

**Gilles Deleuze**

**Sur le cinéma: une classification des signes et du temps**

**22ème séance, 31 mai 1983 (Cours 43)**

**Transcription : [La voix de Deleuze](#), Florencia Rodriguez (1ère partie à Paris 8, 2ème partie actuelle) et Thomas Straub (2ème partie à Paris 8, 1ère partie actuelle) ; révisions supplémentaires à la transcription et l'horodatage, Charles J. Stivale**

*[L'ordre de la transcription de cette séance est renversé à La Voix de Deleuze en ligne à Paris 8 vis-à-vis l'ordre actuel de l'enregistrement ; nous corrigeons cet ordre ici]*

### **Partie 1**

... et puis pas longtemps pour lui, hein ? Et puis vous, vous voyez comment ça résonne en vous. Moi ce qui m'amuseait là-dedans c'était quoi ? Ce qui m'intéressait plutôt là-dedans, c'était vous faire sentir ou essayer de vous faire sentir, une race de penseurs, qui en tant que penseurs, nous parlent de personnages. C'est-à-dire, je dirais à la lettre, à la fois ils changent le statut du personnage -- les philosophes, ils parlent assez peu de personnages. Bien sûr, il y a les dialogues, il y a des personnages philosophiques, ou non philosophiques, mais les dialogues, c'est des personnages qui parlent et qui font valoir des concepts. Les auteurs dont je m'occupe, c'est tout à fait différent. Eux, ce sont... ils nous parlent tout le temps « de personnages », [Pause] [1 :00] et ce sont ces personnages qu'ils élèvent à l'état de concept. C'est ça, moi, qui me paraît une espèce de renouvellement ; ça a été une manière de renouveler, en effet, la pensée philosophique. Et évidemment, ça implique que, à la fois, les personnages dont ils parlent vont changer de statut et le concept aussi. Ce sera des concepts d'un nouveau type. [Pause]

Alors c'est très curieux en effet, lorsque Kierkegaard nous parle. Alors, qu'est-ce qui accède sur le devant, sur la scène de la philosophie avec ces auteurs dont je vous parle ? Eh ben, des choses très étranges. Par exemple, « la fiancée » ne cesse pas d'être une singularité, [2 :00] bien plus, d'être une personne avec un nom propre. Je pense à Kierkegaard ; elle s'appelle Régine, et en même temps, elle est un concept, un concept comme on n'en avait encore jamais vu, hein ? [Pause] Et c'est une pensée alors qui, bon, va se lancer. Je ne peux même pas dire, c'est du théâtre philosophique, et pourtant ils seront amenés à faire usage de modes d'expression tout à fait particuliers, y compris des livres inachevés, [Pause] mais plus souvent un type de livres où on se dit... qui alors a souvent mis dans un état de grande indignation les philosophes dits [3 :00] classiques, traditionnels, des modes d'expression qui me paraissent, moi, très nouveaux.

Je vous disais dans le cas de Kierkegaard, par exemple, vous ouvrez des livres de Kierkegaard, et vous voyez -- je ne mets pas Nietzsche là-dedans quoique ce soit un peu le même problème, mais lui, encore une fois, ne le mélangeait pas avec cette pensée de l'alternative ou du choix ; c'est par là que je suis si ennuyé de m'être embarqué là-dedans -- cette pensée de l'alternative et du choix, c'est une pensée fondamentalement, je crois, fondamentalement religieuse. Et ce n'est pas évident ; pourquoi ? Encore au point où nous en sommes, et on va le voir aujourd'hui, c'est une

pensée du mystère. C'est une pensée de la foi, au besoin de la foi opposée à la religion, tout ce que vous voulez, mais c'est une pensée de la foi. C'est très bizarre ! [Pause] [4 :00]

Alors bon, ce qu'on a vu la dernière fois, c'était... encore on restait dans un domaine relativement solide pour nous. Ce qu'on a vu la dernière fois, c'est que, sous la catégorie générale « d'alternative », toute cette lignée nous proposait une anti-morale, et cette anti-morale, vous pouviez l'appeler à votre choix, ou bien le plus grand immoralisme ou le plus extrême moralisme. Et en quoi moralisme ou immoralisme, ça s'opposait radicalement à la morale ? Parce que je vous le disais, eh ben, [5 :00] dans la morale, il s'agit toujours de quoi finalement ? Il s'agit de référer des actions, des comportements, des sentiments, des personnes, à des valeurs à partir desquelles vous pouvez les juger. [Pause] Vous faites de la morale quand vous rapportez un de vos actes à une valeur, et vous vous dites, eh bien, « est-ce que c'est bien ? est-ce que c'est mal ? »

Vous faites du moralisme, ou de l'immoralisme, les deux à la fois, lorsque vous procédez d'une toute autre manière. A la limite presque, vous ne pensez pas juger, vous avez renoncé à juger. Vous pensez que les actions et les personnes se jugent [6 :00] par elles-mêmes, se jugent d'eux-mêmes. Ce qui veut dire finalement que ce que vous réclamez, c'est -- et là, c'est un thème qu'on retrouve alors très souvent chez [Charles] Péguy, quoi, chez Péguy, celui dont je n'ai pas encore parlé de cette lignée -- c'est ... c'est une pesée ... c'est une pesée. Il s'agit non pas de référer les actions et les personnes à des valeurs toujours transcendantes ; il s'agit de peser le « poids immanent » des modes d'existence impliqués par telle personne, telle action. [Pause]

Jusque-là, ça irait parce que ce serait vraiment une immanence des modes d'existence. [7 :00] Tout ce que vous faites, tout ce que vous dites, implique un certain mode d'existence. Lequel ? Trouvez les modes d'existence ! Et voilà que la dernière fois j'ai essayé d'expliquer comment, à la base de toute la pensée de Pascal, mais aussi à la base de toute la pensée de Kierkegaard, et bizarrement à la base de la pensée de Sartre, il me semblait qu'il y avait tout ce jeu qui se développait, tout ce jeu d'une pesée des modes d'existence, d'une pesée immanente des modes d'existence. [Pause] Et j'ai essayé à partir de là, parce que ça j'y tenais, de dire ce qu'était, il me semblait, ce qu'était le pari. Est-ce qu'il y a là-dessus depuis une semaine, des remarques qu'un certain d'entre vous aient à faire, [8 :00] ou est-ce que ça va, c'est clair ?

Bon, on va essayer d'être encore plus clair alors, en nous donnant comme trois minutes de récréation, trois minutes de cinéma. [Pause] Car enfin je ne vais pas faire des choses trop, trop faciles, dire des choses trop faciles. Ce qui me frappe chez Kierkegaard, je ne sais pas si j'en avais parlé l'année dernière ou déjà. Ce qui me frappe chez Kierkegaard, c'est que, tout d'un coup, vous tombez dans une page en plein 19ème siècle, où vous vous dites : mais qu'est-ce que c'est ce truc-là ? Ce n'est pas un exemple qu'il développe. [Pause] Ce n'est pas, je ne peux même pas dire que, ce n'est pas non plus une mise en scène de théâtre danois pour le dimanche à Copenhague. Ce [9 :00] n'est pas ça non plus. Il y a quelque chose ; vous comprenez, je prends deux exemples parce qu'ils sont particulièrement nets.

Tout d'un coup dans une page, Kierkegaard dit, il introduit ça dans sa page, c'est comme l'histoire d'un bourgeois, dit-il, qui pendant vingt ans prenait son petit-déjeuner en famille, lisait le journal, avait sa femme, ses enfants à côté de lui, et tout d'un coup, ce bourgeois, il se lève, il

défait son col, il se précipite à la fenêtre, et il crie : « Du possible sinon j'étouffe ». [*Rires*] Et puis voilà ! Ma question, c'est : qu'est-ce que c'est cette nouvelle manière de..., c'est très bizarre, un philosophe parler comme ça ? Bien mieux, il y a un texte [10 :00] très beau que j'aime beaucoup de Kierkegaard, c'est, il dit ceci, eh ben, c'est toujours des bourgeois -- parce qu'il a une idée, c'est que le bourgeois, on ne peut pas le distinguer. [*Rires*] -- Pour lui, c'est l'imperceptible, le bourgeois, au point que le chevalier de la foi, c'est-à-dire la valeur suprême de Kierkegaard, il dit tout le temps : mais si vous le rencontrez dans la rue, vous vous direz, tiens, c'est un bourgeois. Et là aussi c'est curieux. Moi ça m'intéresse beaucoup parce que c'est comme une manière, il nous donne une manière pour comment il faut « jouer » le chevalier de la foi. Il faut le jouer comme un bourgeois, comme si on représentait un bourgeois.

Bon, alors l'autre, une autre anecdote typique Kierkegaard, c'est, là, elle est, comme on dirait, plus audacieuse. Un homme, un homme, un bourgeois, [11 :00] très sage, très tranquille, gentil avec les enfants, il est célibataire celui-là, estimé de tout son quartier, [*Pause*] devient fou une heure par jour, [*Rires*] et sa folie consiste en ceci : il dessine des petits enfants qui sont strictement le même. Il répète, l'image du même petit enfant. Et c'est que, dit Kierkegaard, dans sa jeunesse -- je cite Kierkegaard -- il est allé au bordel. Et depuis il est poursuivi. Ça devient bizarre, l'histoire de Kierkegaard. Il est poursuivi par quoi ? Il est [12 :00] poursuivi par l'idée que : il y a peut-être un enfant. Alors, le Danemark à cette époque, Copenhague, il y a peut-être un enfant. Seulement vous voyez, tous les enfants se ressemblent. De tous ces enfants, lequel est peut-être le sien ? Et cette possibilité l'angoisse. Cette possibilité l'étouffe. C'est très bizarre, tout ça. Il y a une possibilité, n'est-ce pas ... « du possible sinon j'étouffe » ; il y a une autre possibilité qui m'étouffe. Reprenons un peu ! Alors essayons un peu de reprendre notre truc. Je dis : [13 :00] il y a des modes d'existence.

Passons au cinéma ! On peut les faire alterner suivant un rangement pascalien, suivant un classement pascalien. Ces modes d'existence, ils alternent, exactement comme alternent le blanc, le noir, le gris. [*Pause*] Mais ma première tâche, c'est de mettre du rangement, c'est-à-dire, trouver une loi d'alternance. [*Pause*] On l'a vu, il y a bien une alternance dans le pari de Pascal, et je dirais cette alternance -- pour corriger un peu ce que je disais la dernière fois, mais ce n'est pas [14 :00] du tout revenir, vous allez voir -- cette alternance concerne bien Dieu. Premier cas, Dieu existe. Deuxième cas, Dieu n'existe pas. Troisième cas, je ne sais pas si Dieu existe ou pas. Blanc, noir, gris. On peindra le monde avec du blanc, du noir et du gris. Je dis ça, c'est l'alternance. Est-ce qu'il s'agit de choisir un terme de l'alternance plutôt qu'un autre ? Absolument pas ! C'est pour ça que j'invoquais votre propre lecture de la lettre du texte du pari. Il ne s'agit absolument pas de choisir le blanc, entre le blanc, le noir et le gris -- l'affirmation de Dieu, la négation de [15 :00] Dieu, l'incertitude de Dieu. Il ne s'agit absolument pas de ça. Et pourtant, l'alternance des termes est présupposée par le pari. Mais les choses sérieuses, le pari lui-même, ne peuvent commencer qu'après et ne portent pas là-dessus. Disons qu'il prend ça pour « base ». Alors ces alternances, je dis, donnons-nous un repos.

Moi je les vois bien. Si vous acceptez la lignée de, finalement, ces penseurs, maintenant je dis leur nom, ces penseurs de la foi. Et bizarrement ça peut être une foi laïque d'ailleurs ; dans le cas de Sartre, c'est une foi laïque. Dans le cas de Dreyer au cinéma, c'est une foi laïque. Mais c'est une foi laïque qui ressemble tellement à une foi non laïque alors que... En effet, je prends les deux [16 :00] cas, Dreyer, Bresson. Il y a bien une certaine affinité entre les deux. Cette affinité,

c'est quoi ? C'est qu'ils vont nous présenter une alternance, et même au point de vue esthétique ; comprenez que l'esthétique est concernée dans ce que je dis. Les alternances rythmiques de blanc et de noir chez Bresson, les alternances géométriques, tant Dreyer pousse le rythme à une espèce de composition géométrique, les alternances géométriques au point que c'est presque des pavages de l'espace, un carré blanc, un carré noir, un carré gris, ou du moins le plus souvent un carré noir, un carré blanc, un carré noir, un carré blanc. C'est une très haute composition des [17 :00] tons, une très haute composition tonale, une composition géométrique, enfin. Bon, et ça se présente comment ?

Si j'essaie de faire la liste, une petite liste là des personnages, je dirais il y a les hommes ou les femmes du blanc. Il y a les hommes ou les femmes du blanc. [Pause] Est-ce que c'est bon ça ? Est-ce qu'il va falloir, est-ce que c'est là-dessus que porte le choix ? On le voit tout de suite, non ! Non ! Pourquoi ? Le blanc, ça peut être la couleur la plus propre du monde, c'est aussi la plus terrifiante du monde. Le blanc est d'une grande richesse. Pourquoi ? Parce que le blanc, c'est la prison de [18 :00] la lumière. Le blanc emprisonne la lumière. Le blanc terrifiant, le blanc glacé, c'est quoi ? C'est le blanc de la cellule ou de la clinique, le blanc cellulaire ou le blanc clinique.

Et les hommes du blanc finalement, c'est quoi ? Pascal leur donne un nom. Ce sont « les dévots ». Ce sont ceux qui ont emprisonné Dieu dans le blanc. Ils ont emprisonné la lumière dans le blanc. Ce sont les hommes de l'autorité. C'est tout un mode d'existence. Ce sont les dévots tyranniques. [19 :00] Bien loin que le choix ait à porter sur eux, dans l'alternance des termes, on peut dire, ce sont les hommes du non-choix. Ils ne nous laissent pas le choix. Au nom de quoi ? Au nom d'une nécessité théologique. [Pause] L'ordre de Dieu, l'ordre du bien qui s'appliquera qu'on le veuille ou non, correspond exactement à ce que Pascal appelle « les dévots ». Ils prétendent ne pas choisir, et ils veulent nous refuser toute possibilité de choix. A coup sûr, ce ne sont pas eux qui parient ou, du moins, qui parient en le sachant. Ils ont fait de la lumière, à la lettre, quelque chose [20 :00] de carcéral, et ce sont les grandes images de presbytère de Dreyer, avec les blancs les plus beaux que le cinéma ait jamais produit, ou bien ce sont les grandes images carcérales de Bresson : la cellule de Jeanne, la cellule du condamné à mort. Je dis, dans mon alternance, voilà les premiers, les hommes du blanc. Et le blanc, c'est le terrible. [Pause]

Et puis il y a les hommes du gris, les hommes du gris, eh ben, eux non plus, ça ne va pas être les hommes de choix, du choix. Pourquoi ? [21 :00] Ils viennent à leur place dans l'alternance, c'est les hommes qui par définition disent : « Nous ne savons pas que choisir, nous vivons dans l'incertitude ». [Pause] Est-ce par hasard qu'il y en a alors, chez ces deux auteurs de cinéma auxquels je me réfère, pour confirmer tout ce qu'on a fait la dernière fois, pour retrouver sur un autre plan, sur un plan de l'image, ce qu'on avait essayé de voir sur un plan conceptuel ? "Vampyr" [1932] de Dreyer : un pauvre héros, non pas le vampire, mais le personnage de l'incertitude. Aussi est-ce un des films, où Dreyer déploie, développe, un gris, un gris, une espèce de brume très prodigieuse. [Pause] [22 :00] Chez Bresson, les personnages de l'incertitude, vous en avez beaucoup. [Pause] En partie, le "Pickpocket" [1959] qui hésite et ne sait pas très bien quoi choisir entre deux émotions aussi violentes l'une que l'autre, celle du vol et celle de l'amour, et plus encore, "Lancelot [du Lac]" [1974]. Ce n'est pas par hasard qu'un des titres que Bresson avait prévu pour Lancelot, c'était précisément "Incertain". [Pause] Il hésite entre quoi et quoi ? [23 :00] Entre deux manières de mentir à l'amour courtois. -- Tiens, entre

parenthèses, alors est-ce que l'amour courtois, ce serait un cas du vrai choix à mettre ? Bon, on le verra. -- Mais Lancelot, il ne s'en sort pas. Il dément de deux manières l'amour courtois, tantôt parce que, toujours parce qu'il hésite entre son amour et a beaucoup de peine à le maintenir comme courtois, et sa fidélité au roi auquel il faut qu'il rende la femme aimée. Incertitude. Voilà les hommes du gris qui viennent donc dans l'alternance.

Et puis, les hommes du noir. Ah ! Les hommes du noir, ça ! Je suis sûr [24 :00] que les deux premiers se présentent comme en dehors de la catégorie du choix. Ils nient qu'il s'agisse de choisir. Les uns, les dévots, ne nous laissent pas le choix et nous disent : « Tu passeras, c'est l'ordre de Dieu ou c'est l'ordre tout court ». Les autres nous disent, à supposer qu'il s'agisse de choisir : « Je ne sais pas quoi choisir ». Les hommes du noir, eux, à première vue, ils choisissent. Mais quelle chose horrible ils choisissent ! Ils choisissent sinon le mal parce que ça n'a peut-être déjà aucun sens de dire qu'ils choisissent le mal, alors en tous cas, ils choisissent pour le mal. Ils parient pour le mal. Et à première vue, qu'est-ce qui [25 :00] peut m'empêcher de parier pour le mal ? [Pause] Remarquez que ce ne sera pas le même. Déjà une consolation : ce ne sera jamais le même mal que celui que je fais et que je cesse de faire en disant « ce n'est pas ma faute, je n'ai pas le choix ». [Pause] Si je choisis une paresse, je choisis la paresse, c'est certain qu'en choisissant la paresse, j'élève la paresse à une puissance qui fait qu'elle n'a plus rien à voir avec la paresse que j'ai lorsque je dis : « moi, je n'ai pas le choix, ce n'est pas de ma faute ; je ne peux pas travailler ». Si j'arrive à choisir -- mais est-ce que je peux choisir la paresse ? -- si j'arrivais à choisir [26 :00] la paresse, je l'élèverais à une nième puissance. Si j'arrivais à choisir le mal, peut-être que par-là même, il serait élevé à une nième puissance. On n'en sait rien. Qu'est-ce que c'est ces hommes du noir ? Ils ont l'air de choisir.

Et il y en a, il y en a aussi toujours chez les deux auteurs que je prends comme référence. Il y en a beaucoup chez Dreyer et il y en a beaucoup chez Bresson. Chez Bresson, dès "Les dames du bois de Boulogne" [1945], il y a Hélène et sa vengeance, [Pause] et sa vengeance impitoyable. C'est l'histoire d'une vengeance, et elle a choisi la vengeance. Le "Pickpocket", [27 :00] sous un autre de ses aspects, il a bien choisi le vol. [Pause] Dans le dernier Bresson, ça se complique, car dans le dernier Bresson, "L'Argent" [1983], ce qui compte, il me semble, à mon avis, c'est un couple, un couple très bressonien, le couple des deux garçons, le garçon blanc et le garçon noir. Il y a le garçon blanc qui a choisi quoi ? Il a choisi Dieu et la charité, semble-t-il. [Pause] L'autre, il a choisi [28 :00] le mal, le meurtre, le crime. On dirait qu'ils s'opposent. Pas du tout ! C'est le doublet. Et là, il y a un coup de génie de Bresson, c'est de l'avoir transformé en scénario, c'est-à-dire de lui avoir donné ça, une intensité concrète. Et, là on voit bien qu'on n'est pas du tout dans le domaine de la psychologie, parce que ce n'est pas une histoire psychologique. Le garçon blanc, le dévot, c'est vraiment le dévot, il a une idée : c'est que pour arriver à la véritable dévotion et pour faire la charité, il faut commencer par la délation. Il faut commencer par le vol et par la délation.

Qu'est-ce que ça veut dire tout ça ? Ça veut dire, ça fait partie du domaine-là où nous, nous mettons les pieds dans les plus gros mystères. [29 :00] Pourquoi est-ce qu'il pense ça ? Le garçon blanc, il pense ça, et bon voilà, recueillons cette pensée, on verra bien si on arrive à en tirer quelque chose. Si bien que c'est assez curieux et que le garçon blanc, le garçon de la charité divine, commence par là où finit le garçon noir. [Pause] Bien plus, pour accéder à la charité, le garçon blanc s'est donné comme condition le vol et la délation, alors que cette délation, plutôt le

vol et le faux témoignage, mais ce faux témoignage, c'est celui que le garçon blanc exerce contre le garçon noir qui n'était pas encore noir, et qui le devient à partir de ce faux témoignage et qui va être précipité dans le crime à partir de ce faux témoignage. [30 :00] En d'autres termes, le garçon blanc et le garçon noir sont absolument l'envers et la face, de quoi ? Selon Bresson, d'une même saleté, l'argent. [Pause] Ni l'un ni l'autre ne choisit. [Pause] Ni l'un ni l'autre ne choisit. On ne choisit pas pour le mal, mais encore une fois, on a vaguement compris pourquoi on ne pouvait pas choisir pour le bien. Parce que le bien, c'est précisément l'instance qui me dit : tu n'as pas le choix pour des raisons métaphysiques, [Pause] à savoir, tu ne te déroberas pas à Dieu.

Mais, mais, mais, pourquoi est-ce qu'on ne choisit pas pour le mal ? Pourquoi est-ce qu'on ne peut pas choisir pour [31 :00] le mal ? Eh bien, si, on peut choisir pour le mal. Oui, oui, Bresson le dit. Il y a quelqu'un qui l'a dit encore mieux. Oui, on peut choisir pour le mal, mais pas longtemps. On peut choisir pour le mal une fois. Le choix pour le mal, c'est sa formule, sa devise, c'est le « une fois pour toutes ». [Pause] On peut choisir pour le mal une fois, pas deux. Pourquoi ? Le commissaire dans "Pickpocket" le dit sous la forme la plus plate qui est celle du bon sens, « On ne peut pas s'arrêter ». [Pause] L'homme noir, il ne peut pas s'arrêter. C'est ce que le bon sens appelle « une pente fatale ». [32 :00] Bon, c'est un peu plat ça, on ne peut pas s'arrêter.

Mais quand c'est Méphisto qui le dit lui-même dans Goethe, c'est moins plat déjà. Finalement, ça nous vient non plus du bon sens mais de quelqu'un qui s'y connaît, c'est-à-dire d'un diable. Et dans Goethe et dans *Faust* de Goethe, Méphisto est entré chez Faust. Il est entré par la fenêtre, non par la porte, oui, par la porte. C'est une scène splendide, splendide ! Il est entré par la porte. Et puis, la conversation devient aigre entre Faust et lui, et il dit : « Laisse-moi repartir ». Et Faust dit : « Mais qu'est-ce qui t'en empêche » ? [Pause] [33 :00] Et il répond : « Voilà, c'est que, tu as fait sur le palier le signe de Dieu, le pentagramme, et la pointe est tournée du côté que j'aimerais prendre pour sortir par la porte ; alors je ne peux pas sortir par la porte », et Faust lui répond : « Ben, tu n'as qu'à sortir par la fenêtre, malin comme tu es, ou par le toit ou n'importe quoi ». Et Méphisto lui dit : « Non, non, je suis forcé de ressortir par où je suis entré ; je suis forcé de ressortir par où je suis entré, donc je suis entré par la porte, il faut que je ressorte par la porte ». « Pourquoi ? » dit Faust. Et réponse sublime de Méphisto : « Nous autres, diables [34 :00] ou revenants », traduisons moderne, « nous autres diables ou vampires, nous autres diables ou vampires, nous sommes libres pour le premier acte, mais nous sommes déjà esclaves du second ». Bon ! C'est moins plat là. L'esprit du mal est libre pour le premier acte, il est déjà esclave du second. [Pause] Ça veut dire qu'il ne choisit pas vraiment. Il ne peut pas choisir vraiment. [Pause]

Bon, continuons. Pourquoi je dis : il ne peut pas [35 :00] choisir vraiment ? Quelqu'un qui choisit une fois pour toutes, il ne choisit pas vraiment. Bon, s'il choisit une fois pour toutes, c'est qu'il a cru choisir une fois. Il a cru choisir la première fois, et dès la seconde fois, il s'aperçoit que, non seulement il ne peut plus choisir, mais qu'il n'avait pas choisi. Et en effet, Méphisto, il n'a pas choisi. Alors, laissons de côté parce que c'est obscur encore, ça. Pourquoi est-ce que l'homme noir ... ? Ce n'est pas assez clair, ce n'est pas assez rigoureux ce que je suis en train de dire puisqu'on est en train, à la lettre, de patauger.

Et puis, quatrième, il y a, je suppose, l'homme du vrai choix. [Pause] [36 :00] L'homme noir, pourquoi est-ce que finalement il ne choisissait pas, bien qu'il crût choisir ? C'est parce qu'il choisissait la situation telle que, dès qu'il l'avait choisie, il ne pouvait plus choisir. L'homme du vrai choix, ce serait quoi ? Alors on va peut-être avancer, alors on va faire un pas définitif. On borde la raison. Un pas dans le non raisonnable ? A savoir, l'homme du vrai choix, c'est celui qui choisit pour toutes les fois. Ça veut dire quoi ? Ça veut dire qu'il choisit dans telles conditions qu'il ne cessera de recommencer son choix, pas de le changer, [Pause] en effet, puisqu'il n'y a qu'un choix. On l'a vu : le seul choix porte sur choisir ou pas. [37 :00] L'homme du vrai choix c'est celui qui choisit de choisir. Eh ben, ce choix du choix, il le fera nécessairement pour toutes les fois. C'est-à-dire, c'est un choix qui ne cessera de recommencer à chaque instant. On est forcé. Je veux dire, on est forcé déjà de dire ça, où que ça nous mène.

S'il est vrai que l'homme noir ne pouvait parier pour le mal qu'à condition de faire un faux choix, c'est-à-dire, de choisir une première fois et de ne plus pouvoir choisir après, ça nous impose l'idée que l'homme du vrai choix, qui ne se confond pas du tout, vous voyez, avec l'homme du bien, avec l'homme blanc... l'homme du vrai choix, c'est celui qui choisit dans [38 :00] de telles conditions que ce choix n'est pas une fois pour toutes, mais ce choix est toutes pour une, c'est-à-dire un choix qui ne cessera de recommencer, un pari qui ne cessera de se remettre en jeu et de re-parier. Bon, et puis Bresson, mais les autres aussi peut-être, on a donc déjà quatre dans notre alternance, hein ! L'homme blanc, l'homme noir, l'homme gris, l'homme lumineux, appelons-le celui du vrai choix.

Et puis un cinquième, un cinquième, et il est très utile, le cinquième, la bête, [39 :00] et la meilleure des bêtes, l'âne. [Pause] Pourquoi ? Parce que l'âne c'est la créature du non-choix. Pourquoi ? Pas du tout à la manière des autres, faux choix. C'est la créature qui n'est pas en état de choisir. Elle n'est pas en nature [Deleuze se corrige], pas en état de choisir. Mais pourquoi elle n'est pas en état de choisir ? Parce que ... Quelle est la situation de l'âne ? La situation de l'âne, c'est qu'il n'est pas en état de choisir parce qu'il est fondamentalement en état et en situation de subir les conséquences des non-choix et des choix de l'homme. [Pause] [40 :00] En d'autres termes, l'âne, le pauvre âne, il ne reçoit des événements que la part qui s'accomplit dans les bords et qui les meurtrit. [Pause] Il est en situation de recevoir et de ne cesser de recevoir l'effet des non-choix ou des choix de l'homme, l'effet des non-choix de l'homme, et ce sera la torture de l'âne. Ce sera tous les coups dont il est chargé. Ce sera l'âne comme la victime préférentielle de l'homme, c'est-à-dire comme la victime préférentielle de l'homme blanc, de l'homme noir, et de l'homme gris. [Pause] [41 :00] Mais sans doute pour la même raison, ce sera l'objet de l'union préférentielle de l'homme du choix, de l'homme lumineux, c'est-à-dire du Christ. Mmmm... !

Si je peux répéter, oui mais... voilà la situation pathétique de l'âne. L'âne, c'est le pathos. Situation pathétique de l'âne : [Pause] il n'est pas libre. Sa situation n'est pas donc de choisir ou pas choisir. De toute manière, il est incapable de choisir. Mais il fait quand même partie de la liste [42 :00] éminemment, il fait partie de la liste éminemment, parce que n'étant pas en situation de choisir, il est en situation animale de subir l'effet des non-choix de l'homme ou de l'éventuel choix de l'homme. Et subissant tous les effets des non-choix ou des faux choix de l'homme -- le choix pour le mal, le choix pour le blanc du dévot -- il sera chargé de tous les péchés par le dévot, il sera la victime préféré de l'homme du mal, bouc émissaire, créature facile

à torturer, etc., etc. Il sera donc la victime préférentielle [43 :00] de l'homme. Et, en ce sens, il reçoit -- c'est par-là que l'âne est comme le monde entier -- il reçoit de tous les événements, il reçoit un écho de tous les événements. Il en recueille dans son corps la part de ce qui se laisse actualiser, et qui vient meurtrir ce corps. Pas d'événement qui ne donne à l'âne un coup de bâton.

Comprenez ce que ça veut dire, que nous sommes tous des ânes. Évidemment, vous l'aviez compris, mais en même temps qu'il est la victime préférentielle de l'homme, que ce soit l'homme blanc, l'homme gris ou l'homme noir, [44 :00] il va être l'union préférentielle, de l'homme de la lumière, c'est-à-dire de l'homme du choix, c'est-à-dire, puisque ... puisqu'on tourne autour de ça depuis le début, c'est-à-dire du Christ, [*Pause*] qui est l'homme de choix. -- Ça va ? Ouais, ça va là ? Bon, on avance un tout petit peu. --

Revenons à Pascal. Toute notre histoire, c'est quoi ? Toute cette filiation de pensée, toute cette ligne de pensée que j'essaie de traquer là, de serrer au plus que je peux, moi, toute cette ligne préférentielle, je dirais, [*Deleuze se corrige*] toute cette ligne de pensée, je dirais, [45 :00] on peut la présenter comme allant de l'alternance à l'alternative. Seulement ce n'est pas du tout pareil, l'alternance et l'alternative. Elle a besoin des deux. Elle a besoin de l'alternance comme base, et elle a besoin de l'alternative comme acte. A ces deux égards, c'est l'opposé de l'expressionnisme ou même de la dialectique, car la dialectique avait besoin, pour base de l'opposition, [*Pause*] de l'opposition du blanc et du noir, [*Pause*] et son acte comme acte de pensée, c'était la lutte de la lumière avec les ténèbres.

Ben, je ne peux pas opposer plus ... plus, je ne peux pas faire la dualité plus dure que ça, [46 :00] plus ferme que ça. Tandis que les autres, ce n'est pas ça du tout. Chez eux, ça ne se passe pas simplement, mais il n'y a pas de combat. Si vous lisez du Kierkegaard, du Pascal, du Péguy, tout ça, vous voyez bien que c'est, ce n'est pas leur domaine. Je crois même qu'ils ne comprennent pas bien ce que ça veut dire, des combats. Ce n'est pas des combats. Pour eux, ce qui compte c'est, d'une part comme base, l'alternance du blanc, du gris, [*Deleuze se corrige*] et éventuellement du blanc du noir, et éventuellement du gris. Donc ils ne se font pas du tout, du blanc et du noir, une conception comme ... [*Interruption de l'enregistrement*] [46 :47]

... on se fera de l'espace comme ça sous forme d'alternance rythmique ou d'alternance géométrique. Ce sont des alternances. Vous chercherez en vain, à mon avis, [47 :00] chez Bresson, chez Dreyer, la moindre opposition ténèbres-lumière, ce n'est pas son affaire. C'est très net, par exemple, dans un des films où Bresson pousse le plus loin les alternances rythmiques, à savoir "Le journal d'un curé de campagne" [1951]. C'est des alternances, c'est une série d'alternances. Bon, et je dis de la même manière, l'acte de la pensée par rapport à l'alternance, ce sera l'alternative à condition de ne pas confondre... et pas du tout la lutte. Il n'y aurait pas du tout de lutte, lutte de l'esprit contre les ténèbres. Bon, il y aura une alternative.

Je dis bien, bien, bien, une alternative, mais qu'est-ce que ça veut dire ça ? On l'a vu. Alors je vous raconte l'histoire en résumé en brassant tout d'un seul coup. Que ce soit Pascal, que ce soit Kierkegaard, que ce soit Sartre, [48 :00] et puis que ce soit Péguy à venir, on va voir, et puis que ce soit, c'est bizarre, dans le cinéma, que ce soit Dreyer qui descend de Kierkegaard, je suppose, que ce soit Bresson qui descend de Pascal, je suppose, question qui me torture : pourquoi est-ce qu'il n'y a jamais eu de cinéma athée ? Qu'est-ce que c'est ce lien profond du christianisme et du

cinéma ? Comment arriver à faire des images athées ? Godard, il a failli, il tournait autour de ça, mais personne n'est à l'abri de la foi. Bon, enfin vous sentez que, ... que ... que, vous sentez que ... bon, je ne sais pas ce qu'il faut sentir.

Alors je dis voilà l'histoire. Vous avez vos alternances. [49 :00] D'une certaine manière, vous avez rangé comme si vous étiez Pascal. Et comprenez que ranger, c'est déjà difficile. Et alors vous auriez envie de dire : Eh ben voilà, mais ou bien ou bien déjà ; ou bien blanc, ou bien noir, ou bien gris. Eh ben, non ! Ou alors il faudrait dire : il y a deux « ou bien ou bien ». Il y a un « ou bien » de l'alternance et il y a un « ou bien » de l'alternative. Là, vous avez rangé vos trucs, vos termes. Et encore une fois, je peux dire aussi bien première case : « Dieu existe »... c'est comme au casino. Première case, « Dieu existe » ; deuxième case, « Dieu n'existe pas » ; troisième case, « peut-être bien que oui, peut-être bien que non ». Ça c'est de l'alternance.

Ce qu'on a vu [50 :00] la dernière fois, c'était que ces penseurs dont je vous parle s'arrachaient, en mettant qu'ils en avaient besoin comme base, eh ben, ils sautaient. Cette base était un tremplin, et voilà qu'ils sautaient. [Pause] Pourquoi ? Ils sautaient parce qu'ils quittaient l'alternance des termes pour tout à fait autre chose : l'alternative des modes d'existence supposée par les termes. Il fallait découvrir que sous l'alternance des termes, l'alternative des modes d'existence pour enfin savoir de quoi il s'agissait dans les termes. [Pause] [51 :00] Et l'alternative des modes d'existence, qu'ils allaient dégager comme dans cet espèce de saut sur place, allait consister en quoi ? Ils allaient nous dire, tous alors : de toute manière, il s'agit de choisir ; vous êtes embarqués ; quoi que vous fassiez, vous choisirez. [Pause] C'était ça, le saut. Vous voyez, ils avaient l'alternance des termes, ils sautaient et nous disaient : Mais quoi que vous fassiez, vous savez, vous êtes embarqués. [Pause] [52 :00]

Seulement voilà, il y a des choix que vous ne pouvez faire qu'à condition de dire : je n'ai pas le choix. Il y a des choix que vous ne pouvez faire qu'à condition de nier ce qu'il y est le choix. Et qu'est-ce que c'est, ces choix que vous ne pouvez faire qu'à condition de nier qu'il y ait des choix ? Strictement tous les termes, ils ont l'alternance, tous ! Pas un n'y subsiste ! Le « Dieu existe » du dévot, le dévot ne peut dire « Dieu existe » qu'à condition d'affirmer qu'il n'y a pas le choix, ça tombe. Le « peut-être bien que ...oui », de l'incertitude, ça tombe ! C'est un non-choix. [Pause] Et le choix « Dieu n'existe [53 :00] pas », le choix de l'homme du mal tombe encore plus, car c'est le pire des non-choix. Il a cru qu'il suffisait de choisir pour le premier acte. C'est le pire contre-sens sur le choix. Or, le choix n'existe que dans la mesure où il se renouvelle à chaque instant. De tous les non-choix, l'homme du noir, l'homme du mal est le pire non-choix.

Donc, quand j'ai sauté de ma base en l'air, dans le thème où nous sommes, vous voyez, qu'est-ce que je découvre ? Que tous les termes que j'ai mis en alternance sont de faux termes, c'est-à-dire si je les rapporte à des modes d'existence, [ils] sont des modes d'existence, comme dit l'autre, parfaitement [54 :00] inauthentiques. En appelant « mode d'existence inauthentique » la mauvaise foi de Sartre, le divertissement de Pascal, le stade esthétique de Kierkegaard, c'est-à-dire, tous ces choix qu'on ne peut faire qu'à condition de dire : « il n'y a pas le choix ». [Pause]

Mais alors si j'ai, si j'ai annulé tous, toute mon alternance, toute ma série d'alternances, si j'ai annulé ça, mais qu'est-ce qui se passe ? Ben, je n'ai pu découvrir les faux choix qu'au sein même du vrai choix que je découvrais du même coup. A savoir je découvrais qu'il ne s'agissait de

choisir de toute façon. J'annulais [55 :00] toute mon alternance, tous les termes successifs de mon alternance, en disant : oui, ce sont des choix que je ne pouvais faire qu'à condition de nier que j'ai le choix. Et dès lors, qu'est-ce qui sort, splendide, lumineux ? Il n'y a qu'un choix tel que je peux le faire, en affirmant que j'ai le choix -- et c'est ça le mode d'existence authentique - - je n'ai pas à choisir autre chose que le choix, car si je choisis le choix, je ne peux plus choisir tout ce que je choisisais à condition de me dire que je n'ai pas le choix. D'accord ! [Pause]

Si bien qu'à l'homme de foi, on ne demande qu'une chose, et Dieu ne demande qu'une chose, [56 :00] le Dieu qui n'est pas le Dieu des dévots, mais qui est le Dieu vivant, ce que Pascal appellera le Dieu vivant, [Pause] à savoir celui avec lequel l'homme de la foi a un rapport privé. Eh ben, ce Dieu vivant avec lequel l'homme de la foi, ce que Kierkegaard appellera le chevalier de la foi, avec lequel le chevalier de la foi a un rapport vivant, [Pause] ce rapport et ce Dieu lui-même est strictement inséparable -- du choix que j'opère lorsque je choisis Dieu, pas du tout lorsque je choisis Dieu, c'est toujours un, un faux choix [57 :00] -- du choix que j'opère lorsque je choisis le mode d'existence que je ne peux choisir qu'en sachant que j'ai le choix. Et c'est uniquement dans ce mode d'existence que je choisis en sachant que j'ai le choix, que j'entre dans une relation inouïe avec le Dieu vivant, et que je deviens le chevalier de la foi.

Ce qui revient à dire, bon, dans le vrai choix, qu'est-ce qui se passe ? Voyez, j'ai sauté à la lettre, j'ai sauté de l'alternance des termes à l'alternative des modes d'existence, et je n'ai pas à choisir entre des modes d'existence puisqu'il n'y en a qu'un seul que je puisse choisir en sachant que j'ai le choix. Tous les autres je ne pouvais les choisir qu'en n'ayant jamais [58 :00] le choix. C'est très curieux que ... que cette question. C'est très curieux !

Simplement nous, on exige un peu plus parce qu'alors ce vrai choix, on comprend du coup, mais on ne comprend plus rien, car ce choix, je l'opère évidemment -- je n'ai pas besoin d'expliquer pourquoi, ça va de soi puisque c'est comme ça -- je l'opère dans le sacrifice. En effet, j'ai sacrifié tous les termes des alternances. [Pause] J'ai tout sacrifié. J'ai non seulement sacrifié le divertissement, ce qui ne serait rien, mais j'ai sacrifié jusqu'à mes amours les plus sincères. J'ai sacrifié Régine, [59 :00] Kierkegaard. [Pause] J'ai même sacrifié ma propre vie. Alors tantôt je survis, tantôt je meurs. C'est le choix, en quelque sorte, le choix de Jeanne d'Arc. Je dis le choix de Jeanne d'Arc parce que je pense au cinéma. Elle le hante, Dreyer, Jeanne, plutôt hante Dreyer et Bresson. Kierkegaard, il ne faut pas s'étonner, bon ! Il est réformiste, ce n'est pas son affaire, Jeanne d'Arc. Non, mais ça revient au même. Lui et son affaire, c'est Abraham. Le sacrifice d'Abraham n'est pas moindre que le sacrifice de Jeanne. Il y a toujours une histoire de sacrifice là-dedans. [60 :00]

Ça signifie quoi ? Au moment où j'ai choisi le choix, c'est-à-dire au moment où j'ai choisi un choix tel que je peux le faire en sachant que je choisis, au moment où je me suis élevé à ce choix du choix, [Pause] que je meurs ou pas, c'est pour toutes les fois. Et que je meurs ou pas -- c'est là que ça va devenir extrêmement mystérieux -- tout m'est redonné. C'est sans doute parce que j'ai renoncé à tout, à tous les termes de l'alternance, au profit du seul vrai choix qui était le choix de choisir. J'ai donc renoncé à tous les termes, [61 :00] et voilà que, lorsque j'ai fait et que je ne cesse de refaire le choix du choix, tout m'est redonné. Tout m'est redonné, bon ben, le mystère, tout m'est redonné sur le mode de la foi.

Bon, tout m'est redonné sur le mode de la foi, bon, tout m'est redonné sur le mode de la foi, qu'est-ce que ça veut dire ? Kierkegaard fonce dans cette direction. Elle n'était qu'indiquée par Pascal. Je crois qu'il y a des textes qui l'indiquent assez bien chez Pascal. Ce sera un apport très, très proprement kierkegaardien, le thème du "redon", c'est-à-dire ce qu'il appellera, lui, la « répétition ». Et ce sera repris, bien que là, aucun problème ; il n'a jamais lu Kierkegaard, et il ne pouvait pas le connaître, je crois. S'il avait pu peut-être le connaître -- il aurait pu peut-être le connaître, mais ça me paraît [62 :00] exclu qu'il l'ait connu, même tel chez Péguy -- tout est redonné. Bon !

C'est, c'est le personnage d'Isaac [*Deleuze veut dire ici Abraham*], il a choisi le vrai choix. Il est entré dans, il est entré dans le rapport privé avec Dieu. [*Pause*] Et le vrai choix, c'est en effet le choix du choix, c'est le rapport privé avec Dieu. C'est le pari pascalien qui s'oppose au dévot, [*Pause*] qui s'oppose au Dieu des dévots. Là, c'est le Dieu, comme dit Kierkegaard tout le temps, c'est le Dieu de Job et d'Abraham. Et voilà que ça ne va pas être le moins grave pour nous. C'est que pour la première fois, déjà avec Pascal [63 :00] et puis avec Kierkegaard et puis avec l'homme, un très, très grand continueur, cette fois-ci un Russe -- il fallait bien un orthodoxe pour faire le tout -- à savoir [Léon] Chestov, va naître l'opposition de deux types de pensée, le professeur public et le penseur privé. Mais c'est pleinement chez Kierkegaard déjà, l'homme du vrai choix, c'est le penseur privé. Les autres, le dévot, l'homme du mal, tout ça, tous les aides du faux choix, c'étaient des professeurs publics, professeurs de vertus ou de vices, ça se vaut. Et ça va être la grande attaque contre les professeurs publics, professeurs publics qui sont évidemment pour Kierkegaard représentés avant tout par Hegel et la dialectique. [*Pause*] [64 :00] Et ça va être la grande opposition de Chestov, mais déjà pleinement chez Kierkegaard, entre Athènes et Jérusalem.

Le penseur privé, c'est Job, c'est Abraham, c'est celui qui entre avec Dieu dans une relation privée, telle que choisissant de choisir, il recevra tout au double. Donc le choix qui recommence sans cesse et qui ne cesse de recommencer --- même si je meurs du choix -- mais ce choix, c'est un choix que j'ai fait non pas une fois pour toutes mais toutes les fois pour une. Donc peu importe que j'y meurs, je retrouve tout en mourant ou je retrouve tout en survivant par-delà la mort blanche. Tout sera rendu à Jeanne d'Arc comme tout sera rendu au Christ et comme déjà tout était rendu à Job, [65 :00] tout, et enfin, tout comme Isaac [*Deleuze veut dire, Abraham*] dans son idée de fou, dans son rapport privé avec Dieu, choisit d'immoler Isaac, son fils tant aimé et qu'il a mis tant de temps à attendre quand il l'a eu à quatre-vingt-dix ans.

Et il se lève un matin, et c'est ce que je vous disais, la grande opposition que Kierkegaard fait entre Agamemnon, l'homme blanc, l'homme grec, et l'homme de Jérusalem, Abraham. Agamemnon, il dit : « Je sacrifie mon Iphigénie, c'est celle que j'aimais le plus, je l'aimais » [*Pause*] « plus que tout ; mais voilà, il y a le devoir, il y a la patrie, il y a la nation, il y a... » -- je pense à des Agamemnons modernes [*Rires*] [66 :00] -- « il y a tout ça, il y a la guerre, il y a la guerre, il faut que les vents soient favorables », et Iphigénie pleure, pleure, pleure. Mais Agamemnon pleure, non, il ne pleure pas parce qu'il est un chef et qu'un chef ne doit pas pleurer, mais il lui dit : « Les sanglots sont dans mon cœur, ma fille, nous n'avons pas le choix. » Bon ! [*Pause*] Et encore une fois, toute la Grèce applaudit, et ce qui est plus gai encore, c'est que toutes les jeunes filles grecques disent : « Bravo, bravo ! » Bon.

Mais Isaac, rien du tout. Voilà qu'Abraham dit un jour à Isaac : « Lève-toi ! Viens ! On va faire un sacrifice. » Isaac, oui, il dit : « Oui mais, où est la bête ? » [Rires] [67 :00] c'est-à-dire, où est l'âne, si vous voulez ? Abraham, il dit : « Dieu y pourvoira. » C'est inquiétant ce « Dieu y pourvoira ». Isaac trotte derrière Abraham et Isaac, non Abraham a choisi d'immoler Isaac. Pourquoi ? Parce qu'il est dans un rapport privé du pari -- ce que Kierkegaard pour son compte appelle « l'alternative » -- il est dans un rapport privé du pari, non plus dans le rapport théologique avec le Dieu du « il n'y a pas le choix », [Pause] tel que en choisissant de sacrifier, Abraham, c'est un choix pour [68 :00] l'absurde. [Pause] Il a parié pour l'absurde. Et voilà qu'à Abraham, il lui sera rendu. Le choix qui se choisit comme choix et qui se choisit comme recommençant, [Pause] par rapport à ce choix-là, « tout sera rendu ».

Est-ce que ça veut dire ... bon ! Est-ce que Régine, elle sera rendue à Kierkegaard qui a abandonné Régine ? Kierkegaard, lui, il n'arrivait pas à être un chevalier de la foi ; ça l'embêtait beaucoup. Il disait, « je fais tout ce que je peux, je ne serai jamais un chevalier de la foi ». Ce que je peux être au moins, c'est un poète de la foi. Et en effet, après tout, le seul chevalier de la foi, on peut dire, c'est le Christ pour eux. Il n'y a pas d'inconvénient [69 :00] à être simplement poète de la foi, ce n'est pas mal déjà. Ils seront, ce seront les poètes de la foi. Alors bon, eh ben, Kierkegaard, il avait ses alternances. C'était tout à fait alternances du type Proust avec les jeunes filles. « Régine, est-ce que j'épouse Régine ? » Il se levait tous les matins, quoi, il se levait, « alors j'épouse Régine ? je rends à Régine sa liberté ? Je ne l'épouse pas ou bien je fais pire encore ; je la séduis pour l'abandonner ? » car Kierkegaard avait des arrière-fonds bien inquiétants. Alors ça le travaillait, ça le travaillait un peu comme à la Libération, je m'inscris au parti communiste ? [Rires], je m'inscris... il y a des gens qui ont vécu à la Libération comme ça, et il paraît qu'il y en a eu même [70 :00] après mai 68, [Rires] ... eh ben. [Rires] [Voir L'Abécédaire de Gilles Deleuze, « G comme Gauche », où Deleuze explique pourquoi il ne s'est pas inscrit au Parti communiste]

Et, il fait le choix, le choix, c'est renoncer à tout, donc abandonner Régine d'autant plus qu'il renonce aussi et qu'il abandonne Régine. Tout ça... -- [A un étudiant] Oui, tout à l'heure, oui ça tu dois avoir quelque chose à dire sur tout ça. -- L'alternance, toute l'alternance enfin, Régine pas Régine, etc. Il choisit, il choisit. Il entre dans un rapport privé avec Dieu, au moins sous la forme d'une poésie de la foi. Et tout lui sera redonné. Ça veut dire quoi ? Entre temps, Régine, comme il a mis du temps à faire tout ça, Régine, elle en a épousé un autre. [Rires] Elle lui est rendue. Sous quelle forme est-ce qu'elle lui est rendue ? De quelle façon ? Elle lui est rendue en esprit ? [Pause] [71 :00] Non ! Vous sentez ! Tous ces auteurs sont poursuivis par un problème fondamental qui est l'incarnation. On ne peut pas dire que ça les rend ... ça ne leur est pas rendu ce qu'ils ont perdu. Il ne leur est pas rendu grâce au pari, sous la forme d'une résignation, d'une acceptation. Non ! Ce n'est pas des résignés du tout. Ça ne leur est pas rendu simplement en esprit, et pourtant ça ne leur est pas rendu en chair et en os. Alors qu'est-ce que c'est cette histoire ? C'est ce qu'ils appellent « le mystère de la répétition ». [Pause] Qu'est-ce qu'on gagne ? C'est ce qu'on gagne. Ce qu'on gagne, c'est que tout nous soit rendu. Ça veut dire quoi alors ? Essayons, nous alors nous on est, on traîne au stade esthétique, [72 :00] vous pensez, on n'en est pas au stade de ... de la foi, même poétique. Eh ben, je me dis ceci, voilà, supposons et on verra si on peut aller encore plus loin.

Voyez bien mes deux niveaux : l'alternance, l'alternative. Encore une fois, vous avez pris appui sur l'alternance des termes. Vous avez sauté, vous avez découvert l'alternative, d'ailleurs découvert, l'alternative, tout vous est rendu de l'alternance. Ça veut dire quoi, tout m'est rendu de l'alternance ? Je ne peux penser qu'en termes de lumière. [Pause] Au premier niveau de l'alternance, qu'est-ce qui alternait ? Le blanc, en tant qu'il emprisonnait la lumière, le blanc cellulaire, le blanc de la cellule ou de la clinique. Ce terrible blanc ! [73 :00] Le noir, en tant que là où était le noir, la lumière s'arrêtait. Voyez, ce n'était pas la pensée dialectique expressionniste d'un combat. C'est simplement la cessation de la lumière. Allez, on éteint... [Interruption de l'enregistrement] [1 :13 :18]

## Partie 2

[A partir de ce moment, on entend de plus en plus distinctement le bruit des avions qui suivent un trajectoire au-dessus de l'université]

... Le gris c'était l'incertitude, c'était le demi-ton. Il y avait les deux tons purs et le demi-ton, [Pause] l'entre-deux heures, aurore ou crépuscule, lumière qui naît, lumière qui s'éteint, c'était le troisième terme de mon alternance. Je m'élève à l'alternative, au choix du choix, c'est-à-dire, je découvre un choix qui rompt avec tous les termes de l'alternance, ça veut dire, [74 :00] j'ai choisi la lumière. [Pause] Seule la lumière est le choix du choix. [Pause] Seule la lumière, est-ce que je peux choisir, en sachant qu'il s'agit de choisir.

Troisième moment : à peine j'ai fait ce choix et refait ce choix puisque je ne peux faire ce choix qu'en le refaisant à chaque instant, même dans la mort, à peine j'ai fait ce choix, tout m'est redonné. Qu'est-ce que ça veut dire « tout m'est redonné » ? Tous les termes de l'alternance. D'accord, sous quelle forme ? Je dis « tout m'est redonné », prenons à la lettre, laissons-nous guider : le blanc m'est redonné et le noir m'est redonné et le gris m'est redonné, mais évidemment, [75 :00] sous une autre forme. Et pourtant sous une forme physique, c'est pour ça que je ne peux pas me satisfaire d'une réponse qui serait : ça m'est redonné en esprit. Mais ce n'est plus la même physique. Car ce qui me sera redonné, c'est un blanc. Est-ce un miracle ou pas ? -- Au point où on est là, il peut bien être des miracles [Rires] -- C'est un blanc qui n'emprisonne plus la lumière. C'est un blanc qui n'est plus la prison de la lumière, et c'est un noir qui n'est plus la cessation de la lumière, [Pause] et c'est un entre-deux qui n'est plus incertitude ou hésitation. [Pause] [76 :00]

Vous voyez, on avance un tout petit peu parce que... bon ben, oui, ben oui, quand même, on voit un petit peu mieux. Le blanc est riche, le noir est riche, et combien riche est le gris ! Il est certain qu'ils avaient d'autres puissances en eux. Le blanc pouvait être autre chose qu'une cellule de lumière. Le noir pouvait sûrement être autre chose qu'une cessation de lumière, et l'entre-deux pouvait être bien autre chose [Pause] que le milieu de mon incertitude. Alors qu'est-ce que c'est ? Voilà que ce qui m'est redonné : ce [77 :00] sont des blancs, des noirs, des gris, qui sont comme les puissances du lumineux, les puissances de la lumière. Ce que j'ai perdu, c'est Régine, mais c'est une Régine d'alternance ; [Pause] ce qui m'est rendu, c'est une Régine d'alternative, c'est-à-dire, une Régine lumineuse. Bon, mais je veux la toucher, je ne peux pas la toucher, cette Régine lumineuse, mais elle est encore une fois... de quel tact parlons-nous ? De quel toucher parlons-nous ? Pour le moment, on ne peut pas aller plus loin.

La pensée s'est découverte comme, avant d'être connaissance [78 :00] -- et c'est la grande découverte de toute cette lignée d'Allemands -- avant même d'être connaissance, elle a un fond plus profond, et ce fond plus profond est dénommé « croyance ». Et si bizarre que ce soit, l'origine de tout ça, je crois, c'était chez Kant... et pourtant, et pourtant... car c'est Kant qui avait découvert que plus profond de la connaissance, il y avait dans la pensée la croyance et que toute connaissance présupposait la croyance. Bon, mais comment ? Quel tour ça devait prendre ? Quelle drôle d'allure ça devait prendre, cette découverte kantienne ? Tout nous est rendu, c'est le mystère, encore une fois, ou de la foi ou de la répétition, le blanc, le noir, le gris, [79 :00] comme puissances de la lumière. Vous voyez ? Alors que dans l'alternance des termes, c'était encore une fois le blanc qui emprisonne la lumière, le noir qui en marque la cessation.

Or, si vous êtes sensibles à ça, il me semble, si vous êtes le moins du monde sensible à ce thème, indépendamment de ce problème de la foi, vous comprenez, il y a déjà une traduction esthétique. Si vous pensez au cinéma de Dreyer, eh ben, c'est exactement ce que je viens de vous raconter, c'est la grande trilogie de Dreyer. Les trois femmes ? Je mets de côté Jeanne d'Arc pour qui c'est évident, mais les trois femmes qui s'élèvent au choix et à la conscience du choix, au choix et à la conscience du choix, [80 :00] et dès lors, soit dans la mort, soit par-delà la mort, il y a même les trois cas : une meurt, une entre guillemets « ressuscite », une n'a pas besoin de mourir. Et c'est la femme de "Ordet" [1955] et c'est la femme de "Dies irae" [1943], et c'est la femme de "Gertrud" [1964]. Et la grande trilogie de Dreyer présente précisément, absolument alors, au niveau des images, au niveau de l'art, ce passage de l'alternance, de l'alternance des noirs, des gris et des blancs, à l'alternative comme ferme -- comme faire à la lettre -- comme ferme décision spirituelle, le choix du choix qui recommence [81 :00] à chaque instant. Et c'est Gertrud qui accède à ce choix à ce moment-là. Tout lui est rendu à commencer parce qu'elle avait perdu de plus précieux, à savoir, elle-même. Tout lui est rendu, c'est-à-dire et d'abord, elle nous apprend, bon, tout comme Pascal le disait, que dans l'affaire du pari, il s'agissait de nous-mêmes. Tout comme Péguy dira d'une autre façon. Même chose chez Bresson pour le condamné à mort ["Un condamné à mort s'est échappé", 1956] ou pour le curé de campagne. Donc on bute là-dessus, on bute là-dessus, voilà, eh ben... Qu'est-ce qui se passe ? Comment ? On ne peut pas dire simplement, comme je disais, on ne peut pas se contenter de dire... [82 :00] on ne peut pas se contenter de dire, voilà c'est la foi qui commence là, dans quoi qu'on a mis nos pieds. Il faut quand même essayer de s'en tirer.

Alors je me dis, quitte à accumuler ces auteurs, il y en a un qu'on n'a pas vu et qui moi m'intéresse beaucoup parce que c'est tellement, c'est si curieux, si curieux, c'est, c'est Péguy. Peut-être que de Péguy va nous venir une lueur, une lueur de plus. C'est bizarre, cette histoire et puis, vous sentez que -- comme on l'a dit pour beaucoup, il y a plus d'une fois -- je termine, et j'ai besoin d'invoquer Péguy parce que ça va nous permettre, dans un souci tout pédagogique, un retour à Bergson. Car Péguy se réclame et se proclame disciple de Bergson. Et Bergson, [83 :00] il aime beaucoup Péguy, je crois, mais il trouve quand même que c'est un disciple bizarre... [Rires] très bizarre. Ce n'est pas tant le christianisme qui gêne Bergson -- quoi que, à cette époque-là... Bergson était juif, comme vous savez -- à la fin de sa vie, il est certain qu'il voulait se convertir. Mais à la fin de sa vie, c'était l'Occupation, donc évidemment il ne s'est pas converti puisqu'il voulait rester solidaire à des juifs, et il voulait porter l'étoile jaune. Donc, il a exclu qu'il se convertisse. Mais enfin, tous les témoignages de la fin de la vie de Bergson étaient pour la conversion. Mais en tous les cas, ça n'aurait pas été un christianisme à la Péguy. [84 :00]

Et, on va voir, on va chercher comment Péguy a-t-il pu se croire bergsonien, et c'est ça le même problème.

Ce que je remarque justement, c'est que Péguy pour moi... c'est pour ça que je voudrais bien dire que ce problème de la foi et un problème de l'esthétique sont inséparables. C'est quoi Péguy pour chacun de nous ? Dès qu'on ouvre un livre de lui, à moins qu'on soit très doué pour la foi, c'est avant tout un styliste épatant, et c'est un styliste qui vous parle et où vous dites : ben ça, je n'ai jamais entendu ça nulle part, je n'ai jamais entendu ça nulle part. Car il a fait de la répétition un style. Et remarquez, la répétition, c'est un thème commun à toute la lignée. Mais le fait est que les autres... Kierkegaard, lui, il disait, [85 :00] contre Hegel qui va par grosses oppositions, je vais vous proposer un concept autrement intéressant, un concept bien danois, disait-il, un concept bien danois, ce qui était une manière de... bon, ça vient de chez lui, quoi, puisqu'il était danois, et il disait, je vous apporte le concept de répétition. Mais il n'en a pas fait un style.

Vous ouvrez une page de Péguy, c'est peu de parler de litanie parce que il se sert de la litanie, mais c'est autre chose. Il invente quelque chose d'aussi grandiose que, à mon avis, si vous voulez, le style de Péguy fait partie de ces grands, je veux dire, de ces grands déments du style. Dire que c'est pour moi une chose aussi importante que le langage et le style de Joyce, quoi, c'est [86 :00] d'une nouveauté aussi radicale, c'est quelque chose de très, très étrange, et pourtant la règle paraît très simple. Je voudrais vous en lire même un minimum parce que, sinon, je préfère que vous découvriez. Vous prenez n'importe quel texte de Péguy et puis... je ferai des courtes lectures, ce qui va vous laisser pressentir la puissance de la répétition de ce style.

Supposez que vous donniez comme règle celle-ci : vous lâchez une première phrase, puis vous allez la compléter. [*On entend des bruits d'avions*] Bon, vous allez la compléter en y introduisant des nouveaux mots, au besoin rien que des adverbes. [*Pause*] Mais voilà, chaque fois que vous introduirez un nouveau mot vous recommencerez la phrase, compte tenu de valeurs rythmiques [87 :00] telles que : il pourrait y avoir des inversions, des variations, des variations grammaticales, et ça va être à la lettre, vraiment ça c'est, ça va être... l'ensemble des phrases de Péguy, ça va être comme une vague, mais pas seulement comme une vague, mais comme une vague qui charrie des petits cailloux. Chaque fois, la phrase, elle se reprend, la phrase repart à zéro, il y a un nouveau mot ajouté, il y aura encore ensuite un nouveau mot, et chaque fois toute la phrase sera reprise. Ce n'est pas à l'intérieur de la phrase qu'il ajoute des mots, comme si on rayait une phrase qu'on vient d'écrire pour la rendre plus parfaite, et ce n'est pas non plus que la phrase précédente était imparfaite. Il va donner, si vous voulez, il va donner [*Pause, bruit d'un avion*] [88 :00] au style quelque chose qui va être équivalent, [*le bruit d'un avion augmente*] qui est, à la lettre... [*Pause, bruit d'un avion*] qui est à la lettre une marche. C'est une manière de marcher, vous voyez, et à chaque fois, et chaque pas reprend le tout de la phrase en y ajoutant un petit quelque chose. La phrase de Kierkegaard, autant qu'on puisse juger -- c'est difficile parce qu'il écrit en danois, mais d'après les traductions, justement, ce n'est pas... lui, son thème perpétuel, c'est sauter ; ce n'est pas cette espèce de marche -- puis, il en rajoute, Péguy, il passe son temps à dire, moi, je suis un paysan, moi je suis un paysan, alors évidemment, c'est la marche du paysan, quoi. [*Sur le style chez Péguy, voir aussi L'Abécédaire de Gilles Deleuze, « S comme Style »*]

Mais qu'est-ce qu'il nous dit là ? Qu'est-ce que... [89 :00] Eh ben, vous allez reconnaître tout de suite, vous allez reconnaître notre problème et où on en est. [Pause] Et il dit, voilà, [Pause] quand vous considérez un événement... -- vous vous rappelez, tout mon thème, c'est : il y a une alternance et il y a une alternative, et il ne faut surtout pas confondre le domaine de l'alternance et le domaine de l'alternative -- lui, Péguy, commence sa grande histoire en disant : il y a deux coupes ou il y a deux lignes, il y a deux coupes ou il y a deux lignes. Voilà ce que ça donne ; [Pause] [90 :00] écoutez bien, première citation qui est tirée, je crois bien, de *Victor Marie, Comte Hugo*, un livre qui... -- Péguy avait une énorme admiration pour Hugo -- qui est un très beau livre sur Hugo et sur bien d'autres choses. « Toute l'universalité de la coupe horizontale du temps présent, se multiplie infiniment, par toute l'universalité du coup de sonde » -- Vous me laissez aller pour le moment -- « Toute l'universalité de la coupe horizontale du temps présent, se multiplie infiniment, par toute l'universalité du coup de sonde. » -- [Pause, bruit d'avion domine] Ah... c'est la navette, c'est cette connerie de navette, [91 :00] non ? [Réponses] C'est quoi ? [Réponses de la salle] Ce n'est pas possible... [Un étudiant : C'est le Mirage, je crois !] Ah alors je recommence... alors... –

[Deleuze lit, d'une manière assez brusque] « Toute l'universalité de la coupe horizontale du temps présent, se multiplie infiniment, par toute l'universalité du coup de sonde, de l'approfondissement vertical, par toute l'universalité de la coupe verticale » -- vous voyez, on vient de s'apercevoir qu'il ne faut pas corriger le mot -- « par toute l'universalité du coup de sonde, de l'approfondissement vertical, par toute l'universalité de la coupe verticale et de l'élévation, du fil vertical » -- coupe, sonde, fil, à chaque fois, il faut recommencer -- « du fil vertical, par toute l'universalité du passé vertical, verticalement le plus riche, [92 :00] d'un passé vertical infini, pour chacun des points de cet univers horizontal » -- Oui, j'ai mal coupé -- « verticalement le plus riche » -- je recommence, vous allez tout comprendre -- « Toute l'universalité de la coupe horizontale du temps présent, se multiplie infiniment, par toute l'universalité du coup de sonde, de l'approfondissement verticale, par toute l'universalité de la coupe verticale et de l'élévation, du fil vertical, par toute l'universalité du passé vertical, verticalement le plus riche, d'un passé vertical infini, pour chacun des points de cet univers infini horizontal du temps présent ». Ouf ! [Pause]

Est-ce la même chose, je vous le demande ? -- Je ne risque rien, il faut dire -- est-ce la même chose lorsque, [93 :00] dans un de ses plus beaux livres, *Clio*, il nous dit [Pause] : « On peut dire que l'inscription et la remémoration » -- inscrire et remémorer -- « On peut dire que l'inscription et la remémoration sont à angle droit, dit-elle » -- parce qu'il fait parler Clio là, il trouve que c'est plus rigolo -- « On peut dire, dit-elle, que l'inscription et la remémoration sont » -- ah oui, il y a deux 'dit-elle' -- « On peut dire, dit-elle » -- merde, je m'y perds... – Oui, « On peut dire, dit-elle, que l'inscription et la remémoration... [Interruption de l'enregistrement ; nous fournissons le texte cité du texte de Péguy] [1 :33 :53]

[« ... sont à angle droit, dit-elle, qu'elles sont inclinées de quatre-vingt-dix degrés de l'une sur l'autre. L'histoire est essentiellement longitudinale, la mémoire est essentiellement verticale. L'histoire consiste essentiellement à passer au long de l'événement. La mémoire consiste essentiellement, étant dedans l'événement, avant tout à n'en pas sortir, à y rester, et à le remonter en dedans. La mémoire et l'histoire forment un angle droit. L'histoire est parallèle à l'événement, la mémoire lui est centrale et axiale. L'histoire glisse pour ainsi dire sur une

rainure] [*Ici reprend l'enregistrement*] longitudinale le long de l'événement ; l'histoire glisse parallèle à l'événement. [94 :00] La mémoire est perpendiculaire. La mémoire s'enfonce et plonge et sonde dans l'événement. L'histoire, c'est ce général brillamment chamarré, légèrement impotent, qui passe en revue des troupes en grande tenue de service sur le champ de manœuvre dans quelque ville de garnison. Il passe au long des lignes. Et l'inscription, c'est quelque sergent-major qui suit le capitaine, ou quelque adjudant de garnison qui suit le général, et qui met sur son calepin quand il manque une bretelle de suspension. Mais la mémoire, mais le vieillissement, dit-elle, c'est le général sur le champ de bataille, non plus passant au long des lignes, mais perpendiculairement en dedans de ses lignes, au contraire, fixé, retranché [95 :00] derrière ses lignes, lançant, poussant ses lignes, qui alors sont horizontales, qui sont transversales devant lui. Et derrière un mamelon la garde était massée. » [*Voir Charles Péguy, Clio, Oeuvres Complètes, (Paris: Gallimard, NRF, 1916) Tome IV, pp. 285-286*]

Obscur... qu'est-ce qu'il est en train de nous dire ? Essayons de faire un tableau là, on ne pense pas à Bergson là, eh ? -- Quelle heure il est ? Où est ma craie ? -- [*Pause*] Voilà, il y a qu'à... c'est exactement ce qu'il dit. Je n'ai plus besoin de recommencer, oh là, là [*Deleuze dessine le schéma au tableau*] Ça, ça n'a pas l'air, ça, c'est la ligne horizontale, voyez, c'est ce qu'il appelle [*Deleuze revient à sa place*] la coupe, [96 :00] la coupe horizontale. Qu'est-ce que vous mettez sur cette coupe horizontale ? Vous mettez [*Pause, Deleuze écrit au tableau*] des instants ou là -- ne soyons pas trop rigoureux, on est dans un tel état -- mettons des présents, des présents qui se succèdent, une succession de présents, une succession de présents. [*Pause*] De a à b, c'est une coupe horizontale, coupe horizontale, disons, de quoi ? Si on savait de quoi... Est-ce qu'on peut dire que c'est une coupe horizontale du temps ? On n'en sait rien, [97 :00] on n'en sait rien. Je peux dire juste que... Je peux établir deux vecteurs, il me semble, de a, je passe à b, et c'est ce que j'appellerai -- ce n'est pas dans Péguy mais ça ne fait rien -- une « protention » : je vais d'un présent au nouveau présent. [*Pause*] Mais je peux aussi aller de b à a, du nouveau présent, de l'actuel présent à l'ancien présent, c'est ce que j'appellerai une « rétention ». Je garde l'ancien présent ; voilà, [*Deleuze continue à écrire au tableau*] même pour faire plus joli, [98 :00] je vais faire alterner... Vous voyez, c'est joli comme ça... Voilà, voilà ma coupe.

Et il nous dit, il y a autre chose, il y a une coupe verticale, et il y a un coup de sonde vertical. Je ne sais pas encore ce que c'est que l'événement, mais il nous dit, là, sur la ligne horizontale, vous êtes le long de l'événement. Vous longez l'événement, ce qui veut dire quoi ? Bien plus, vous longez les présents, vous passez d'un présent à un autre. [*Pause ; Deleuze écrit au tableau*] [99 :00] Mais à chacun de ces instants a, b, c, d, faisons comme s'il y avait une coupe verticale, bon. [*Pause*] Cette fois-ci, je m'enfonce dans l'événement. L'événement, c'est le halo de chaque présent, le halo. H-A-L-O. C'est l'entour de chaque présent.

Quand je vis, là, ma vie toute quotidienne, je ne cesse pas de passer là, le long des événements. [100 :00] Je suis comme le général qui défile là, le long des troupes, comme il vient le dire, un peu impotent, parce que je me fatigue de plus en plus. Puis je range, je dirais : je mets tout là, en ce moment, c'est l'alternance... « Femme... » -- merde, j'essaye d'en citer par cœur, mais évidemment j'ai oublié -- « Femme, [je vous le dis], vous rangeriez Dieu lui-même... » -- vous ne connaissez pas cette... ? « Femme, [je vous le dis], vous rangeriez Dieu lui-même si... si... s'il venait un jour dedans votre maison » [s'il descendait un jour dedans votre maison] -- oui, c'est quelque chose comme ça : « Femme, vous rangeriez Dieu lui-même s'il venait [descendait] un

jour ». [*Du poème, « Ève »*] [101 :00] Cette ligne, tantôt il l'appelle -- il faudrait beaucoup d'études pour voir pourquoi il l'appelle... [*mots indistincts*] [*Pause*] c'est la ligne du rangement, c'est la ligne de l'accumulation, seulement ce que j'accumule c'est des valeurs décroissantes. Et on rajoute, c'est la ligne de l'argent, accumulation de valeurs décroissantes. Il a écrit un livre assez intéressant sur l'argent dont je ne suis pas sûr que Bresson connaisse très, très bien...

Alors [102 :00] on dira aussi bien, si vous m'avez suivi, c'est la ligne d'alternance. Ah tiens là ! Du blanc, du noir, du gris, exactement comme je regarde le temps, je passe le long du temps, j'ouvre mes fenêtres. Il fait blanc, il fait noir, il fait gris. Appelez ça comme vous voulez : ligne de vieillissement, ligne d'alternance, ligne d'argent, ligne... Tout ça, ça se vaut. Je passe le long de l'événement, ou si vous préférez, ça revient au même, le long des événements. Un événement succède à un autre. Bien, [103 :00] si vous êtes en b... si c'était Pascal, on dirait c'est la ligne du divertissement. À peine je suis en a que je dis « oh vite b », à peine, je suis en b et je dis « oh là là, quand est-ce que ça va être c ? » Bien. Ça, [*Deleuze indique le tableau*] ça ne compte pas, cette croix... ce n'est pas un schéma. [*Rires*].

Puis, supposez qu'à un détour de chemin, vous êtes en train de défiler, de passer le long des événements, vous voyez, c'est marrant cette conception. À la limite, ce n'est pas les événements qui bougent, ce n'est pas les présents qui bougent, c'est vous qui courez comme un fou, c'est vous qui courez comme un fou sur cette ligne du présent, alors c'est vos arrêts qui définissent [104 :00] des présents. [*Pause*] Bon, et puis, [*Pause*] est-ce que tout mêlait, si vous me l'accordez, je pourrais dire, mais je n'ai pas encore justifié, s'il vous arrivait un jour de choisir de choisir, c'est-à-dire, de choisir en sachant qu'il s'agit de choisir, vous ne pourriez pas, vous seriez à la lettre expulsés de cette ligne. Vous auriez donné un coup de sonde, et le coup de sonde, c'est le tracé de la ligne verticale. Vous voyez qu'il y a donc un point commun entre les deux lignes : c'est le tracé [105 :00] de la ligne verticale. Coup de sonde ! comment il dit, comment il dit dans le premier texte... alors que maintenant vous pouvez peut-être comprendre mieux :

« L'universalité de la coupe horizontale du temps présent » -- c'est ça ! [*Deleuze indique au tableau*] -- « se multiplie infiniment » -- ça, on ne peut pas encore comprendre -- « se multiplie infiniment » -- ça, ça va faire problème -- « se multiplie infiniment par toute l'universalité du coup de sonde, de l'approfondissement vertical » -- j'ai juste commenté « coup de sonde », « approfondissement vertical » -- « par toute l'universalité de la coupe verticale et de l'élévation du fil vertical » -- tout ça, ça marche -- « l'universalité du passé vertical verticalement le plus riche » -- je n'ai pas commenté « passé » [*Pause*] [106 :00] -- « d'un passé vertical » -- pas commenté -- « infini, pour chacun des points de cet univers infini horizontal du temps présent » - - ça, j'ai commenté -- « pour chacun des points de cet univers infini horizontal du temps présent » -- c'est-à-dire pour chacun des points que j'avais distingué sur la ligne horizontale.

Eh ben, voilà que, au lieu de passer le long des événements, vous vous enfoncez dans un événement. S'il vous est jamais arrivé de vous enfoncer dans un événement... Alors là, peut-être est-ce qu'on a une approximation hâtée de ce que c'est que l'ordre de la foi ? Parce que s'il vous est arrivé de vous enfoncer dans un événement, à la lettre, vous n'en êtes jamais revenus. Peut-être que tout vous aura été redonné. Ah ! du coup je me dis, je commence à comprendre -- je ne comprends pas grande chose là -- [107 :00] mais je me dis, s'enfoncer dans un événement,

ce n'est pas rien. Qu'est-ce que ça veut dire « je m'enfonce dans un événement » ? Du reste qu'est-ce qu'il y a sur cette idée ? A mon avis, je n'ai pas le choix ; là je m'avance un peu. Vous voyez, là, à la rigueur, je pourrais concevoir un rapport de b à a, de c à a, de d à a, non moins que, dans l'autre sens, de a à b, de b à c, de c à d. Mais là, qu'est-ce qu'il va y avoir ? Il faut bien la meubler, « s'enfoncer dans l'épaisseur d'un événement ». Si un événement a une épaisseur, il faut qu'il ait des points. Eh oui, il faut qu'il ait des points.

Il y a plus, Péguy se servira [108 :00] d'un mot que... -- comme ça m'arrive constamment de m'en servir aussi, c'est une raison de plus de me sentir tout heureux -- il se servira du terme finalement « singularité », singularité. Sur cette ligne, il y a plein de singularités. « Car dans l'épaisseur d'un événement », il nous dit -- et là, ça lui donne à nouveau occasion d'effet de style très beau -- Oh non, il ne dit pas singularité, ça ne fait rien, il ne dit pas ; je dis, ça ne fait rien parce que ça revient au même, alors ça ne fait rien, ça ne fait rien -- il le dit très bien dans deux passages splendides de *Clio* : [Pause]

« N'est-il pas évident que l'événement n'est point homogène, [109 :00] que peut-être il est organique, qu'il y a ce qu'on nomme en acoustique » -- ça, c'est sa métaphore acoustique -- « qu'il y a ce qu'on nomme en acoustique des ventres et des nœuds » -- Ce n'est pas seulement en acoustique, c'est aussi en mathématiques, en théorie des fonctions -- « des pleins et des vides, un rythme, peut-être une régulation, des tensions et des détentes, des périodes et des époques, des axes de vibration, des points de soulèvement, des points de crise ».

Autre texte encore plus net : [Pause] « Par un point de crise, il y a des points critiques de l'événement », « il y a des points critiques de l'événement comme il y a des points critiques [110 :00] de température, des points de fusion, de congélation, d'ébullition, de condensation, de coagulation, de cristallisation. Et même il y a dans l'événement de ces états de surfusion qui ne se précipitent pas, qui ne se cristallisent pas » -- vous voyez la surfusion, c'est lorsque un état physique, l'état physique d'un corps, a dépassé le seuil où normalement il devrait fondre, il est en état de surfusion -- « Ces états de surfusion qui ne se précipitent, qui ne se cristallisent, qui ne se déterminent que par l'introduction d'un fragment de l'événement futur » [111 :00] [*Clio*, p. 269 ; *Deleuze commente ce passage et le précédent dans la séance 4 du séminaire Cinéma 2, et sur ces axes et l'événement, voir L'Image-Temps, p. 132, note 2*]

Formidable, il fallait aller jusqu'au bout du bout. Du coup, c'est au moment qu'il dit la chose la plus folle qu'on comprend tout. Je n'ai pas le choix, je n'ai pas le choix. Si je m'enfonce en c, si je reste sur l'horizontale, j'aurais des rapports en c avec b, avec a. Si je m'enfonce en c, adieu tout ça, je m'enfonce dans l'épaisseur de l'événement. Et qu'est-ce que je vais dire ? Commençons par d : si je garde une succession temporelle suivant l'horizontale, voilà, c'est les pointillés. [Pause ; *Deleuze écrit au tableau*] Formidable, [112 :00] vous avez tout compris, il y a tout ce qu'il nous faut. On est sauvés, la foi vous a frappé.

Vous avez un a prime là, du coup vous avez un a prime là, vous n'avez pas un a. Cet a prime, si je m'installe dans le coup de sonde c, ce fameux c, il va devenir a second. Pourquoi qu'il va devenir a second ? Parce que c'est b qui occupe a qui se sera transformé en un b prime. [Pause] [113 :00] Là, si je m'installe dans le coup de sonde c, vous devez sentir naître une théorie du temps qui ne va pas finir de nous concerner. [Pause] Là vient b second. Pourquoi ? Parce que j'ai

un c prime, et j'ai un a tierce. Cette ligne est infinie, donc ce que je représente est ridiculement petit. Le coup de sonde de l'événement, le coup de sonde vertical, le fil vertical, va réunir un instant c non pas à b et a, mais à b prime, a second, et l'instant b va réunir, [114 :00] il va se réunir, il va se conjuguer non pas avec c, b et a, mais avec c prime, b second, a tierce. Là je dirais : ma ligne horizontale, c'est les connexions, les connexions du temps présent.

Qu'est-ce que c'est ? C'est les conjonctions d'un passé infini. En effet, sur ma ligne verticale, je ne trouve pas l'ancien présent, je trouve un b prime, c'est d'une autre nature que l'ancien présent que j'appellerai [*Deleuze écrit au tableau*] « du passé ». Chaque coup de sonde va saisir [115 :00] la totalité du passé dans l'épaisseur de l'événement. [*Pause*] Chaque coup de sonde va être [*Deleuze dessine au tableau*] un petit m [*Pause*] qui va comporter sur sa ligne verticale a prime, b second, c tierce, d quatre, etc. etc. A ce moment-là, a par rapport à b n'était qu'un ancien présent, a prime par rapport à b est un véritable passé. Seulement c'est un passé qui, quoi ? C'est un passé qui vous est redonné, qui vous est redonné dans la ligne verticale, sur la ligne verticale, dans l'épaisseur de l'événement. [116 :00]

Et vous pourrez dire de la ligne horizontale, c'est le temps, c'est le temps. Et vous pourrez dire des lignes verticales, c'est l'éternel. Mais en fait, ce n'est pas ça, car l'éternel est devenu temps. En quoi ? En effet, ce qui est important, c'est le point de croisement. C'est que à chaque moment du temps présent, il y a ce qu'il appelait cette rencontre à 90 degrés entre le coup de sonde vertical et la ligne horizontale.

Sur la ligne horizontale vous avez la succession a, b, c, d, [117 :00] c'est-à-dire, la succession des présents qui passent. -- Là, retenez bien parce qu'on est en train d'avancer. -- C'est la succession des présents qui passent. Sur les lignes verticales, j'ai quoi ? La contemporanéité, au contraire, la coexistence d'un instant [*Deleuze écrit au tableau*] avec tous les passés, pas anciens présents. « Ancien présent » c'était a par rapport à b, ce que j'appelle des passés c'est a prime, a second, a tierce, b prime, b second, b tierce. [*Pause*] Vous pénétrez, vous ne remontez pas [118 :00] le cours du temps ; vous vous en enfoncez dans l'événement qui vous redonne au sein de l'événement ce que vous aviez perdu sur la première ligne. Comment un tel auteur ose-t-il à dire à Bergson, « ne voyez-vous pas que je suis votre disciple » ? Il n'a pas de peine.

J'ajoute, qu'est-ce qu'il a fait de formidable avec sa dernière phrase qui me met dans la joie ? Et ben, « parfois il y a dans l'événement de ces états de surfusion qui se précipitent... », dans ce qu'il appelle les points de cristallisation, points d'ébullition, etc., c'est donc ma liste b prime, non là... c prime, b second, a tierce. Chacun définira dans ma ligne-coup de sonde, [119 :00] un point critique. Et il ajoute, « parfois j'ai besoin d'un fragment de l'événement futur ». En effet, pourquoi ça n'irait pas aussi dans le sens, [*Pause*] de ce qui reste à venir ? [*Pause*] Ce qu'il est en train de faire, c'est une intégration du futur -- pas du tout sous forme d'une prédestination, puisqu'il ne dit pas du tout que le futur là, est déjà réalisé, ça reste un futur -- mais ça n'empêche pas que mes coups de sonde pourront très bien comprendre des fragments d'événements futurs que moi-même, à ce moment-là, je serai bien incapable de reconnaître, et je dirais : tiens, qu'est-ce qui se passe ? [120 :00] Et dans un pressentiment, je me dirais : oui, ça m'appartient, dans une espèce de « envers de la réminiscence », ça m'appartient, mais ça ne m'est pas encore venu.

Bon, comment est-ce qu'il peut être bergsonien ? Je voudrais terminer là-dessus parce que c'est trop difficile tout ça. Alors si c'est ça, la foi, bon, peut-être que c'est ça la foi ? Vous sentez, qu'est-ce que ça veut dire « tout nous est redonné » ? Dans chaque coup de sonde, ben oui, c prime, ce n'est pas c qui vous sera redonné, c'est c prime, b second, a tierce, c'est-à-dire, c'est les puissances. J'aurais dû dire même c second, b second, a tierce, c'est-à-dire, c'est les puissances. J'aurais dû dire même c au carré, b cube, d je ne sais plus quoi, a je ne sais plus quoi. [121 :00] C'est des élévations, c'est des potentialisations, ce qui vous est redonné ; c'est des potentialisations.

Et vous vous rappelez, je n'ai pas cessé l'année dernière et au début de cette année de raconter l'histoire suivante : dans l'événement, il y a deux choses, dans l'événement, il y a deux choses, il y a la part de ce qui se laisse actualiser dans les corps. [Pause] Mais il y a autre chose aussi : il y a une part qui déborde toute actualisation, il y a une part qui déborde son actualisation. Et pourtant, c'est du réel, simplement ce n'est pas de l'actuel. Réel sans être actuel. C'est, je disais, la part du non actualisé, mais en revanche, [122 :00] c'est pleinement exprimé, l'événement en tant qu'exprimé et non pas en tant qu'actualisé. Il ne suffira jamais que j'actualise la mort dans mon corps, il faudra d'une certaine manière que je l'exprime, que je l'exprime dans sa part. Dans la part de quoi ? Dans la part de ce qui se dérobe à l'accomplissement. [Sur l'actualisation, voir la séance 4 du séminaire Cinéma 2, le 7 décembre 1982]

Et lorsque nous trouvons cette conception de l'événement explicitement développée par [Maurice] Blanchot, dans son style à lui. [Voir la séance 4 du séminaire Cinéma 2, le 7 décembre 1982] Lorsqu'il distingue explicitement ce qui se laisse actualiser de l'événement et cette espèce de potentiel – qui [123 :00] est pourtant parfaitement réel, qui n'est pas un simple possible -- qui a la potentialité de la puissance et qui déborde toute actualisation, [Pause] la part de ce qui ne se laisse pas accomplir dans l'événement qui s'accomplit. Là je crois -- et je crois que Blanchot peut-être le reconnaîtrait, encore que je ne me souviens plus du tout s'il a jamais écrit sur Péguy -- mais c'est très évident qu'il y a une influence de Péguy sur Blanchot qui vient notamment de ce que Blanchot, dans sa jeunesse, était un auteur et un penseur de la foi, et que l'influence de Péguy sur Blanchot, ça me paraît une des choses les plus, les plus évidentes ...

Hidenobu Suzuki : Il a écrit [124 :00] un article, il a un article sur Péguy...

Deleuze : Il a un article sur Péguy, enfin, il a tout pour le comprendre et il en a... il en a retenu quelque chose de fondamental.

Or, vous comprenez, là on retrouve, pour notre compte je dis, on retrouve exactement nos deux aspects de l'événement. Tous les deux sont parfaitement réels. La part de l'événement qui s'actualise dans des états de choses, c'est a, b, c, d. La part de l'événement qui s'exprime comme puissance ou qualité pure et qui ne peut que s'exprimer, c'est-à-dire la part de l'événement qui dérobe l'actualisation. Et dans *Clio*, qu'est-ce que... par quoi commence Péguy ? Il commence par des pages splendides qui sont celles-ci : Comment voulez-vous que dans un événement quelque chose ne déborde pas l'actualisation ? Exemple : [125 :00] Homère écrit l'*Illiade*. Un événement s'actualise, d'accord. Il faut bien que quelque chose déborde son actualisation puisque nous n'en finirons jamais avec l'*Illiade*, puisqu'il y aura toujours un lecteur pour faire

une nouvelle actualisation de l'*Iliade*. Il faut donc croire que dans l'événement, il y avait un réservoir de potentialité, quelque chose qui ne se laisse pas épuiser par sa propre actualisation.

Qu'est-ce qu'il y a de bergsonien là-dedans ? Il est connu que Bergson opposait la durée et l'espace homogène, mais c'était pour les petits lecteurs de Bergson. [Pause] Pour les grands lecteurs [126 :00] de Bergson -- et c'est ça, et c'est ça l'espèce de bond de Péguy -- c'est à l'intérieur de la durée, qu'il y a la véritable dualité bergsonienne. [Pause] Et la durée bergsonienne, ce sera, selon Péguy, ce point de jonction entre les coupes horizontales et les coups de sonde verticaux. Et alors il propose une image de Bergson que évidemment personne n'avait eu avant lui, sauf les textes. A mon avis, c'est le seul à avoir compris *Matière et mémoire* au moment de la parution. Il l'a compris, il l'a retraduit dans son langage à lui, il l'a refait, mais l'authenticité [127 :00] de son bergsonisme est évidente. Et pourquoi ?

D'où le concept qui me paraissait si brillant, du moins le mot si brillant de Péguy, il faut remarquer cela. Chaque point de jonction des deux lignes, qui constitue le vrai statut de la durée, ce sera quoi ? C'est ce qu'il appellera « l'internel ». [Sur « l'internel », voir la séance 4 du même séminaire, et aussi *Qu'est-ce que la philosophie?* pp. 106-108 ; *What Is Philosophy?* pp. 111-113] Ce sera l'internel, c'est-à-dire la jonction entre l'éternel et le temps. Et il n'y a jamais d'éternel indépendant de cette jonction. Il n'y a pas l'éternel et puis le temps et puis leur jonction. Il n'y a que l'internel qui est la durée elle-même. Et l'internel, c'est la présence de l'éternel dans le temps, c'est-à-dire la présence du coup de sonde sur la ligne horizontale et la présence de la ligne horizontale à [128 :00] travers les coups de sonde. [Pause]

Bon, est-ce que Bergson le disait ? Oui, mais il ne poussait pas assez loin le schéma, parce qu'il était pressé d'en faire d'autres de schéma. Et vous trouvez au début du chapitre 3 de *Matière et Mémoire* un texte qui me paraît extraordinaire parce que... le schéma-là, moi je me suis efforcé de le faire pour... il n'est pas dans Péguy, je le dis par honnêteté. Péguy ne fait pas de schéma ; c'était pour essayer de... d'être le plus clair possible. Dans *Matière et Mémoire*, chapitre 3, vous allez trouver un schéma tout simple, alors charmant, qui explique tout, et qui explique là le point où Péguy s'est vraiment ancré à Bergson. [Deleuze cherche le passage] Oui, mais je ne l'ai plus. [Pause] [129 :00] Tout simple, je vous montre qu'il est bien là, vous voyez ? C'est ça. [Rires] Or, qu'est-ce qu'il nous dit avec ce schéma ? Il se contente de ça... Mais comme ça se compliquera bien après, deux lignes horizontales, une ligne verticale, un point de jonction, a, b et là-haut c. [Deleuze reproduit ce schéma de Bergson dans *L'Image-temps*, p. 132, note 2]

Voilà ce qu'il nous dit ; il nous dit, c'est quand même très curieux. [Pause] [130 :00] Il nous dit : c'est très bizarre parce que personne -- je résume le texte -- vous êtes là, vous êtes en i. Eh ben, a, b, i, c'est ? Appelons-le -- ça rappellera des souvenirs, j'espère -- « le plan de la matière », c'est la succession des présents purs, c'est le plan de la matière. Je suis sur ce plan avec mon corps, mon corps est en i, mon corps, il est en i, vous voyez ? Il dit : c'est quand même bizarre. Tout le monde admet que la ligne ab se prolonge en dehors de mon [131 :00] corps, [Pause] non seulement dans ce que je vois à distance lorsque je dis : « Ah je perçois ça, qui est là-bas, qui n'est pas dans mon corps mais qui est bien là-bas », mais personne ne s'étonne que le monde physique continue au-delà même de ce que je perçois. En d'autres termes, personne ne s'étonne qu'il y ait des images non perçues. Puisque je vous rappelle que pour lui, il l'a montré, tout

mouvement de la matière était une image, mais peu importe. Personne ne s'étonne que ça continue hors de ma conscience.

Et voilà que par une bizarre perversion -- mais qui va être très importante, c'est ça la vraie perversion -- pour la ligne verticale, je ne veux pas, [*Pause*] c'est-à-dire, [132 :00] je ne veux pas que le passé, [*Pause*] ou bien que, si vous préférez, je ne veux pas... Je veux bien que les choses se prolongent hors de ma conscience, sur la ligne horizontale ; je ne veux pas que des « états » se prolongent hors de ma conscience sur la ligne verticale -- Vous me direz, si Freud, il veut bien, ne le mêlons pas à cette histoire ; en plus, *Matière et Mémoire*, c'est 1896 -- on ne veut pas que les états se prolongent... dans quoi ? Dans la ligne [133 :00] verticale du temps, tout comme les choses se prolongent hors de ma conscience sur la ligne horizontale de la matière. En d'autres termes, on veut que l'espace soit un conservatoire et que le temps soit au contraire une dissipation. Il dit -- et ça c'est le grand mystère -- pourquoi que les gens veulent ça ? Comment ils ne s'aperçoivent pas que, s'ils admettent que les objets se prolongent hors de mon corps et hors de la perception que j'en ai, les états se perçoivent non moins hors de mon corps, hors de ma conscience, [134 :00] et hors des images que j'en ai ?

En d'autres termes, il y a une mémoire pure -- c'est la mémoire dont Péguy nous parlait -- il y a une mémoire pure qui est conservation intégrale, autant qu'il y a conservation intégrale de tous les états, autant que la matière et l'espace sont conservation de tous les objets constitutifs d'un univers. Et Bergson dit, c'est incompréhensible l'attitude des gens qui ne veulent que, dans le temps, les choses se perdent, et que dans l'espace, [135 :00] elles soient là. Il n'y a pas plus de difficulté, dit Bergson, à admettre que le passé se conserve hors de moi, qu'à admettre qu'un objet existe hors de moi. Or, tout le monde trouve très normal qu'un objet existe hors de moi.

Voyez, ce qu'il est en train de faire, donc lui, là, c'est un schéma extrêmement simple. Ça va être l'idée que, en effet, là il y aurait exactement ce que Péguy appelait « l'internel » et la durée bergsonienne, ce n'est ni là ni là [*Deleuze indique le schéma*], c'est l'insertion constante de [136 :00] la ligne verticale dans la ligne horizontale et le tracé constant de la ligne horizontale par rapport à la ligne verticale. C'est le passé le long de, en même temps que, le s'enfoncer dans, le coup de sonde vertical. Il fallait ça ; en d'autres termes, là c'est bien les deux composantes de la durée. [*Pause*]

Et alors, le schéma que je proposais, moi, qu'est-ce qu'il fait ? Il ne fait absolument rien d'autre que compliquer le schéma bergsonien, mais c'était dedans déjà. Le schéma bergsonien, il était déjà tout ça puisqu'il suffit de faire bouger i [137 :00] là, [*Deleuze indique le schéma*] de faire bouger i sur ma ligne ab pour avoir ce schéma-là, et chacune des lignes verticales, encore une fois, se fera entre un point i et non pas des points a, b, c, d, mais des points a prime, c prime, b second, etc., etc. Et là vous avez l'événement, en tant qu'il ne se laisse pas épuiser par son accomplissement, et là vous avez l'événement en tant qu'il s'accomplit actualisant l'état de chose.

Oui... Alors là-dessus, il ne reste plus qu'un problème : c'est que... comment justifier du point de vue du temps [138 :00] cette ligne verticale ? Qu'est-ce que c'est cette ligne verticale ? Quelle conception du temps elle peut impliquer ? Si on a trouvé ça, on aura trouvé tout ce qu'il nous fallait, c'est-à-dire, comprenez où je veux en venir, c'est à ce niveau qu'on pourra rencontrer des

images directes du temps, si on arrive à approfondir là cette ligne verticale. Mais au moins on a vu de quelle manière Péguy avait bien saisi, il me semble, quelque chose de Bergson, quelque chose qui est, qui est tout à fait, tout à fait irremplaçable.

J'ai le sentiment d'avoir oublié quelque chose de très, très... important ; tant pis... et je ne sais plus quoi.

Deleuze [s'adressant à un auditeur] : Bon, on n'en veut plus eh ? Alors, c'est fini... alors toi, si tu veux bien, tu parles la prochaine fois ; d'autre part, tu auras bien réfléchi, tu commenceras [139 :00] à parler, hein ?

L'étudiant : [*Propos inaudibles*]

Deleuze : Ouais, eh ben oui, c'est comme tu dis. [*Rires*] [*Fin de l'enregistrement*] [2 :19 :19]