, les parties de mouvement, du point de vue de l'extension. Tout à l'heure, je l'avais dit : les parties de mouvement du point de vue de l'extension, c'est le temps comme intervalle. C'est l'intervalle. C'est l'intervalle de mouvement. Voyez, par-là, il y a une malice, ce n'est pas drôle, mais c'est quand même une malice. Je me méfie puisque évidemment je ne peux pas définir une partie de mouvement comme partie d'un espace parcouru. Il faut surtout que j'évite, parce que là, vous pourriez me faire une objection, et c'est vous qui auriez raison. Vous me diriez, c'est idiot ce que tu dis, c'est idiot. [Pause] [69 :00] Dix mètres, par exemple, ce n'est pas une partie de mouvement, c'est une partie d'espace parcouru par un mobile. Aussi je dis, il y a des parties de mouvement, mais je me garde bien d'identifier des parties de mouvement avec des parties d'espace parcouru. C'est pour ça que j'ai dit : les parties de mouvement, c'est le temps comme intervalle, [Pause] à savoir la partie du mouvement d'un oiseau, de tel oiseau, c'est l'intervalle entre deux battements d'aile. [Pause]

Donc là... [70 :00] Eh ben, pour le mouvement intensif, c'est-à-dire pour la lumière, il va falloir que je trouve aussi. Et je disais, là il n'y a pas de partie, il y a des degrés, [Pause] eh oui, et le mouvement intensif va passer par des degrés. Oh, il va passer par des degrés, mais alors... laissons-nous aller, là. Il faut bien essayer d'avancer ; pour essayer d'avancer, il faut rêver, il faut... Il va passer par des degrés, mais passer par des degrés, c'est quoi, ça ? Ça a un nom, ça,

c'est descendre et monter, descendre et monter. Je ne dis pas que l'intensité soit [71 :00] liée, soit réduite à ça, mais c'est ça avant tout : l'intensité, c'est quelque chose qui monte et qui descend. Tiens, mais vous me direz, ça se fait en extension, monter et descendre. C'est possible, mais ce n'est pas, ce n'est pas si avec l'extension... jamais descendre et monter n'auraient été isolés, isolables. Ça vient de l'intensité, descendre et monter. Peut-être, je dis ça comme ça. Bien.

En revanche, ce qui appartient à l'extension comme telle, c'est faire des ronds [*Pause*] et disposer des intervalles. Ça alors, c'est de la pure extension. Descendre et monter, passer par des degrés ; descendre et monter, c'est passer par des degrés. [72 :00] C'est ça l'origine de descendre et monter. C'est vraiment quelque chose de tout à fait différent. Et sentez que c'est un tout autre temps dans lequel on va entrer. Et les degrés de la lumière... et en effet, je reviens à..., la lumière, elle tombe, et encore une fois, ça veut dire quoi, tomber ? Ça ne veut pas dire qu'elle s'écroule ; elle reste en soi. Mais ça veut dire que le rayon de lumière, il en sort d'une certaine manière : il tombe. Et la lumière remonte, hein, c'est bien tout ça... [*Interruption de l'enregistrement*] [1 :12 :50]

[Ici commencent, d'une part, la partie 2 de la transcription sur le site Paris 8 et, d'autre part, dans la partie 1, l'omission de 30 minutes de texte, contenu pourtant dans la partie 2]

Ces degrés de la lumière, c'est quoi ? On peut les appeler -- là, c'est juste une hypothèse, parce que ça [73 :00] nous, ça nous ramènerait à des choses qu'on a vues l'année dernière ou il y a deux ans, je ne sais plus ; pour ceux qui étaient là, ça permettrait de faire des joints avec l'année dernière, je crois -- les degrés de la lumière, on peut les appeler, quitte à le justifier seulement plus tard, les degrés de la lumière, on peut les appeler des « couleurs ». [*Il s'agit peut-être de la séance 10 du séminaire sur le Cinéma 1, le 23 février 1982*] Les couleurs seraient les degrés de la lumière, c'est-à-dire les couleurs seraient des intensités de lumière. Est-ce que ça peut se dire ? Bon, dans quel sens ? Si c'est vrai, en tout cas, ça me donnerait un nom, un mot, un mot de plus pour désigner cette nouvelle image du temps. Je dirais que l'image du temps qui correspond au mouvement intensif ou à la lumière, c'est cette fois-ci non plus une cinéchronie, [74 :00] comme tout à l'heure, mais cette image du temps c'est une « chromochronie », une chromochronie. Je suis content parce que c'est le titre d'un grand ouvrage de [Olivier] Messiaen. [*Bien que Deleuze prononce ce terme tel que nous le présentons ici, la composition de Messiaen s'écrit « Chronochromie » (1958)*] Alors bien. [*Pause*] Et la chromochronie, c'est-à-dire la figure du temps en rapport avec le mouvement intensif, en rapport avec l'image-lumière, eh ben, aurait lui-même des signes ; qu'est-ce que ce serait, ces signes ? Essayons d'avancer un peu, hein ? Ce n'est pas les mêmes, évidemment, [75 :00] que tout à l'heure. Tout à l'heure c'était l'intervalle et le Tout.

Prenons une quantité intensive quelconque. De toute manière, elle tombe. Qu'est-ce que je veux dire par « elle tombe » ? Est-ce que je veux dire qu'elle disparaît ? Non. Tomber, c'est son apparaître. Essayons de dire, alors, de plus en plus, comme on peut, elle n'a pas besoin de tomber pour tomber. Je veux dire, elle vous tombe dessus, ce n'est pas elle qui tombe. Elle peut tomber, c'est les deux, c'est les deux. Une intensité, ça peut toujours tomber. Vous me direz un mouvement dans l'extensif, ça peut toujours s'arrêter. Ben, oui d'accord, [76 :00] mais ce n'est pas du tout la même chose. En effet, quand je dis « un mouvement extensif, ça peut toujours s'arrêter », ça veut dire : il peut toujours déboucher sur un intervalle, et qu'il n'y ait pas de reprise

après. C'est ça, son mode d'arrêt. *[Pause]* Mais quand je dis : un mouvement extensif, ça tombe, et ça peut toujours tomber, mais là, je n'ai pas de notion d'intervalle pour le moment.

Bien plus, j'ai l'impression que je n'en aurai jamais. L'intervalle, ça appartient complètement au mouvement extensif. Si je tiens à ma rigueur dans les mots, il faudra autre chose. Entre deux degrés, je ne pourrais pas parler d'intervalle. Quand est-ce que je peux parler intervalle entre deux degrés ? [77 :00] C'est bien connu, la réponse : lorsque j'ai substitué aux quantités intensives des quantités extensives qui permettent de les mesurer. À savoir, lorsque j'ai substitué à la chaleur la montée de la colonne de mercure ; la montée de la colonne de mercure qui est un mouvement extensif, là je peux dire : il y a un intervalle entre deux degrés. Mais en tant que quantité intensive, la notion d'intervalle est complètement injustifiable. Alors, de quoi je peux, qu'est-ce que ça veut dire ? Je dis : la quantité intensive, elle peut toujours tomber par elle-même, « tomber » c'est-à-dire rejoindre zéro. Donc elle a un rapport à zéro. On a déjà quelque chose de très important, elle a un rapport à zéro qui lui est consubstantiel. [78 :00]

Toute quantité intensive est en fonction de zéro. Le mouvement extensif, on l'a vu, se rapportait, avait une référence. Je veux dire, vous ferez de la philosophie si vous ne cessez pas de remuer ; il faut, il faut patauger dans ces espèces d'évidences, de, de plâtitudes, hein ? Je dis, le mouvement extensif, il n'est pas en rapport essentiel avec un zéro. Si vous pensez à du mouvement extensif, vous vous dites : il faut bien qu'il ait une unité. Le rapport extensif est en rapport avec l'unité, *[Pause]* ou, ce qui revient au même : avec quelque chose d'apte à lui servir d'unité. Et c'est très différent. Le mouvement intensif, [79 :00] lui, dans son essence, dans son intimité, il est en rapport avec zéro. Bon, c'est sa possibilité de tomber à zéro. Et en effet, tout intensité peut tomber à zéro. Mais elle n'a pas besoin de tomber à zéro pour être une intensité, c'est-à-dire pour nous tomber dessus.

Je dirais même, tomber à zéro, c'est la vulgarité de l'intensité. C'est la vulgarité de l'intensité, c'est-à-dire, c'est la manière la plus facile, pour elle -- j'imagine qu'elle vive, l'intensité -- je dirais, c'est la manière la plus facile, pour elle, de nous faire sentir quelque chose qui est de son essence. *[Pause]* [80 :00] C'est tomber à zéro, parce que là, quand elle tombe à zéro, il devient éclatant qu'en tant qu'intensité elle avait à faire avec zéro. Mais dans son essence plus noble, c'est-à-dire dans son essence intime, elle n'a pas besoin de tomber à zéro pour avoir à faire avec zéro ; elle nous tombe dessus. Elle n'a pas besoin de tomber elle-même. La lumière nous tombe dessus, elle ne cesse pas, elle ne rejoint pas zéro pour ça ; elle ne cesse pas de nous tomber dessus. Et ça, c'est bien l'intensité, ça ne cessera pas de nous tomber dessus. Et c'est vous qui demanderez pitié, c'est-à-dire c'est chacun de nous qui [81 :00] demandera pitié.

Peut-être que le mouvement extensif, il ne cessera pas de composer des unités. Et en effet, les parties de mouvement, c'est quoi, les parties de mouvement extensif ? Vous avez des mouvements -- ben je prends les plus simples -- vous avez des mouvements dits linéaires, des mouvements dits circulaires, et ça ne cesse pas, ça ne cesse pas de se composer. Voir une roue qui tourne, une roue qui tourne, c'est une composition de mouvement, bon. Le mouvement ne cesse pas de se composer, et les intensités, ça ne cesse pas, de tomber, de vous tomber dessus. Alors, bon. Mais c'est déjà là qu'elles ont un rapport à zéro. Pourquoi ? Parce que ce qui définit une intensité, c'est quoi ? En quoi c'est une quantité ? Eh ben, [82 :00] c'est une quantité parce que c'est, comme toute quantité, c'est l'unité d'une multiplicité, l'unité d'une pluralité. *[Pause]*

Dans le cas de l'extension, c'est très simple, dans le cas du mouvement extensif, unité de pluralité, c'est très simple : la pluralité, c'est les parties successives, les parties, et l'unité, c'est le rassemblement en un. [Pause]

Mais dans le mouvement intensif ? [Pause] C'est très curieux. Kant nous le dit [83 :00] très bien : c'est une unité [Pause] dont la pluralité est appréhendée dans l'instant. Peut-être que vous remarquez, c'est l'introduction pour la première fois, tiens, de ce mot, « instant ». Je dis : vous remarquez, parce que on sent que ça va nous être rudement utile, « instant », c'est quelque chose qui concerne le temps. Ce n'est pas du tout la même chose que le présent. On peut dire qu'on a vaguement défini le présent, tout à l'heure, mais l'instant on n'avait rien à en faire. L'instant, ça va peut-être appartenir fondamentalement à notre seconde figure du temps.

Donc on retient bien [84 :00] ça. Donc c'est une unité dont la pluralité est appréhendée dans l'instant ; comment ? Sous forme de sa distance à zéro, distance à zéro. Pourquoi distance ? La distance à zéro appartient fondamentalement à l'intensité. En quel sens ? Au sens où la distance intensive s'oppose, ou se distingue, de la grandeur extensive. [Pause] [85 :00] Comment est-ce que ça se distingue ? Toutes les distances sont indivisibles. Toutes les distances sont indivisibles, ça veut dire quoi ? Ça veut dire, trente degrés de chaleur se définit par sa distance à zéro. [Pause] Quinze degrés de chaleur se définit par sa distance à zéro. Mais trente degrés de chaleur, ça n'a jamais été quinze plus quinze. Les quantités intensives ne sont pas le produit d'une addition de parties. [Pause] [86 :00] Comme dit l'autre, vous ne ferez pas de la chaleur en additionnant des boules de neige. [Sur cette référence vague, voir la séance 12 du séminaire sur Spinoza, le 10 mars 1981, où Deleuze attribue cette citation, sans source exacte, à Diderot]

Les distances sont indivisibles. Je veux dire, la distance, donc les intensités. Et je suis en train de définir l'intensité par deux aspects : son degré, c'est-à-dire son unité appréhendée dans l'instant, [Pause] sa pluralité est définie comme distance indivisible à zéro. [87 :00] Bon, toutes les intensités sont des distances indivisibles en fonction de leur degré, sont des distances indivisibles à zéro, par rapport à zéro. Mais ça n'empêche pas que trente degrés, c'est plus que quinze degrés. Trente degrés, ce n'est pas quinze degrés plus quinze degrés, mais trente degrés, c'est plus que quinze degrés. Ah bon. Donc je peux introduire des plus et des moins. Oui, je peux introduire des plus et des moins, à condition de le justifier, à condition que ce soit d'une autre manière que dans la quantité extensive. Et en effet, je peux dire qu'une distance est plus grande [88 :00] qu'une autre, [Pause] mais je ne peux pas dire de combien. Vous me direz, mais si, trente degrés, c'est le double de quinze. Vous vous répondez d'avance : mais non, ce n'est pas ça. Ce qui est le double, c'est la montée de la colonne de mercure qui, elle, est de l'extension.

Mais alors, si vous ne pouvez pas, si vous ne pouvez pas additionner les intensités, les distances, si vous ne pouvez pas additionner les distances qui sont des indivisibles, [89 :00] qu'est-ce que vous pouvez faire ? Vous pouvez les ordonner. Ordonner, ce n'est pas la même chose que mesurer, c'est deux concepts différents. Vous ordonnez des différences ou des distances, tandis que pour le mouvement extensif, vous juxtaposez des parties. Juxtaposer des parties et ordonner des différences ou des distances, ce n'est pas pareil. Je dirais que l'intensité, c'est l'ensemble des différences ordonnées ou des distances ordonnées, en appelant distance, ou différence, le rapport d'un degré intensif quelconque avec zéro. [Pause] [90 :00]

Est-ce que je n'ai pas deux aspects du temps ? Tout ça, c'est tout, on fait un peu comme...
 [Interruption de l'enregistrement] [1 :30 :13]

... Je viens de trouver comme les deux signes de cette seconde image du temps, ce temps qui répond au mouvement intensif, ou ce temps qui répond à la lumière, ce temps qui répond à la lumière. Vous vous rappelez que pour le mouvement extensif, nous avons le temps comme Tout, et le temps comme intervalle. Le temps comme Tout, c'était l'immense, c'est-à-dire l'immensité du futur et du passé, et le temps comme intervalle, c'était le présent. [91 :00] Et maintenant, j'ai le temps comme « ordre » ou comme « puissance ». Je ne sais pas, je vois des avantages aux deux mots. Alors, c'est embêtant, d'ailleurs, ça, mais enfin pour le moment, je vois ça, le temps comme ordre ou comme puissance.

Qu'est-ce que j'appellerais l'ordre ou la puissance du temps ? C'est tout à fait différent du temps comme Tout, hein ? L'ordre et la puissance du temps, c'est l'ensemble des distances et des différences en tant qu'ordonnées. Le temps, c'est ce qui ordonne les distances. Mon cœur est ému parce que je ne le dis qu'à condition que vous n'y voyez aucun reproche. [92 :00] J'en vois qui sont à la limite d'une espèce de sommeil, mais invincible. Si vous vous sentez épuisé, vous me dites, hein, et puis on s'arrête un petit peu, hein ? [Pause] Alors. Je termine ce point.

Le temps comme ordre, voilà qu'il va y avoir un ordre du temps qui n'est pas du tout le même que le Tout du temps. On va imaginer des batailles entre tous ces aspects du temps. Après tout, ça doit animer la mythologie. Quand les intervalles de temps, qui sont des petits dieux, des tout petits dieux, des dieux minuscules, les intervalles du temps, le dieu-intervalle, c'est..., les Grecs connaissaient bien ça, ils appelaient ça « un démon ». L'intervalle, c'était un démon. [93 :00] C'était bien, c'était une belle idée. Pourquoi ? Voyez, parce que c'est démoniaque, l'intervalle, parce que les dieux, pour les Grecs, ils avaient des royaumes, ils avaient des royaumes, c'était... Ils étaient toujours dieux de la limite. [Pause] C'était la limite qui était divine, et le démon, c'est ce qui franchit la limite toujours. C'est ce qui saute. Le démon, par définition, c'est le saut. Dans Œdipe, il y a une phrase qui est, qui est souvent très mal traduite, parce que traduite littéralement – on ne peut traduire les langues mortes que littéralement – c'est Œdipe qui dit, en invoquant le destin : « Quel démon, [94 :00] quel démon, quel démon a sauté du plus long saut ? » « Quel démon a sauté du plus long saut ? » Tout se justifie parce que ce qui saute, c'est toujours le démon. Et là, il trouve que le saut a été un peu fort, Œdipe. Le saut qui lui a fait franchir les limites a été un peu fort. Quel démon a sauté du plus long saut ? Alors si vous ne pensez pas à ce rapport entre le démon, l'intervalle, le saut, évidemment la phrase est obscure, elle est même inintelligible. Bon, mais enfin.

Alors, je disais, on peut, l'intervalle, il peut très bien se rebeller, c'est les démons qui viennent offenser les dieux. Ils vont se rebeller contre le Tout, le Tout du temps. Il va y avoir la lutte du Tout du temps [95 :00] et des intervalles de temps. Les présents variables partent en guerre. Pourquoi ils partent en guerre ? Parce qu'ils refusent d'être des parties du Tout du temps. Bon, alors tout ça, bon. Qu'est-ce que ça peut faire, quand les présents variables se rebellent ? Alors du coup, quitte à, à montrer une vaste culture, nous sautons de Sophocle à Shakespeare. Qu'est-ce que veut dire Hamlet quand il dit : « le temps sort de ses gonds », « le temps sort de ses gonds » ? Peut-être que quand les présents variables se rebellent contre le Tout du temps, à ce moment-là, le temps sort de ses gonds, c'est-à-dire l'immensité du [96 :00] futur et du passé ne

fait plus une boucle, ne fait plus un cercle, bon mais enfin. [*Deleuze développe ces perspectives sur Hamlet dans les séances 5 et 12 du Cinéma 3, le 13 décembre 1983 et le 28 février 1984 ; voir aussi le séminaire sur Kant, la séance 5, et aussi un essai sur Kant dans Clinique et critique (Paris : Minuit, 1993) « Sur quatre formules poétiques qui pourraient résumer la philosophie kantienne », pp. 40-49 ; il invoque le « cri » de Hamlet aussi dans L'Image-Temps, pp. 58-59, 147, 352]*

Puis nous voilà, alors, avec... Eh oui, alors je vais retirer le mot « puissance », et pourtant j'en ai besoin, parce qu'il faudrait dire de tout ça que c'est des puissances du temps : la première puissance du temps, on l'a vu, ce serait l'intervalle ; la seconde puissance du temps, ce serait le Tout du temps ; la troisième puissance du temps, c'est quoi ? Ben, c'est celle dont on parle en ce moment, par rapport au temps intensif. Ben, je dis, c'est l'ordre du temps, c'est-à-dire l'ordre de toutes les distances, l'ordre de toutes les différences intensives, le temps comme ordre, il ordonne les distances. Ce serait comme une espèce... il n'était pas doué avant, une espèce de profondeur du temps, [97 :00] une profondeur du temps où s'ordonnent toutes les distances à zéro. Et qu'est-ce que c'est, ce zéro ? Ça, ce serait vraiment l'abîme du temps, ce zéro. Il faudrait, en effet, l'image de la profondeur nous serait imposée, puisqu'il faudrait que le temps plonge dans un abîme qui est précisément, et qui a pour signe le zéro. Bon, mais alors l'ordre du temps, ce serait alors quelque chose de très différent du Tout du temps. [*Pause*] Et, second signe de l'image intensive du temps, on l'a vu, c'est que dans sa distance à zéro, toute intensité est appréhendée dans « l'instant », [*Pause*] [98 :00] et l'instant serait précisément cet aspect du temps sous lequel une intensité est intensité.

Si bien que mes deux aspects du temps intensif ce serait : l'ordre du temps, qui serait donc comme la troisième puissance, et l'instant qui serait la quatrième puissance. J'aurai quatre signes du temps, pour le moment, pour deux figures. Qu'est-ce que c'est que cet instant, alors ? [*Pause*] Cet instant, [99 :00] ce serait la saisie de la quantité intensive, de toute quantité intensive en tant qu'unité, tandis que la distance, ce serait la saisie de la pluralité indécomposable, c'est-à-dire de son rapport avec zéro. Bon, mais, vous voyez que c'est deux figures complètement différentes, et pourtant elles sont toutes deux sublimes, pourtant elles sont toutes deux sublimes, et toutes deux, je dirais, elles concernent au plus près, c'est-à-dire ce qui nous touche le plus profondément, sinon elles ne nous toucheraient pas, elles concernent notre âme. Pourtant à première vue, ça ne concerne pas notre âme, puisque le mouvement extensif, ça [100 :00] concerne le monde, ça concerne l'espace. L'intensité, s'il est vrai qu'elle a sa source dans la lumière, ben oui, mais nous savons bien que notre âme a un rapport très étroit avec le monde et qu'elle a un rapport très étroit avec la lumière. Encore faudrait-il montrer en quoi ça concerne notre âme.

Alors, bon. Et je dis, dans les deux cas, il y a du sublime, et voilà que enfin, Kant peut nous donner un relais. Car, lorsque j'ai parlé du sublime chez Kant, je n'ai parlé que de la moitié, et est-ce que c'est par hasard que Kant distingue deux formes du sublime, et qu'il dit, il y a un [101 :00] sublime – lui, dans son langage, dans sa terminologie très rigoureuse -- il nous dit : il y a un sublime mathématique et il y a un sublime dynamique ? [*Pause*] Et il ajoute : la figure la plus simple, la figure du sublime mathématique, c'est l'immense – tout ça nous arrange beaucoup [*Pause*] -- et la figure la plus simple du sublime dynamique, c'est le difforme ou l'informe. Ça nous arrange beaucoup. [*Pause*] [102 :00] Pourquoi ? [*Sur ce sublime et l'informe, voir L'Image-Mouvement, pp. 79-80*]

Il y a une expression très courante dans la physique du 17ème et du 16ème siècle, c'est la vitesse difformément difforme. La vitesse difformément difforme, c'est à propos, et ça s'oppose, au mouvement uniformément accéléré, qui est un cas très simple. D'autre part, la vitesse, c'est la quantité intensive du mouvement extensif. La vitesse, c'est, [Deleuze tousse] c'est à la lettre une distance, au sens que je viens de donner à distance, c'est une différence. C'est une notion intensive, donc, le difforme. Le sublime dynamique, c'est le difforme ou l'informe.

Et il nous [103 :00] dit, exemple de sublime mathématique : « la voûte étoilée du ciel » – et encore, pas n'importe quelles conditions ; il dira les conditions, puisqu'il dit tout – « la voûte étoilée du ciel » [Critique du jugement, *Livre B, para. 29*]. Vous êtes la nuit, vous dressez... « et je levais tremblant la palme de mon corps... » -- c'est un vers, c'est un vers que tout d'un coup je me rappelle -- « et je levais tremblant la palme de mon corps » [Voir le poème de Paul Fort d'où ces vers paraissent, « *Du coteau qu'illumine l'or tremblant des genêts* » : « *Je me tenais debout entre les genêts d'or, dans le soir où Dieu jette un grand cri de lumière... et je levais tremblant la palme de mon corps vers cette grande Voix qui rythme l'Univers* »], mais je ne sais plus le reste, sinon je vous aurais tout raconté. [Rires] C'est un très beau vers, enfin je le trouve très beau. Ben, vous levez tremblant la palme de votre corps, là, sous « la voûte étoilée du ciel ». Ou bien vous êtes dénaturés ou bien vous êtes envahis par le sentiment du sublime, mais c'est un sublime mathématique. [104 :00] Ou bien vous êtes devant la mer, devant la mer calme qui n'est bornée que par l'horizon, et vous éprouvez le sentiment du sublime mathématique. Hein ? Bon.

Mais, mais... -- [Deleuze cherche dans son livre] parce que là, je ne veux pas, je ne peux pas substituer au texte qui est si convaincant -- mais, tout autre cas, et là vous sentez bien que ce n'est pas le même cas. [Pause] « Vous vous trouvez devant des masses montagneuses sans forme, entassées les unes sur les autres dans un sauvage désordre » [Critique du jugement, *Livre B, para. 26*], [Pause] [105 :00] ou bien encore vous vous trouvez devant -- on va voir pourquoi -- devant, « devant sombre mer en furie, ou bien dans la tempête » [Critique du jugement, *Livre B, para. 26*]. C'est n'est plus la voûte céleste étoilée, c'est le noir dont sort un éclair terrifiant. Voilà, la mer en furie, la montagne en avalanche, l'éclair dans le ciel ténébreux. Là vous éprouvez également du sublime, mais vous ne confondez pas ; là vous ne vous trompez pas, et vous vous dites : ah, ça c'est du sublime dynamique. Tout à l'heure, vous disiez : je suis en plein dans [106 :00] le sublime mathématique, bon. Quelles différences ? Là, je fais une longue parenthèse qui est uniquement Kant. On va se reposer parce que ça va nous apporter beaucoup.

Eh ben, le sublime dynamique, voilà l'histoire du sublime dynamique. La nature se déchaîne, [Pause] ouais, c'est la catastrophe, la nature comme catastrophe, une inondation, le feu, le déchaînement des océans, tout ça, catastrophe. La nature se déchaîne, et qu'est-ce que vous éprouvez ? Que vous n'êtes rien, [107 :00] dit Kant, que vous n'êtes rien. Moi, homme, je ne suis rien. En d'autres termes, c'est trop fort pour moi. C'est trop fort pour moi. Je veux dire, elle est très simple. -- Moi, je trouve ces pages prodigieuses de Kant parce que c'est d'une telle simplicité, et ça s'enfle, vous comprenez, c'est vraiment... à cet égard il n'y a que la musique qui donne ces, qui donne les mêmes joies, la simplicité d'un thème, par exemple, la simplicité d'un thème musical, tout petit thème, là, la simplicité d'un motif et la manière dont ce motif va s'enfler, va s'enfler, va s'enfler, et va donner quelque chose d'extraordinairement complexe, une construction extraordinairement complexe. En philosophie, vous avez tout à fait ça. –

Donc [108 :00] je me trouve dans cette situation, la montagne, l'avalanche, tout ça, l'orage sur un glacier, hein, l'orage sur un glacier, et vous sentez que vous n'êtes rien. Il y a des forces, il y a des forces déchaînées et que les vôtres ne sont rien à côté. En d'autres termes, ça vous tombe dessus ; ce n'est pas, ce n'est pas la force, ce n'est pas l'intensité que vous voyez qui tombe à zéro. Elle vous tombe dessus, elle vous réduit à zéro. Elle n'a pas besoin de tomber à zéro, puisque c'est vous qu'elle réduit à zéro. C'est trop fort pour moi. Donc, vous n'êtes plus rien. [Pause] D'où une espèce de terreur. [109 :00] Qui ça, vous ? Vous, homme, en tant que saisi dans toutes vos facultés sensibles. Aussi, craignez-vous pour votre vie, vous tremblez pour vos jours. Bon.

Mais, mais, mais, mais, en même temps, dit Kant – c'est très simple, son schéma, et qu'est-ce que c'est beau -- Kant dit, en même temps – on va voir dans quelles conditions, pas dans n'importe quelles conditions – en même temps que vous sentez votre propre force réduite à zéro par l'énormité [110 :00] de la force en présence de laquelle vous êtes, vous sentez naître en vous, ou s'éveiller, ou passer à l'acte, une faculté spirituelle qui, elle, domine la nature, faculté spirituelle qui domine la nature et qui dit en vous – ce n'est pas vous qui le dites – et qui dit en vous : « qu'importe ma vie humaine ? » Je veux dire, le sublime, il est fait de tout ça, et si vous détachez un morceau, qu'importe ma vie humaine ? Qu'importe ma vie humaine ? C'est-à-dire je ne suis rien, je ne suis rien vis-à-vis de la nature, du point de vue de mes facultés sensibles, mais, nature en furie, je te domine de par mes facultés spirituelles. [111 :00] Tu peux me tuer ; qu'importe ma mort ? Et l'océan déchaîné et l'orage doivent faire naître en vous cette faculté spirituelle, d'où, au moment où vous êtes réduit à zéro par les forces de la nature, vous vous élevez au-dessus de la nature sous la forme : ma vie n'a pas d'importance.

Vous n'avez pas l'air convaincu. [Rires] Sinon, je veux dire, il n'y a pas de problème, sinon vous n'éprouvez pas le sentiment du sublime. Voyez ce Kant veut dire : le sentiment de « sublime dynamique » est fait de ces deux choses : la manière dont, devant une nature déchaînée, vous vous découvrez comme étant zéro du point de vue de vos facultés physiques, mais où, en même temps, s'éveille en vous une faculté de l'esprit [112 :00] qui vous fait penser la nature. Et en tant que vous pensez la nature, vous pensez la nature, vous la pensez à partir d'une faculté spirituelle, donc suprasensible, qui vous rend supérieur à cette nature et qui vous fait dire : « qu'importe ma vie ? », qui vous fait dire : « c'est la volonté de Dieu ». Ou, car Kant est très compliqué, qui vous fait dire peut-être des blasphèmes, car dans un texte étrange, Kant dit : est sublime aussi le désespoir quand c'est un désespoir révolté ; est sublime aussi le désespoir quand c'est un désespoir révolté, ce qui veut dire, à la lettre, si je comprends bien, quand ce n'est pas un désespoir de la peur, « ouh là là, je vais mourir », mais quand c'est un [113 :00] désespoir de la révolte, c'est-à-dire, « Dieu, je te crache dessus », etc. [Critique du jugement, Livre B, paragraphe 29] C'est de toute manière une faculté de l'esprit par laquelle vous pensez la nature et par laquelle vous vous posez comme supérieur aux forces déchaînées, par rapport auxquelles en même temps vous n'êtes rien au point de vue de vos facultés sensibles.

Alors évidemment, Kant il a, on pourrait... Moi, je crois qu'il le fait exprès parce qu'il a beaucoup d'humour. On ne le dirait pas, dans ses textes, on ne le dirait pas, mais quand on cherche bien... Non, il y a un moment où évidemment, il rigole. Il dit [Deleuze rigole], pour que mon histoire du sublime... ça revient à dire : pour que mon histoire du sublime dynamique marche, qu'est-ce qu'il faut ? Eh ben, il faut être à l'abri, [Rires] et alors, ça l'amuse beaucoup, et

il va montrer, alors il va faire une théorie de la nécessité d'être à l'abri. [114 :00] Et alors on le voit très bien, lui, comme ça, il ne devait pas sortir quand il y avait l'orage, quoi. [Rires] Et c'est tellement beau, [Pause] et pourquoi ? Il faut d'abord comprendre pourquoi c'est nécessaire. Si je suis sur l'océan déchaîné, sur mon petit bateau, eh ben, je ne peux pas faire ce parcours du sublime dynamique, car j'ai tellement peur -- Kant dit c'est normal -- j'ai tellement peur, qu'une seule chose compte, à savoir le sentiment que je ne peux rien si bien que tout le procès, tout le processus du sublime dynamique est coupé. Je me trouve devant des forces de la nature, et le sentiment [115 :00] que moi, en tant que créature douée de facultés sensibles, je ne peux rien. Or s'il n'y avait que ça, il n'y aurait pas de sublime. Donc si je ne suis pas à l'abri, je ne peux pas faire l'expérience du sublime.

En fait, réfléchissons. Soyons plus kantien que Kant encore, parce que, à mon avis, là il fait de la provocation. Je peux, je peux, même quand je suis dans le danger, atteindre au sublime dynamique. Je veux dire, pas moi, mais il y a des gens qui n'ont pas cessé, en plein danger, d'atteindre au sublime dynamique. [Pause] Oui, ça, je suppose qu'il y a des gens, dans les catastrophes, ils font à peu près ce parcours de Kant, et ils sont pris dans la catastrophe, le sentiment qu'ils ne sont rien, que leurs forces sensibles sont [116 :00] réduites à néant, sont réduites à zéro, puisque l'intensité, si elle ne se réduit pas à zéro, elle vous réduit à zéro. Heureusement, ça ne cesse, vous ne cessez de renaître. Et c'est ça l'instant, c'est ça son rapport fondamental avec l'instant. Et ça va être ça qui va faire qu'elle fournit un temps très particulier, l'intensité. Vous ne savez plus où vous en êtes dans une intensité, c'est-à-dire vous êtes réduit à zéro, toujours. Mais enfin, bon, donc vous êtes réduit à zéro dans vos facultés sensibles, mais en même temps, vous sentez en vous s'éveiller une faculté suprasensible, une faculté spirituelle par laquelle vous êtes supérieur à la nature.

Donc vous voyez, à la fois, la nature est supérieure à vous dans son déchaînement et vous réduit à zéro comme être doué de facultés sensibles, mais s'éveille en vous une faculté spirituelle, une faculté suprasensible [117 :00] par quoi vous pensez la nature, et vous dites : « qu'importe, je te brave, car moi, je suis esprit ». Bon, eh bien, combien de commandants sont morts en mer [Rires] en s'affirmant comme puissance spirituelle ? Pas seulement dans Victor Hugo [*sans doute, dans Les Travailleurs de la mer (1864) et Quatre-Vingt-Treize (1874)*], mais dans... il y en a d'admirables, les commandants de Melville, il y a d'étranges commandants de Melville. Le capitaine Achab, le capitaine Achab, est-ce qu'il est sublime ? Évidemment, le capitaine Achab est sublime, y compris, y compris dans son désespoir révolté, puisqu'il est fondamentalement révolté, puisque il rivalise avec Dieu. Bon, donc, chaque...

Et ça n'empêche pas que c'est plus facile évidemment de parcourir... [118 :00] je dirais que ce n'est pas impossible, quand on est en danger, de faire le parcours du sublime dynamique. On introduit cette correction minuscule, qui ne nous autorise pas à dire : Kant s'est trompé. On dit, Kant, il s'amuse, là. Car, ce qui me plaît beaucoup, c'est sa phrase... Voyez que, lorsque nous nous découvrons comme faculté spirituelle, supérieure à la nature elle-même, [Pause] il peut dire que nous nous portons de l'estime -- c'est sa manière de parler -- nous nous portons de l'estime, pas du tout de l'estime égoïste, mais de l'estime en tant qu'être spirituel. Nous découvrons en nous la faculté spirituelle, nous nous portons de l'estime. Et voilà le texte [Critique du jugement, *Livre II, partie B, para. 28*] : « L'estime que nous nous portons, n'est en rien diminuée par le fait que nous devons nous voir en sécurité [119 :00] afin d'éprouver cette satisfaction exaltante » – il

vient d'expliquer qu'il fallait rester sur la berge pour admirer l'océan en furie, et que à ce moment-là, nous nous sentons naître comme être spirituel, supérieur à la nature – « L'estime que nous nous portons n'est pas diminuée par le fait que nous devons rester en sécurité pour éprouver cette satisfaction exaltante. Et par conséquent, le fait que le danger ne soit pas pris au sérieux » – en effet, quand je suis sur le rivage, et que je suis sûr qu'il n'y a pas de barque, sinon j'éprouve de la pitié, de la compassion, si je suis sûr qu'il n'y a personne en danger, le fait que le danger ne soit pas pris au sérieux, je ne prends pas le danger au sérieux, il n'y a personne, et moi, je suis bien à l'abri, là, sous mon rocher, tout va bien – « le fait que le danger ne soit pas pris au sérieux n'implique pas, [120 :00] quoi qu'il pourrait sembler, n'implique pas que l'on ne prenne pas au sérieux ce qu'il y a de sublime dans notre faculté spirituelle ». C'est beau, ça. Bien sûr, je ne prends pas le danger au sérieux ; je suis à l'abri. Ça n'empêche pas que par l'intermédiaire de la nature déchaînée et du spectacle de la nature déchaînée, s'est éveillé en moi une faculté spirituelle qui me fait penser la nature et que, elle, je prends au sérieux.

Ce qui permet à Kant de dire : mais, vous savez, ce qui est sublime, ce n'est jamais la nature, et c'est sa grande conclusion. Ce qui est sublime, c'est forcément l'âme, car la nature n'est que l'objet occasionnel, elle n'est que l'occasion [*Pause*] sous laquelle s'éveille en nous le sentiment du [121 :00] sublime. Mais le véritable objet du sentiment du sublime, c'est la faculté spirituelle qui s'éveille en nous. Donc la nature n'a que l'apparence du sublime, mais l'essence du sublime, c'est la faculté spirituelle qui s'éveille en nous à l'occasion de l'apparence naturelle. [*Pause*]

Alors j'insiste là-dessus, vous voyez, que je dirais que le sublime dynamique est fait du sentiment commun [122 :00] de trois puissances. Trois puissances interviennent : puissance de la nature dans l'informe ou le difforme ; [*Pause*] impuissance de mon être comme être physique, c'est-à-dire je suis réduit à zéro ; puissance de mon être spirituel qui s'élève au-dessus de la nature comme informe. [*Pause*] Voilà, c'est ces trois [123 :00] puissances-impuissances, et par rapport à ma puissance comme être spirituel, la puissance de la nature n'était rien, n'est plus rien.

Qu'importe que je meure ? La puissance de la nature n'est plus rien. Mais par rapport à la nature, ma puissance comme être physique n'est plus rien. Vous avez toujours le thème de la distance à zéro et d'un ordre du temps, d'une puissance du temps qui marque, d'une part, la distance infinie qu'il y a entre la force de la nature et votre être physique, et qui marque, d'autre part, la distance infinie qu'il y a entre [124 :00] votre faculté comme être spirituel et la nature elle-même. En d'autres termes, c'est un combat entre la nature et l'esprit. Bon, pourquoi en tirer une conclusion si plate ? Évidemment parce qu'on en aura besoin plus tard, ça, de l'idée d'une lutte fondamentale telle qu'elle s'exprime dans le sublime dynamique.

Or, si vous consentez à revenir un tout petit peu au sublime mathématique tel qu'on l'a vu la dernière fois, eh ben, vous vous rappelez peut-être, on voit bien que, sous une tout autre forme, il y avait quelque chose d'analogue. Kant définissait comment le sublime [125 :00] mathématique ? Je vous le rappelle, c'est-à-dire celui qui correspond à l'immense, à la voûte étoilée du ciel quand il fait beau, à la mer calme. Il le définissait en nous disant exactement ceci : votre imagination est dépassée, c'était le premier caractère du sublime mathématique. Votre imagination se heurte à une limite qu'elle ne peut franchir. La nature dépasse les limites de votre imagination. Tout ce que vous voulez, voyez, ça ? Mettez-le immédiatement en parallèle avec, du côté du sublime dynamique : la nature vous réduit à zéro comme être physique. Là, [126 :00] la nature réduit votre imagination à l'impuissance. Et pourquoi elle réduit votre imagination à

l'impuissance ? Parce que le spectacle qu'elle vous donne vous contraint à changer perpétuellement d'unité de mesure [*Pause*] et à ne pas pouvoir conserver les unités précédentes quand vous arrivez aux suivantes. Je ne reviens pas là-dessus, parce que je crois que je l'avais commenté très en détail. Votre imagination ne peut pas comprendre, comme dit Kant ; [127 :00] sa faculté de compréhension est complètement dépassée, puisqu'elle ne peut pas retenir les unités précédentes lorsque vous arrivez aux suivantes. En d'autres termes, quelque chose excède le pouvoir de votre imagination : c'est l'immense.

Tandis que dans l'évaluation purement mathématique des grandeurs, vous pouvez toujours convertir une unité dans une autre, et vous pouvez comprendre à l'infini sous la forme conceptuelle d'un nombre. Mais là, dans le sublime, vous êtes hors des concepts. Il ne s'agit plus des concepts, il ne s'agit plus du concept de ciel ; je veux dire, il ne s'agit pas du ciel tel que une science, qui serait l'astronomie, en ferait l'analyse. Il s'agit de l'analyse du sentiment du sublime, c'est-à-dire qu'il s'agit, comme dit Kant tout le temps, il s'agit d'esthétique et non pas de science. Car si vous faites l'analyse conceptuelle du ciel, [128 :00] plus rien ne vaut, évidemment, des deux structures du sublime, qui appartiennent à un tout autre domaine, à savoir, qui appartiennent au domaine de l'expérience vécue. Donc, votre imagination rencontre sa limite, et elle est poussée, cette nature, cette voûte étoilée du ciel, pousse votre imagination à sa limite, c'est-à-dire, elle vous fait éprouver l'impuissance de votre imagination.

Mais en même temps -- voyez, il y a coexistence des deux mouvements, c'est très symétrique les deux analyses -- mais en même temps, cette même nature qui réduit votre imagination à l'impuissance, requiert votre raison, [*Pause*] [129 :00] et convainc votre raison, c'est-à-dire votre faculté spirituelle, qu'il y a un Tout de la nature. [*Pause*] C'est un Tout qui est toujours un excès par rapport à vos forces. C'est un Tout qui est en excès par rapport à vos forces. C'est un Tout qui est un trop par rapport à vous comme être sensible ; c'est-à-dire l'imagination ne peut pas satisfaire, votre imagination comme faculté sensible ne peut pas satisfaire à l'exigence de votre esprit comme faculté suprasensible. Votre esprit, devant le ciel étoilé, exige que lui soit présenté un Tout de la nature, [130 :00] et votre imagination, qui seule pourrait fournir l'image de ce tout à l'esprit, ne peut pas.

C'est pourquoi Kant définira toujours le sublime comme un désaccord, une discordance de nos facultés. Nos facultés, au lieu... Dans la vie quotidienne, dans le monde fini, dans le monde de tous les jours, nos facultés ne cessent de s'exercer harmonieusement, sans les déplorables, hein... ce que nous sentons, nous pouvons le toucher, tout ça. Ce que nous imaginons, nous pouvons nous le rappeler, nous pouvons le percevoir, ça c'est, c'est... Le sublime, il nous arrache à nous-mêmes. Pourquoi ? Parce qu'il induit dans nos facultés un état de discordance. [131 :00] Mais vous voyez que les deux discordances, la discordance mathématique et la discordance dynamique, elles se font merveilleusement écho, mais ce n'est pas les mêmes. Dans un cas, vous avez une discordance... Je dirais presque que, dans le cas du sublime mathématique, il y a une discordance aiguë entre les deux aspects du temps, l'intervalle et le Tout. [*Pause*] Votre imagination atteint sa limite qui n'est pas adéquate au Tout ; elle ne peut pas la franchir, elle est réduite à zéro ou, si vous préférez, l'intervalle se fait de plus en plus court. Mais [132 :00] votre esprit continue à exiger une présentation du Tout de la nature, le Tout étant trop.

C'est ce que j'essayais d'expliquer à propos... Alors du coup, en revenant au cinéma, l'école

française du cinéma, lorsque [Abel] Gance dit des choses... Là, les textes de Gance seraient très beaux, parce que Gance, ce serait le cinéma du sublime mathématique. Vous me direz tout de suite : objection, je suppose, objection. Précisément la tempête, la tempête, l'accident de chemin de fer dans « La Roue » [1923], la tempête dans « Napoléon » [1927], d'accord. D'accord, c'est que les choses sont toujours plus compliquées qu'on ne dit. Ça n'empêche pas que c'est une conception mathématique du sublime qu'il se fait. Pour une raison très simple, c'est que ce qui compte avant tout, c'est le mouvement, le Tout du mouvement. Et j'ai essayé d'expliquer les dernières fois comment le Tout du mouvement, lui, il essayait de l'obtenir aussi bien par la polyvision, [133 :00] par le simultanémentisme, et par les surimpressions. Et en effet, la surimpression, les fameuses surimpressions de Gance -- lorsqu'il nous dit : je vous flanque 24 surimpressions, je sais bien que vous ne les verrez pas, mais elles agiront sur votre âme -- c'est exactement, c'est exactement le thème kantien. Il va jusqu'à dire -- il prête ça à Nietzsche ; je ne connais pas le texte de Nietzsche, il est peut-être dans Nietzsche -- il dit : comme le dit Nietzsche, ce sont les âmes qui enveloppent les corps, et pas l'inverse. Ce sont les âmes qui enveloppent les corps et pas l'inverse. C'est que, en effet, il a beau prendre le mouvement dans l'espace, ce qui l'intéresse, c'est le rapport du mouvement dans l'espace avec l'âme. Et je dirais, c'est une conception, malgré tout, du sublime mathématique, à savoir, c'est ce trop, ou cet excès par [134 :00] rapport à notre imagination qu'il y a dans le temps comme Tout, ou dans l'idée d'un Tout du mouvement. Notre imagination réduite à l'impuissance, dépasser l'imagination et se réaliser comme être spirituel, tout ça, les textes de Gance qui sont complètement lyriques, complètement, vont tout à fait dans ce sens.

Dans le sublime dynamique, c'est autre chose, voyez, c'est en même temps très comparable. Encore un fois, je suis réduit à zéro comme être physique, et en même temps s'éveille une faculté spirituelle en moi qui réduit à zéro ce qui me réduit à zéro, qui réduit à zéro cette nature sensible. Bon. Je dirais, alors, dans notre [135 :00] langage à nous, reprenons : le sublime mathématique, c'est le sublime extensif, et c'est le rapport, je dirais, c'est exactement le rapport de l'image-mouvement aux deux aspects du temps, l'intervalle et le Tout. Le sublime dynamique, je dirais du coup, c'est le rapport du mouvement intensif et du temps avec un double aspect du temps : l'ordre du temps, c'est-à-dire le temps qui plonge dans l'abîme, [*Pause*] [136 :00] et l'instant. Et ça traduit l'âme et la lumière, cette fois-ci, tout comme tout à l'heure c'était l'âme et le mouvement. Car le sublime dynamique, en effet, dans les deux cas, Kant dira que la nature n'est qu'apparemment sublime. Le vrai sublime, c'est l'esprit qui s'affirme comme faculté à travers le sublime, à travers le sublime de la nature, à l'occasion du sublime de la nature, et dans un cas, c'est l'âme qui s'affirme comme âme du mouvement, et dans l'autre cas, c'est l'âme qui s'affirme comme âme de la lumière... [*Interruption de l'enregistrement*] [2 :16 :46]

... son côté, son côté, il faudrait lui supprimer son côté trop rationnel. Il faudrait le prendre presque beaucoup plus au sens de l'impératif, puisque dans ce temps, en effet, nous [137 :00] traversons le moment, nous rejoignons le moment zéro, nous sommes réduits à rien, quitte à ensuite devenir la distance infinie. Et là, on circule évidemment suivant un ordre du temps. Mais cet ordre, qu'est-ce que c'est ? C'est très différent de nos aspects précédents du temps. [*Sur l'ordre du temps, voir L'Image-Temps, pp. 358-360*] C'est comme si, ce n'est pas... D'une part, ce n'est plus le présent variable, c'est l'instant. Mais l'instant, c'est quoi ? -- Là, je dis vraiment des choses au plus simple. -- L'instant, ou l'instant vécu, c'est le pressentiment que quelque chose qui est posé comme futur, de manière réfléchie, est en fait déjà là. Ça c'est l'instant.

Vous vivez [138 :00] un instant lorsque, à la fois, je dirais, vous posez quelque chose comme à venir, c'est-à-dire éventuel ou probable ou certain, et que vous découvrez, d'une autre manière, que vous découvrez que c'est déjà là. En d'autres termes, l'instant, c'est l'en deçà du futur. C'est l'en deçà du futur, en quel sens ? Je pourrais dire aussi bien : c'est l'imminence du futur. Ah ben, non, ah ben, non, ce n'est pas du tout loin, ça y est, c'est déjà là. À ce moment-là, vous vivez un instant. Ah non, ce n'est pas demain ; oh je croyais que c'était demain. [139 :00] Non c'est là, c'est maintenant. Bon. L'imminence, la substitution de l'imminence à l'avenir, c'est ça l'instant. Bon. Ça nous arrive tout le temps, par exemple, une impression de mort ? Je ne prends pas le plus gai, mais tout à l'heure c'était très... ou bien, le sentiment que c'est déjà là, quoi.

Alors dans la vieillesse, on a ça ; dans la vieillesse, alors, cette fois-ci, c'est l'inverse. Par une faculté rationnelle, on pense la mort dans l'avenir, mais quelque part, on sait bien qu'elle était déjà là. Elle est déjà, ben oui, pas pour vous, mais pour moi, elle est déjà là. Eh oui, tiens, je crois qu'elle est... mais ce n'est pas vrai, bon. Comprenez ? [140 :00] C'est vraiment la substitution à l'avenir d'un en deçà de l'avenir, d'un en deçà du futur, une imminence. On l'a très rarement ; c'est exactement comme si quelqu'un, j'ai le sentiment qu'il y a quelque chose, quelqu'un derrière mon dos, et je dis, ah ben oui, il est déjà là. Mais c'est déjà là, quoi, tout ça, c'est déjà fait. D'une certaine manière, c'est déjà fait.

Mais ça s'accompagne de quoi ? Il y a une compensation. C'est que, en même temps que le futur fait place à l'imminence, qui est tout à fait autre chose que le futur, c'est tout à fait autre chose que le futur, c'est vraiment l'en deçà du futur. Tu crois que c'est pour demain ? En fait, c'est déjà là. C'est le « déjà là » du futur, quoi, l'imminence, et, dans le même mouvement, un recul infini du passé. C'est ça aussi [141 :00] l'instant, c'est les deux phases de l'instant : il substitue au futur l'imminent, c'est-à-dire un en deçà du futur, et il constitue comme un au-delà du passé, il écartèle le passé. C'est-à-dire, ce qui s'est passé hier, ça vous paraît il y a des siècles, il y a des siècles. Vous voyez quelqu'un, ou vous vous rappelez, ce qui s'est passé il y a deux ans, vous vous rappelez, et c'est le même sentiment du vieillissement. Le vieillissement, il a les deux. Vous voyez quelqu'un que vous avez vu il y a huit jours, vous vous dites : non, non, ce n'est pas possible ; c'est comme s'il y avait des siècles, c'est fini tout ça, c'est fini tout ça. Ce n'est pas, ce n'est pas triste, hein, ce n'est pas triste du tout.

C'est un au-delà du passé, [142 :00] un en deçà du futur, la contamination des deux. C'est comme si le temps, là, était entré dans le temps un coin qui l'a fait sortir de ses gonds. Le passé infiniment reculé, le futur qui s'est comme renversé, hein ? Donc on ne parlera plus, au niveau de ce temps, de l'intensité ; on ne parlera plus de l'immensité du futur et du passé. On parlera, au contraire, de cette espèce de disjonction entre un immémorial et un imminent, un immémorial, c'est-à-dire un au-delà du passé, un imminent, un en deçà de l'avenir. Et ce serait ça, cette espèce [143 :00] d'ordre du temps, cet ordre du temps avec, comme corrélat, l'instant. Bon, c'est possible.

Mais il nous reste à voir alors, qu'est-ce que ce serait cet ordre du temps, toujours par rapport à la lumière. On vient de découvrir que la lumière, tout comme le mouvement, le mouvement a une affaire fondamentale avec l'âme, et la lumière a une affaire fondamentale avec l'âme, dans un cas sous forme du mouvement intensif, dans l'autre cas, sous forme du mouvement extensif. Ce qu'il

nous faut, c'est vraiment, c'est vraiment arriver à faire pour le mouvement intensif ce qu'on a fait, c'est-à-dire, imaginer. Essayons d'imaginer l'histoire des rapports de la lumière et de l'âme, [144 :00] étant dit que ces rapports vont être très précisément le contenu de notre image du temps, à savoir de ce temps intensif qui se dégage de la lumière, ou de la composition intensive qui se dégage du mouvement intensif. Je veux dire, tout le parcours des rapports de l'âme et de la lumière va constituer le temps de l'intensité. Alors si c'était ça, qu'est-ce qui se passerait ? Il faudrait qu'on arrive à quelque chose d'aussi complet que ce qu'on a essayé de faire pour le mouvement extensif.

Et heureusement je disais, il me semble qu'on trouve des éléments, qui vont sauter à travers l'histoire. Au début du 17ème siècle, [145 :00] cet auteur bizarre dont je vous parlais, Jakob Böhme, Jakob Böhme, qui nous raconte une histoire de l'âme et de la lumière très, très, qui sera très importante, puisqu'elle animera tout le Romantisme allemand, et notamment un philosophe qui s'appelle [Friedrich] Schelling, et juste avant, Goethe, qui connaissant très bien Jakob Böhme, et qui a à faire avec les mêmes problèmes de l'âme et de la lumière, puisque « Faust », c'est ça, [Pause] le problème romantique de l'esprit du mal, c'est ça. [Pause] [146 :00] Ça fait partie de tout ça, hein, « Faust ». Goethe avait écrit son *Traité des couleurs*, et son traité de la couleur, c'est un des textes les plus grands sur les couleurs comme degrés de la lumière, et le livre s'achève sur les rapports de la couleur et de l'âme.

Et enfin si on essaie de rejoindre, tout comme on avait pour Gance, le cinéma, évidemment, l'expressionnisme allemand, qui n'a pas cessé de reprendre la même histoire, à savoir : l'image-lumière. Car c'est eux qui s'intéressent à la lumière avant le mouvement, et c'est eux pour qui le mouvement, si fort qu'ils le poussent, et Dieu qu'ils le poussent dans toutes les directions, et pour eux, le mouvement est subordonné [147 :00] à la lumière ; le mouvement n'est là que pour produire des effets de lumière. C'est juste le contraire de l'école française qui fait, il me semble, la subordination de la lumière au mouvement. [Deleuze tousse]

Et ils vont reprendre les problèmes, pas de la couleur, pourquoi ? Pour une raison très simple. Ils le feront à leur manière. Je veux dire, il se trouve que les blancs et noirs de l'impressionnisme [Deleuze veut dire : l'expressionnisme] composent toutes les couleurs, composent toutes les couleurs, de quelle façon ? Est-ce qu'elle compose toutes les couleurs ? Elle en compose au moins une, et celle de l'expressionnisme, pardon, et c'est là que l'expressionnisme s'est toujours reconnu dans sa couleur préférée, à savoir le rouge. Et pourquoi est-ce qu'ils obtiennent des effets rouges ? Et pourquoi un des plus grands des expressionnistes [Deleuze tousse] [148 :00] estime lui-même que son problème de la lumière, ou un de ses problèmes de la lumière, c'est produire du rouge ? Produire du rouge invisible, produire du rouge, c'est [F.W.] Murnau.

Faire scintiller la lumière, et faire scintiller de telle manière que les personnages soient saisis comme dans une espèce de brillance rougeâtre, brillance rougeâtre, qui sera celle, tiens, qui sera celle de l'esprit du mal par excellence, à savoir : Nosferatu sur fond lumineux, Nosferatu sur fond de lumière, silhouette, comme une espèce de silhouette aplatie sur fond de lumière. Pourquoi est-ce que cette, pourquoi est-ce que cette brillance de l'image, chez Murnau ? Je crois que c'est le..., de tous les auteurs de cinéma, c'est celui qui [149 :00] a atteint le plus, ou qui a fait le plus de la lumière vraiment une brillance, une phosphorescence, quoi. Et à plus forte raison, dans son "Faust" [1926], où précisément le rougeâtre de la lumière, la lumière rouge, là, prend un sens...

bon. Mais, est-ce que, je veux dire, il faut tout reprendre, parce que à ce moment-là, il faut entrer dans le problème des rapports esprits-lumière -- peu importe les mots quand je dis -- âme, esprit.

Et je dis que Böhme – on va bientôt arrêter, vous devez plus en pouvoir, hein ? -- et je dis que Böhme, lui, il commençait, [150 :00] il commençait une histoire très, très curieuse, où il nous disait à peu près : eh bien voilà, Dieu, c'est la lumière -- je schématise beaucoup, hein, autant je m'attachais à la lettre de Kant, là, Böhme, j'essaie d'extraire des thèmes que vous retrouvez aussi chez Schelling – Dieu, c'est la lumière, seulement voilà, la lumière – tiens, ça devrait nous dire quelque chose – c'est ce qu'on ne voit pas. La lumière, c'est ce qu'on ne voit pas. C'est le plus caché, c'est le plus enfoui. La lumière, c'est Dieu, mais le Dieu, c'est le caché.

Je dirais, si j'essayais d'établir mes propositions, voilà la proposition de départ. Vous me direz, mais qu'est-ce que [151 :00] ça veut dire, c'est des mystiques ? Pas du tout, on l'a vu, ça veut dire une chose extrêmement simple : la lumière par elle-même et dans son état de diffusion -- c'est repris d'une certaine manière par Bergson --, la lumière dans son état de diffusion pure, elle est par nature invisible. Elle est d'autant plus invisible qu'il n'y a pas d'œil pour la voir. Il n'y a rien. Elle diffuse, mais ce n'est pas seulement parce qu'il n'y a pas d'œil. Tant que la lumière diffuse, elle est invisible. Qu'est-ce qui la rend visible ? Rappelez-vous -- et là à mon avis, c'est évident que Bergson ne faisait que rendre plus rationnel, exprimer plus rationnellement cette vision du Romantisme allemand -- ben ce qui rend la lumière visible, c'est lorsqu'elle se heurte à un corps opaque qui la réfléchit [152 :00] et la réfracte. Sinon, la lumière purement diffuse, elle est invisible. En d'autres termes, la lumière devient visible lorsqu'elle se heurte à un écran noir, nous dit Bergson.

Donc, prenons ça comme un très vieux thème, que vous pouvez interpréter théologiquement, que vous pouvez interpréter métaphysiquement, que vous pouvez interpréter poétiquement, que vous pouvez interpréter scientifiquement. Aucune importance, à ce niveau des sciences, ce n'est pas très compliqué en effet. Ça se comprend tout seul. La lumière devient visible quand elle se heurte à un corps opaque qui la réfléchit. Ce n'est pas compliqué. Voilà.

Donc, voilà ce qu'il nous dit, voilà ce que Böhme nous dit : Dieu est lumière, [*Pause*] mais par-là même, il ne se manifeste [153 :00] pas. Ce n'est pas parce qu'il est lumière qu'il se manifeste ; c'est parce qu'il est lumière qu'il ne se manifeste pas, c'est parce qu'il est lumière qu'il est l'invisible. Mais en tant qu'il est lumière, il est possédé par quelque chose qui ne se confond pas avec lui, mais qui est le plus profond en lui, qui n'est pas lui, mais qui est ce que Böhme appelle déjà le « sans-fond en lui », et le sans-fond en lui, c'est la volonté de se manifester. Dans tout cela, Hegel n'est pas loin. Le sans-fond de Dieu, c'est la volonté de se manifester. Dieu, c'est la lumière non manifeste, mais le sans-fond de Dieu, c'est la volonté de manifestation. Bon, ben, c'est le premier temps. Que le monde était beau à cette époque ! Dieu n'avait à faire que... [*Deleuze ne termine pas la phrase*] [154 :00]

Deuxième temps, c'est la colère de Dieu, ce que Böhme appelle la colère de Dieu. Je suis colère, à savoir, Dieu va s'opposer l'opacité pure, c'est-à-dire les ténèbres, pour passer à sa propre manifestation. [*Pause*] Et la colère de Dieu, c'est l'acte par lequel Dieu ou la lumière dresse les ténèbres comme condition de sa manifestation. À ce moment-là, et par rapport à ces ténèbres qui s'opposent à la lumière, [155 :00] on dirait que la lumière devient blanche. La colère de Dieu,

c'est la confrontation du blanc et du noir. La lumière est devenue blanche par rapport aux ténèbres noires. C'est la première manifestation.

Vous me direz, là, ce n'est quand même pas très scientifique ; oui et non. En effet, ça prend une apparence très mystique, cette chose qui s'oppose à elle-même une limite pour se manifester, cette lumière qui se..., etc., mais vous pouvez le traduire très facilement : c'est en effet le passage de la lumière au couple d'opposition : le blanc et le noir. Le noir, ce sera les ténèbres, [156 :00] les ténèbres à l'état pur ; le blanc, ce sera la lumière par rapport à ces ténèbres. Voilà, mais pour le moment, rien ne se manifeste ; c'est les conditions de la manifestation. [Pause]

Je dis juste, troisième moment -- comme ça, vous rattraperez au besoin, et on en restera là -- pour que quelque chose se manifeste -- tout est prêt, pour la manifestation -- mais pour que quelque chose se manifeste, qu'est-ce qu'il faut ? Il faut un peu plus que les conditions de la manifestation. Il faut que les ténèbres s'éclaircissent un petit peu sous la lumière, [Pause] [157 :00] et il faut que le blanc, l'opposé des ténèbres, il faut que le blanc s'obscurcisse un petit peu sous les ténèbres. [Ici se termine et la partie 1 et la partie 2 de la transcription sur Paris 8 et WebDeleuze] Lorsque le blanc s'obscurcit un petit peu sous les ténèbres, vous avez le jaune qui est un obscurcissement, un assombrissement du blanc. Lorsque le noir des ténèbres s'atténue un petit peu, vous avez le bleu, qui est une atténuation du noir. [Pause] Le jaune et le bleu sont la forme de la manifestation des choses ; [158 :00] les choses se manifestent comme jaune ou comme bleu. Le jaune et le bleu tracent le contour des choses. Ce troisième stade, c'est le stade de ce que Schelling appellera splendidement « le contour », ou « l'égoïsme ». [Pause] L'égoïsme, c'est les choses qui sont comme des « moi », qui ont des contours. Encore un effort, qui va tout nous montrer, et vous réfléchissez là-dessus.

Vous avez atténué le noir, quatrième étape. Il se révèle que vous ne pouvez pas vous arrêter, car il se révèle de tout temps, depuis que la lumière voulait se manifester, c'était [159 :00] le mouvement de l'intensité, le mouvement intensif comme tel. [Pause] Donc, le blanc et le noir, le jaune et le bleu, étaient des degrés pris dans ce mouvement, mais vous ne pouvez pas vous arrêter. Ce mouvement est inséparable d'une intensification des termes. Quelle va être l'intensification ? L'intensification du bleu, elle est bien connue, c'est... Plutôt qu'est-ce qui se passe quand on intensifie une couleur, quand vous passez plusieurs couches, quand vous la faites culminer ? [160 :00] Là, pour une fois, les expériences physiques, tout le monde est d'accord, les expériences... se dégage, se dégage de plus en plus une lueur, un reflet, une brillance, qui peut être dite : rougeâtre. Et dans l'intensification du bleu, vous avez formation d'une brillance qui sera dite rouge-bleu, et dans l'intensification du jaune, vous avez une brillance qui sera dite rouge-jaune.

Et à l'issue de l'intensification des deux, vous avez quoi ? Vous avez un rouge qui n'est [161 :00] plus ni jaune, ni bleu, qu'on appellera pourpre, pour lui réserver un nom spécial, qu'on appellera pourpre, qui n'existe pas dans l'arc-en-ciel, puisque le rouge-bleu et le rouge-jaune ne se rejoignent pas, mais qui existe dans la chimie et dans la teinture, en quoi le teinturier et le chimiste détiennent un secret, qui est quoi ? Qui n'est pas celui de la nature, qui est le secret de l'esprit. Le rouge, le rouge est le secret de l'esprit, puisqu'il est l'intensification des deux couleurs optiques, et la formation des deux couleurs, je dirais, physiques, [162 :00] le bleu et le jaune, et la formation d'une troisième couleur, qui est la couleur spirituelle, le rouge. [Pause] Mais voyez

que c'est tragique parce que rouge, ça va être quoi ? Ça va être le flamboiement des couleurs, et ça va être le flamboiement du monde, et ça va être le feu à l'état pur, ou ça va être l'esprit du mal, signé Méphisto, ou signé Nosferatu. Et c'est par l'esprit du mal que l'esprit pénètre dans le monde.

Oh, mais alors... Enfin voilà, c'est juste pour que vous y pensiez, [*Rires*] hein ? Bon, on reprend ça la prochaine fois. [*Fin de l'enregistrement*] [2 :43 :03]