

Gilles Deleuze

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

3ème séance, 29 novembre 1983 (cours 47)

Transcription : [La voix de Deleuze](#), Una Sabljakovic ou Fofana Yaya, avec révision et correction, Alice Haëck (Partie 1); Marina Llecha Llop (Partie 2); Abigail Heathcote (Partie 3); révisions supplémentaires à la transcription et l'horodatage, Charles J. Stivale

[Notons que l'ordre des trois parties de ce séminaire, à la fois à Paris 8 et à WebDeleuze, est entièrement confus car la transcription de la partie 1 y manque (ou plutôt se trouve sous la rubrique 46-22/11/83-1, c'est-à-dire de la séance précédente) tandis que la partie 2 y paraît deux fois ; avec l'aide de Marc Haas, nous établissons l'ordre qui correspond à l'enregistrement]

Partie 1

C'est très facile parce que je n'ai que des histoires à vous raconter. Mais ces histoires, il faut que vous ayez la gentillesse de les suivre, sinon vous ne comprendrez plus rien après. Voilà. Je dis : on a deux tout petits, on a deux acquis pour le moment, à savoir : premier acquis, l'hypothèse de formation qu'on appelle par commodité des « formations cristallines » et qui se définiraient par une indiscernabilité, une indiscernabilité du réel et de l'imaginaire, du physique et du mental, etc. [Pause] Ces formations cristallines ainsi définies par [1 :00] l'indiscernabilité se distinguent, se distinguent, s'opposent à, d'une part, la forme du vrai, la forme organique du vrai qui, elle, implique la distinction possible du réel et de l'imaginaire, [Pause] et d'autre part, se distinguent et s'opposent au faux tel qu'il était effectué dans l'erreur qui, lui, est défini par la confusion du réel et d'imaginaire. Mais nous avons suffisamment insisté que quand nous parlions d'une indiscernabilité des deux, ça n'était pas du tout une confusion.

Notre deuxième point c'est que, dans la formation cristalline, dans le cristal, il y a quelque chose. [2 :00] Il y a quelque chose de visible, mais que ce visible dans la formation cristalline ne renvoie pas à une simple vision et sollicite dans l'œil une autre fonction que l'on appelait provisoirement « voyance », fonction de voyance. Et cette fonction de voyance qui donc saisissait quelque chose dans le cristal, dans l'image cristal, qu'est-ce que c'était ce « quelque chose » ? C'était un étrange défilé comme une espèce de défilé qui tournerait dans le cristal, dans la formation cristalline et qui nous apparaissait comme, toujours en termes d'image, comme le défilé ou la série des faussaires, [3 :00] c'est-à-dire la puissance du faux tel qu'elle apparaît sous la forme de la pluralité, de la multiplicité des puissances, puissance un, puissance deux, puissance trois. Et toujours sous cette voyance, notre œil malgré son hésitation se disait : est-ce que dans cette série des faussaires telle que je les vois il n'y a pas, il n'y a pas « même » l'homme véridique ? Est-ce que l'homme véridique n'en fait pas partie lui-même ? Bon. [Pause]

On tient donc deux niveaux : l'image-cristal, ce qui se laisse voir dans l'image-cristal, et on avait été un peu plus loin, on disait : attention, ça peut devenir intéressant [4 :00] pour nous parce que à chaque niveau, au premier niveau correspondra tout un art qui est celui de la description. Au

second niveau correspondra tout un art qui est celui de la narration. Bon, bien. Mais à une condition, à une condition très importante, condition pour la description, c'est que je puisse distinguer deux formes de description, deux types de description. Et en effet, en effet, nous avons vu qu'il y a bien deux types de description. Il y a une description que j'appelle par commodité -- tout ça ne pourra se justifier que plus tard -- que j'appelle par commodité « description organique ». Et puis il y a une autre description qui est la « description cristalline ». Bien. [5 :00]

Donc la formation cristalline renvoie à une description, à un type de description, la description cristal, la description cristalline. Cette description cristalline, elle est très différente des descriptions organiques et elle s'en distingue sous deux aspects. Je dirais la description organique, c'est d'abord une description qui « pose ». C'est ce qu'on appellera en philosophie une « thèse » de description. C'est une description qui pose son objet comme indépendant d'elle -- je précise bien -- qui pose son objet comme indépendant d'elle pour une raison simple, c'est que peu m'importe que l'objet soit réellement indépendant ou pas. Je prends un roman, un roman de Balzac [6 :00] où vous trouvez une description, description d'un milieu, description d'un lieu, description d'une maison. Il importe peu que cette maison existe, c'est-à-dire que Balzac a pris un modèle ou que cette maison n'existe pas hors du roman de Balzac. La description même est une description organique dans la mesure où elle pose son objet comme indépendant. Peu importe que cette indépendance soit effectuée ou pas effectuée. Je dirais d'une telle description qui pose son objet comme indépendant, qui suppose l'indépendance de son objet, je l'appellerais description organique.

Je dis, au contraire, on appellera cristalline une description qui tend à remplacer son objet, à se substituer à son objet, et nous l'avons vu. Robbe-Grillet nous propose [7 :00] un statut de ce nouveau type de description par lequel il va définir tout un élément du nouveau roman. C'est une description qui au lieu de renvoyer à un objet supposé indépendant, c'est-à-dire au lieu de poser son objet comme indépendant de la description même, c'est une description qui se substitue à son objet, c'est -à-dire, nous dit-il, qui à la fois et dans le même acte, le gomme et le crée, le gomme, l'efface, l'efface et le crée. Si bien que cette description est à la lettre une description infinie puisque en tant qu'elle gomme l'objet, elle ne cessera pas d'en recréer un autre à l'infini dans l'opération par laquelle je n'efface pas l'objet sans créer un autre objet ou sans faire des variations de l'objet, etc. Donc, on voit bien là qu'il y a deux types de descriptions très différentes. [8 :00]

Seconde possibilité, seconde distinction entre les deux types de description, et on l'a vu. Je dirais que la description organique -- et ça, ça aura à nous servir plus tard -- c'est celle qui distingue, c'est celle qui distingue le réel et l'imaginaire sous les espèces suivantes [*Pause*] : elle distingue le réel et l'imaginaire de la façon suivante, à savoir que d'après elle : le réel est ce qui se poursuit au-delà de la description ou au-delà de la conscience. Le réel se poursuit hors de la description ou se prolonge hors de la conscience, [*Pause*] tandis que l'imaginaire du point de vue de la description organique, donc vous voyez le pas que nous faisons : la description organique n'élimine [9 :00] pas l'imaginaire. Elle le distingue du réel en tant que le réel est supposé se poursuivre hors de la conscience, se confirmer hors de la description, tandis que l'imaginaire se définit par sa pure présence à la conscience. [*Pause*]

Et la dernière fois j'ai commenté un texte de Bergson à cet égard fondamental qui devait nous servir pour l'autre type de description, la description cristalline. La description cristalline, c'est au contraire une description pour qui l'imaginaire ne se prolonge pas moins hors de la conscience que le réel lui-même. [Pause] Et le réel n'est [10 :00] pas moins totalement présent à la conscience que l'imaginaire lui-même. [Pause] Si bien que sous tous ces aspects la description cristalline se présente comme le circuit du réel et de l'imaginaire, circuit dans lequel le réel et l'imaginaire ne cessent de se réfléchir l'un à l'autre et de se courir l'un après l'autre. Et le statut, en effet très bien esquissé dans quelques pages de Ricardou, autre tenant du nouveau roman que je vous avais lu, sous la forme comment dans le nouveau roman, par exemple, une scène réelle *sort* d'un tableau imaginaire ou inversement, comment une scène réelle se fige [Pause] dans un tableau [11 :00] imaginaire ou valant tel. Bon.

Quant à l'autre aspect -- ce qu'on voit dans la formation cristalline, ça c'est la stade de la description cristalline par distinction avec la description organique -- l'autre aspect : ce qu'on voit dans le cristal, cette fois-ci, c'est l'objet de la narration, non plus de la description. Et de la même manière on distingue deux types de narration : La narration véridique, [Pause] qui repose sur quoi ? La « décidabilité » du vrai et du faux. Tout comme la description organique c'était la discernabilité du réel et de l'imaginaire, la narration organique, c'est la décidabilité [12 :00] du vrai et du faux. Et surtout il ne faut pas confondre les deux. Ce n'est pas du tout le même. Et on y opposerait quoi ? La narration « falsifiante », la narration « falsifiante » qui se définissait par, cette fois-ci, l'indiscernabilité du vrai et du faux. [Pause]

Quel est le critère de cette décidabilité ou indécidabilité ? On l'avait vu la dernière fois, c'est... il y a décidabilité du vrai et du faux tant qu'un rapport est énonçable entre le sujet d'énonciation et le sujet d'énoncé dans une proposition. [Pause] Supposez qu'on soit dans la condition [13 :00] où il n'y a plus de rapport assignable entre les deux. [Pause] Là, vous avez une indécidabilité, indécidabilité qui peut s'exprimer sous la forme la plus concrète. A la fois, on ne sait plus du tout qui parle. Il n'y a plus quelqu'un, il n'y a plus quelqu'un qui parle -- indécidabilité du vrai et du faux -- il n'y a plus quelqu'un qui parle et on ne sait plus de quoi il parle. C'est l'écroulement, le double écroulement du sujet d'énonciation et du sujet d'énoncé.

Bien, tout ça, ça va, je suppose que ça va. On se trouve devant un ensemble et ce qui nous intéresse, c'est bien : en quoi les descriptions finalement cristallines minent la description organique, en quoi la narration falsifiante mine la narration véridique ? Et je dis là aujourd'hui, moi, ce que j'ai à [14 :00] dire, c'est une série d'histoires. Ça nous est devenu assez familier, c'est-à-dire que même si on... je veux dire, c'est une affaire de sentiment, mais on nage très spontanément dans ces narrations et dans ces descriptions relativement nouvelles. Je veux dire, c'est devenu pour nous comme une espèce de manière... [Deleuze ne termine pas la phrase]

Je voudrais en donner un exemple, comme ça. Un film récent. Je ne donnerai pas un jugement de valeur, "Faux-fuyants" [1983] de [Alain] Bergala. Je suppose, peu importe que certains entre vous l'ont vu, d'autres ne l'ont pas vu. Je raconte une histoire parce que j'en ai besoin. Et ma question, c'est : mais pourquoi est-ce que on se sent tellement à l'aise dans ce genre d'histoires ? Et je prends l'exemple d'un film qui, [15 :00] quelle que soient ses qualités, ne peut pas être initiateur, parce que des récits de ce type, il y a très longtemps qu'on est dedans. Il y a sûrement des choses nouvelles dans ce film, mais ce n'est pas ce que j'en retire qui est nouveau. Je dis,

c'est justement parce que c'est un exemple qui vient après tant... que... Pourquoi ça marche aujourd'hui ? Pourquoi c'est...Voilà. Voilà l'histoire.

Ça s'appelle "Faux-fuyants". Bon, ça nous intéresse, ça. Ça fait bien partie de cinéma qui invente la puissance du faux. Pourtant ce n'est pas le premier. Et ça nous raconte quoi ? Tout part, tout part d'un délit de fuite. Tout part d'un délit de fuite. Quelqu'un écrase un autre et fuit. Ça, c'est ce que nous montre l'image, quelqu'un écrase un autre et fuit. [16 :00] Je voudrais que vous sentiez la différence entre le monde organique et le monde cristal. Bien. Ça pouvait faire partie, en effet, de ce qu'on appellerait un récit réaliste. Quelqu'un écrase un autre et fuit. Et puis le film se développe. Le film se développe. En un mot, le type, l'écraseur, va chercher un peu qui c'est, sa victime. Il apprend que sa victime a une fille, une fille jeune, et il se rapproche de la fille. Il la fréquente, il tourne autour, on ne sait pas ce qu'il veut. Il semble qu'il ne veuille rien. Comme dit [Jean] Narboni, là, quand il rend compte du film [Cahiers du cinéma 353, novembre 1983], il dit que c'est très, très proche à l'atmosphère -- pour ceux qui aiment cet auteur -- c'est très proche de l'atmosphère de [Witold] Gombrowicz, [17 :00] notamment de *La Pornographie* [1960]. [Voir les références à ce film dans L'Image-Temps, p. 177 et p. 258, note 12] On dirait qu'il est fasciné par l'immaturité, comme disait Gombrowicz, hein ? Alors il traîne autour de cette jeune fille, il colle vraiment, il est collant, mais il ne lui demande rien, non, rien. Il est là, il est là, comme s'il regardait, il rôdait, il flairait. Certaines images le montrent flairant des livres. Bon, voilà. Vous connaissez, c'est les personnages qui nous sont familiers. Pourquoi est-ce que on parle tout le temps des gens comme ça ? C'est très curieux tout ça.

Mais pendant tout le courant du film et de ce rodage, j'ai compris quand même, moi j'en vois -- mais on doit voir peut-être plus -- s'opèrent huit délits de fuite et sous les formes les plus bizarres. Il y a eu donc un premier délit [18 :00] de fuite qui paraissait un premier. Et là, ça fait bien partie presque, je dirais, de la description, de la narration véridique. La narration véridique, ça commence : il y a un délit de fuite qui est quelque chose qui est premier, un événement premier. Mais quand le délit de fuite va se répercuter partout, en même temps, dans notre tête se pose la question, est-ce qu'il était le premier ou pas ? Qu'est-ce qui peut être dit « premier » ? Et moi, si j'en compte neuf, oui, neuf, neuf. Vous vous rendez compte ? Donc, pour ceux qui n'ont pas vu le film, je n'ai pas voulu vous le raconter, parce que... [*Deleuze ne termine pas la phrase*]

J'en indique quelques-uns : donc le premier, c'est ce personnage qui fuit après avoir écrasé quelqu'un, délit de fuite. Mais ensuite, lui-même attiré par la fille de la victime, [19 :00] par cette jeune fille autour de laquelle il rôde, il va fuir son domicile conjugal. Donc, il redouble son délit de fuite. Il le recommence, deuxième délit de fuite, [*Pause*] et tout ça pour s'installer près de la fille, près de l'endroit où la fille habite. Troisièmement, la fille, elle le trouve plutôt sympathique, elle ne comprend pas, mais ça lui est complètement égal de comprendre. Il est là ; elle dit oui, il est plutôt sympathique. Alors il lui propose, il lui propose de s'en aller avec elle. Il lui propose de partir un peu en vacances avec elle, et au dernier moment, il se dérobe. Troisième délit de fuite. Bien sûr, le délit n'est pas le même, il lui donne un rendez-vous ferme et puis [20 :00] n'y va pas. Troisième délit de fuite.

Quatrième délit de fuite. La fille, elle fait du baby-sitting pour gagner des sous, et elle garde un enfant, un petit enfant très triste qui va se suicider. Il va fuir la vie en se suicidant. Nouveau délit de fuite. Une fois l'enfant mort, la mère, qui est folle de chagrin, supplie la petite jeune fille qui a

gardé l'enfant, qui surveillait l'enfant, supplie de venir pour lui parler de l'enfant mort, pour parler avec elle de l'enfant mort. Et la jeune fille craque et s'enfuit en courant, cinquième délit de fuite. Sixième : [21 :00] le père de l'enfant ne supporte pas sa femme hurlante et l'idée de l'enfant mort et s'enfuit de chez lui. Sixième délit de fuite. Septième : le petit ami de la jeune fille casse la gueule du personnage et s'en va. Et l'autre, tout geignard, téléphone à la jeune fille en disant : « Ton copain, il m'a cassé la gueule et il a pris la fuite ». Le dialogue insiste fort sur le sixième délit de fuite. Non, septième délit de fuite.

Huitième délit de fuite, on va voir, c'est le beau-père, le beau-père de la jeune fille -- elle a un beau-père -- le beau-père de la jeune fille coince le personnage bizarre et lui dit : « j'étais avec la victime, je t'ai vu, je t'ai vu faire le coup, alors tu vas foutre le camp et tu vas laisser tranquille [22 :00] la jeune fille ou bien je te donne à la police ». Et l'autre répond : « C'est toi qui l'as poussée sous la voiture ». [*Rires*] Il est embêté, l'autre, c'est une ordure, tout ça. Si c'est vrai, on n'a même pas à se le demander. Ce n'est pas, ce n'est pas intéressant. Mais ça serait un autre délit de fuite qui met en question le premier. Quel était le premier délit de fuite ? Est-ce que c'était la fuite de celui qui aurait poussé la victime sous la voiture ou est-ce que c'est la fuite du chauffard. En fait, c'est huit alors.

Neuf, dernier délit de fuite. Dans la tension entre la personnage qui tourne autour de la jeune fille et le beau-père, il y a une étrange partie de ski où le beau-père est diabétique, il a sa crise, il tire de sa poche [23 :00] sa boîte à sucre, il prend ses sucres, il veut les manger, etc. Et là, la petite jeune fille -- c'est son beau-père -- il y a la petite jeune fille et un copain du type, un jeune ami du type qui -- là, les images sont très belles -- font tomber la boîte, avec leurs pieds écrasent et dispersent dans la neige les sucres, donc, le condamne à mort et s'en vont. Dernier délit de fuite. Et ils vont téléphoner au personnage inquiétant : ils ont fait un délit de fuite qui rejoint le premier. Mais quel était le premier ?

Si ce n'était que ça, ça ne m'intéresserait pas beaucoup. On peut dire, c'est un bon film, mais on ne peut pas dire absolument que ce mode de récit nous rappelle quelque chose, qui nous rappelle beaucoup de choses, qui est une narration moderne. [24 :00] C'est un type de narration moderne. Je ne dis pas du tout que ça copie Robbe-Grillet. Je dis, Robbe-Grillet est passé par là, il y a eu Robbe-Grillet, il y a eu un certain cinéma qui était celui de Resnais. Il y a eu beaucoup de choses. Il y a eu la nouvelle vague ; je veux dire c'est un film post-nouvelle vague. Oui, d'accord. C'est un film dont on sent bien à certains égards qu'il est héritier de la nouvelle vague. Bien, très bien. Mais c'est très curieux qu'il y a quelques épisodes qui nous laissent rêveur.

Voyez que ce que j'appellerai la narration falsifiante, c'est -- par opposition à une narration véridique -- c'est ces délits de fuite qui ne cessent de se faire épauler les uns les autres et qui vont constituer finalement, mais, autant de puissances du faux tournant dans une image, autant de puissances [25 :00] du faux, vous avez -- d'où le titre : "Faux-fuyants" -- tout est faux-fuyant. Il n'y a pas de délit de fuite qui soit le premier. Il y a une série de fuites qui s'enchaînent les unes les autres et qui forment, sous la puissance du faux, la série de fuyants, c'est-à-dire les faux fuyants. Bien. Donc, le contraire d'une narration véridique, c'est une narration falsifiante.

Mais ce qui m'intéresse, c'est de curieux épisodes qui viennent rythmer tous ces échos de délit de fuites. Voilà que le type est bizarre, ce héros gombrowiczien. Il semble avoir un goût, il est

tellement collant qu'il téléphone à la fille tout le temps. Il téléphone tout le temps. [26 :00] Même quand elle surveille le petit gamin, même quand elle fait son baby-sitting, il téléphone. Il lui téléphone pour lui dire quoi ? « Décris-moi l'appartement ». On croit même que c'est un peu forcé, hein ? Et la fille, elle a l'air de trouver ça absolument normal. Elle dit : « Ben écoute, je vais essayer, tu vois, alors tu vois » -- elle parle moderne, « tu vois... » Et en effet, elle n'a pas beaucoup de mots à sa disposition. C'est une fille vraiment moderne. [*Rires*] Elle n'a pas beaucoup de mots. « Tu vois », et là, l'image cinématographiquement est intéressante parce que c'est cadré. On voit un petit bout de l'appartement, elle téléphonant, coincée dans le petit bout. Et elle décrit ce qu'elle voit, elle va passer au hors champ. On ne verra pas. Elle... [27 :00] « Tu vois, c'est une espèce de tenture là, une espèce de tenture dans les rouges, est-ce que c'est du velours ? » On ne sait pas ce que c'est, tout ça. Bon, elle décrit. Premier cas, premier cas.

Deuxième exemple. Il y en a peut-être plus que je n'ai pas remarqué. Le type, l'homme collant, il dit un jour à la jeune fille : « Écoutes, si tu veux bien, tu vas être ce soir au cinéma » -- c'est un cinéma de banlieue – « tu vas être ce soir au cinéma et tu verras. Je vais venir avec une femme ». Elle dit : « Ah bon, pourquoi que j'irais te voir au cinéma avec une femme ? » Il dit : « Pour rien, comme ça ». Elle dit : « Ah bon si tu veux ». Et on le voit arriver, faisant la queue au cinéma avec une femme qu'il connaît très peu, [28 :00] qui n'a aucune importance dans l'histoire. Voilà. Et elle le regarde, et puis c'est tout. Voilà. Et elle a compris quelque chose parce qu'elle lui fait le même coup. Elle se dit : « Tiens, ça lui plaît ça. Bon, très bien ». Et elle dit : « Écoutes, mets-toi dans la rue tel jour, tu vas me voir passer avec une de mes amies ». Il dit : « Ah, oui, très bien ». Et il se met dans la rue tel jour, et il la voit passer avec une amie.

Je dis, vous voyez, comme venant hacher cette série de narrations falsifiantes, toutes ces puissances de délits de fuites se faisant échos, vous avez trois moments de descriptions, les descriptions qui sont, à la lettre, des descriptions qui ne valent que pour [29 :00] elles-mêmes. Ce que j'appelais l'année dernière -- mais on retrouvera ce thème d'une autre façon -- les descriptions purement optiques et sonores qui n'ont aucun prolongement dans l'action, qui n'ont aucun prolongement moteur, qui ne définissent aucune action, des descriptions pures. Vous trouvez donc un rythme-là, descriptions pour elles-mêmes, et c'est ça finalement, ces descriptions qui n'ont aucune importance pour l'action, ces descriptions pures circuit-optique, [*Deleuze se corrige*] -sonores, [*Pause*] que je pourrais appeler des descriptions cristallines qui constituent à elles-mêmes leurs propres objets, qui ne renvoient pas à un objet supposé indépendant. Je dis, voilà un cas ; j'aurais pu dire aussi bien un roman de Robbe-Grillet [30 :00] où vous avez l'alternance et vous avez l'entrelacement des descriptions cristallines et des narrations falsifiantes.

Bon, alors maintenant, il est temps de buter sur l'exemple, sur le problème que nous devions... et sur lequel nous terminions la dernière fois. C'est que là, on rencontrait un problème brut, c'est-à-dire j'appelle problème brut lorsque on se heurte à un problème qui n'a pas été au préalable préparé. Il y a deux cas de problème.... [*Interruption de l'enregistrement*] [30 :39]

... [le problème] pas préparé. Or le problème pas préparé sur lequel on butait à l'issue de nos deux dernières séances, il est extrêmement simple. A supposer que cette histoire des puissances du faux auxquelles nous avons [31 :00] consacré deux séances, à supposer que cette histoire des puissances du faux marche, je veux dire, qu'il en soit bien ainsi, comment expliquer que ce sont

les mêmes auteurs qui développent la série des puissances du faux et qui se heurtent le plus purement au problème du temps ?

Et je disais, revenons aux exemples de cinéma qu'on a commentés pour se contenter pour le moment de cinéma, revenons aux exemples Welles, Resnais, je disais accessoirement Robbe-Grillet. Comment se fait-il que ces auteurs [Pause] [32 :00] aient posé dans le même mouvement et fondamentalement le problème du temps dans l'image et le problème de la puissance du faux d'image ? Ca ne peut pas être quand même par hasard. Comment expliquer que le cinéma du temps chez Resnais soit inséparable des puissances du faux sous la forme de l'hypnotiseur ou sous la forme du grand escroc, Stavisky ? Comment expliquer que Welles qui, encore une fois -- je ne pourrai le justifier que plus tard -- me semble être le créateur d'une image qu'il faut appeler « l'image-temps au cinéma » et avoir été le premier à faire des images-temps directes, [33 :00] comment expliquer que Welles soit en même temps celui qui interroge un rapport supposé fondamental entre le cinéma et les puissances du faux, entre l'image et les puissances du faux ? Alors est-ce que c'est le temps, le développement des séries, de la série des puissances du faux ? Est-ce que c'est le temps « la » puissance du faux comme telle et qu'est-ce que ça veut dire ? Qu'est-ce que ça voudrait dire, une chose comme ça ? Quel rapport il y a-t-il entre le faux comme puissance et le temps ? Bon, eh ben, on se trouve butés là-dessus. Quel rapport entre la puissance du faux et le temps ?

C'est à partir de là... Vous voyez, on a quand même progressé dans nos deux premières séances. On a progressé, encore une fois, on se préparait un [34 :00] problème et on bute sur un autre. Tout va très bien pour nous. C'est une très bonne nouvelle parce que on se préparait un problème, on bute sur un autre, et c'est peut-être buter sur un autre qui nous permettra de résoudre l'autre, de résoudre le premier. Alors aujourd'hui encore une fois... [Pause] Je fais un rapide retour... ça ne fait rien. Aujourd'hui je n'ai que des histoires, des petites histoires à vous raconter. J'en ai raconté une, et puis j'en ai encore beaucoup à raconter. Donc pour vous, c'est peut-être très reposant ou bien c'est insupportable. Ça veut dire, si vous n'aimez pas les histoires... [Deleuze ne termine pas la phrase]

Voilà, je dis, on a parlé un peu cinéma, on a parlé un peu roman dans ce qui précède, on a parlé un peu de Melville. On le retrouvera, Melville, parce que j'y tiens beaucoup cette année. [35 :00] Je vous rappelle que ce que j'essaie de faire, c'est réunir l'ensemble de directions de recherche que j'ai présentées, que je vous proposais... Bon, mais on n'a pas beaucoup parlé philosophie. Si bien que l'heure est venue d'une histoire un peu plus philosophique et je dis une chose très simple. Ce n'est pas compliqué. Si l'on cherche un rapport et pourquoi le temps [Pause] est-il immédiatement en rapport avec et fait lever le problème même des puissances du faux, la réponse, il faut la demander à la philosophie. Il n'y a qu'elle qui peut la donner, une réponse comme ça. Evidemment, c'est que le temps est le plus profondément mis en question en concept de vérité. Et là, je dis une chose enfantine. Le temps... [36 :00] On commence une histoire philosophique, c'est une petite histoire. C'est aussi que gaie que l'histoire de "Faux-fuyants" c'est... C'est évident que le temps, c'est la mise en question la plus profonde du concept de vérité. Pourquoi ?

Je peux dire au moins pourquoi pas. On pourrait me dire, oh, oui je vois ce que tu veux dire. Ça veut dire que dans le temps, la vérité varie. Dans le temps, la vérité varie. Oui, la vérité varie dans le temps, dans l'espace aussi, vérité dans un pays, vérité dans un pays... Bon. Non. Est-ce

que ça veut dire ça ? Evidemment non. Aucun intérêt, ça. Pourquoi ? Parce que il s'agit du contenu, la vérité. [37 :00] On peut me dire, à tel endroit et à tel moment on croyait que ceci était vrai, et puis à tel autre moment et à tel autre endroit on croit que quelque chose d'autre est vrai. Je dis, ça n'a fait que le contenu, c'est une variabilité du contenu de la vérité. Aucun intérêt, rien à en tirer, alors. Mais c'est évident que... Qu'est-ce qui est important ?

Je dirais en plus, on en reste au contenu de la vérité ; on en reste au simple rapport vrai-faux. On ne s'élève pas au problème de la puissance du faux. Ce qui compte, c'est quoi ? C'est que c'est la forme du temps, c'est le temps comme forme pure, c'est le temps comme forme pure et vide. Ce n'est pas ce qui se passe dans le temps [38 :00] ; c'est le temps comme forme pure et vide, qui est la mise en question du concept de vérité. Alors ça concerne beaucoup plus la philosophie du coup. Il ne s'agit plus de donner les exemples comme quoi la vérité changerait dans son contenu avec le temps. Il s'agit de dire la forme du temps comme temps vide et pur, peut-être que ça n'existe pas une chose comme ça. C'est la forme du temps comme temps vide et pur qui met en question le concept de vérité. Sous quelle forme ? [Pause] Eh ben, sous la forme la plus simple de la ligne du temps, de la ligne pure du temps en tant qu'elle comporte [39 :00] un présent, un passé, un futur, quelconque, quel qu'il soit. Je ne m'intéresse plus du tout au contenu.

Si bien que la crise du concept de vérité, elle ne date pas d'hier. Elle commence avec la philosophie elle-même. Elle commence avec la philosophie elle-même, pourquoi ? Parce que tout va bien tant que la vérité concerne ce qu'on appelle en philosophie « les essences », c'est-à-dire ce qui est soustrait au temps. La vérité sera définie comme l'universel et le nécessaire. Pas de problème. Quand est-ce que la vérité connaît sa crise fondamentale ? [40 :00] Lorsque l'on prétend appliquer vrai au domaine de l'existant, c'est-à-dire lorsque l'on confronte la notion de la vérité à la forme du temps. [Sur la crise de la vérité, voir L'Image-Temps, pp. 170-172]

Cette confrontation, elle s'effectua très vite en philosophie et donna lieu à un problème dont la philosophie n'est jamais sortie, qui lui est très essentiel et qu'elle aime beaucoup et qui a reçu le nom classique de problème des « futurs contingents ». Le problème des futurs contingents est l'expression d'une historiette pour la petite histoire qui marque l'affrontement de la forme du temps et du concept de vérité et les malheurs qui en sortent pour le concept de vérité. [41 :00] En effet, en d'autres termes, qu'est-ce que peut bien vouloir dire « vérité d'existence » ? Est-ce qu'il y des vérités d'existence ? Voilà.

Et l'histoire commence chez les Grecs, chez les vieux Grecs, chez les Grecs anciens. Il y aura une bataille navale demain. Cet énoncé est sur le mode du possible. Il se peut qu'il y ait une bataille navale demain. Il se peut qu'il n'y ait pas de bataille navale demain. Bon, vous me direz, et puis après ? Oui, voyez ce qu'on appelle un « futur contingent ». [42 :00] Y aura-t-il une bataille navale demain ? Ah bon, très bien. Pourquoi déjà on sent que les ennuis arrivent, les ennuis tout philosophiques ? Pourquoi des ennuis arrivent au philosophe ? Il y a des ennuis abondants parce que je peux dire, imagine tout ce qui peut arriver. Un philosophe arrive et dit : « Ah, non, attention. Il n'est pas question d'appliquer à ce genre de proposition, le principe de contradiction ». Le principe de contradiction nous dit de deux propositions contradictoires, une et une seule est vraie, [Pause] [43 :00] l'existant, c'est-à-dire, le futur contingent.

Il y a aura une bataille navale demain, il n'y aura pas de bataille navale demain. Si je dis ce qui est nécessaire -- je peux m'en tirer en disant ce qui est nécessaire -- c'est l'alternative, c'est le ou bien ou bien. Et nous savons, bien que nous ne connaissions pas grande chose à la philosophie antique, nous savons, certains philosophes antiques, non des moindres, par exemple, Aristote sera partisan de cette solution. Ce qui est nécessaire, c'est l'alternative des deux propositions. [Pause] C'est tout. [44 :00] C'est tout. Ça n'est ni l'une ni l'autre. [A vrai dire, Deleuze se trompe, voulant dire « c'est l'une ou l'autre »] L'une comme l'autre sont possibles. Seule l'alternative est nécessaire. Sinon, c'est une catastrophe. Pourquoi c'est une catastrophe ? Parce que c'est introduire une exception fantastique. C'est introduire un cas où le principe de contradiction qui n'est pas applicable, principe de contradiction qui veut que de deux propositions contradictoires, l'une et une seule sont vraie.

C'est vraiment enfantin, quoi. Mais c'est bien la philosophie, c'est comme ça. C'est embêtant. Dès que vous appliquez la vérité à l'existant, vous n'avez pas fait un pas ; vous vous trouvez déjà devant des embarras, des ennuis. On peut toujours dire : l'existant n'a pas de vérité. [45 :00] Oui. C'est quand même embêtant. On est très malheureux si l'existant n'a pas de vérité. Et enfin dès qu'on fait un pas dans l'existant, dès que je dis « il va avoir une bataille demain », voilà que le ciel me tombe sur la tête. C'est-à-dire je ne peux plus appliquer le principe de contradiction. A moins que quoi ? A moins que j'essaie, je renonce à la fausse solution, je renonce à cette espèce de recul qui consiste à dire seule l'alternative est vraie. Je vais essayer de maintenir, voilà en tant que philosophe grec, je vais essayer de maintenir que le principe de contradiction est valable même pour les propositions d'existence. A savoir que des deux propositions, l'une est nécessairement [46 :00] vraie et une seule est nécessairement vraie. Comment je vais faire ? Mes autres histoires, elles seront plus simples. Celle-là, c'est la plus difficile. Mais en même temps, ce n'est pas très difficile, suivez-moi bien.

Supposez un philosophe... Voyons. Des deux propositions -- il y aura une bataille navale demain et il n'y aura pas de bataille navale demain -- laquelle est vraie ? Eh ben, pour le moment, on ne le sait pas, et ça, c'est question de manque de connaissance en nous. Ça n'a aucune importance. Attendons, et on dira, on apprendra qu'il y a eu ou pas la bataille navale. Et on dira : s'il y a eu une bataille navale, si le temps de demain [47 :00] est devenu aujourd'hui, la bataille navale s'est effectuée. Je dirais, était vraie la proposition qui disait : il y aura une bataille navale demain, et seulement celle-là était vraie. Ça commence à être fatigant. C'est bien, c'est bien ça, parce que le philosophe grec qui lance ça, il nous réserve des surprises. Il nous dit, quand l'événement s'est effectué, quand l'événement « bataille navale » s'est effectué, elle a eu lieu où elle a eu lieu. Quand l'événement, la bataille navale, s'est effectué, la proposition est devenue nécessairement vraie [48 :00] en changeant de modalité. Passons au passé : il y a eu une bataille navale. Ça c'est une proposition nécessairement vraie. [Pause] Elle rend impossible, vous comprenez bien, elle rend impossible l'autre proposition, la proposition contradictoire, il n'y a pas eu de bataille navale. Bien.

Et là, c'est quand même embêtant. En apparence j'ai sauvé le principe de contradiction en disant une de des deux propositions et une seule est vraie, celle qui s'effectue, parce que quand elle est effectuée, elle est nécessairement vraie. D'accord. Mais [49 :00] qu'est-ce que je dois lâcher ? A quel prix, à quel prix je viens de sauver le principe de non-contradiction ? A un prix fou. [Pause] C'est que lorsque j'avais mes deux propositions possibles -- il y aura une bataille navale demain,

il n'y aura pas une bataille navale demain -- les deux étaient possibles. L'une seule, l'une seule est nécessairement vraie. Celle qui donne, il y a eu une bataille navale. L'autre est nécessairement fausse : il n'y a pas eu de bataille navale. En d'autres termes, elle est impossible. Si c'est nécessairement fausse, c'est impossible.

Catastrophe. Du possible est sorti [50 :00] l'impossible. Du possible est sorti l'impossible. Je ne peux pas appliquer, je ne peux pas sauver le principe de contradiction en l'appliquant à l'une des deux propositions seulement. C'était l'exigence pour sauver le principe de non-contradiction. Je ne peux pas sauver le principe de non-contradiction sans contredire à une autre forme du principe de non-contradiction, à savoir du possible, on ne peut pas faire sortir l'impossible. Du possible sort l'impossible. Si le principe de contradiction s'applique au vérité de l'existant, c'est-à-dire à la forme du temps, le passage du futur au passé, [51 :00] c'est la forme du temps. Du possible, vous faites sortir l'impossible, c'est la catastrophe. Vous avez sauvé d'une main le principe de non-contradiction, et vous vous perdez de l'autre main. A moins que vous fassiez tous vos efforts pour montrer que, oui, du possible peut sortir l'impossible. [Pause] Mais ça va être difficile. Comment est-ce que du possible sortirait l'impossible ? C'est contradictoire. Mais il faudrait montrer que ce n'est pas contradictoire.

Et nous savons, pour autant que nous puissions savoir quelque chose dans ce domaine, qu'un vieux philosophe, un des premiers stoïciens, soutenait cette thèse paradoxale, [52 :00] « du possible sort l'impossible ». Et nous savons son nom ; nous savons qu'il s'appelait Chrysippe. C'était le grand Chrysippe dont il ne nous reste que quelques livres. Et encore ces livres nous sont rapportés par d'autres et le plus souvent par ses ennemis, quelques lignes qui nous sont rapportées par un ennemi d'ailleurs bien postérieur. Non seulement le côté ennemi, mais du côté très loin déjà dans le temps, qui nous est rapporté par Cicéron dans *Du destin*, dans son livre intitulé *Du destin*, et puis qui nous sont rapportés cette fois-ci par un membre de l'école stoïcienne donc très sympathisant, mais encore plus tard, Epictète.

Donc qu'est-ce que pouvait dire Chrysippe lorsque il soutenait la [53 :00] thèse paradoxale « du possible sort l'impossible » ? On n'a qu'un renseignement donné par Cicéron. Chrysippe donnait un exemple, un exemple de sorcier, c'est-à-dire un exemple de devin. Il disait ben oui, du possible sort l'impossible, et vous voyez bien. Le devin a dit, le devin a dit : « celui qui est né au lever de la canicule » -- très belle histoire -- « celui qui est né au lever de la canicule ne mourra pas en mer ». Ça, ce n'est pas très émouvant pour nous, mais on sent que pour les Grecs, c'était très, très important, de savoir qui allait mourir en mer. Ça continue [54 :00] l'histoire de la bataille navale. Chrysippe disait ou aurait dit, « si, si quelqu'un est né au lever de la canicule » -- possibilité -- « il ne pourra pas mourir en mer » -- impossibilité. Vous voyez, du possible sort l'impossible. On se dit : non, non. Pas besoin d'analyser beaucoup pour dire, on sent qu'il y a quelque chose qui ne va pas. Alors, quelque chose qui ne va pas, mais pourquoi il nous raconte tout ça ? Avec cette absence de texte, les textes ont disparu, tout ça... C'est que ça n'a pas cessé de poursuivre l'Antiquité. Et toutes ces discussions ont tourné autour d'un argument ou d'un paradoxe [55 :00] célèbre dans l'Antiquité qu'on appelait « le dominateur ». Le dominateur, pourquoi le dominateur ? Pas du tout parce qu'il était encore plus important que les autres paradoxes de l'Antiquité, mais parce que, vous voyez, il posait la question de savoir si les actes du lendemain étaient dominés par le principe de contradiction et donc par la nécessité.

Et un historien de la philosophie, Pierre-Maxime Schuhl, a essayé de reconstituer à travers les témoignages qu'on a, les raisonnements de l'Antiquité à cet égard dans un petit livre très curieux qui s'appelle *Le dominateur et les possibles* [Paris : PUF, 1960], *Le dominateur et les possibles*. Bon. Vous sentez que du côté de Chrysippe, il y a quand même quelque chose que... Aussi on apprend qu'un autre Stoïcien, du même [56 :00] ancien stoïcisme, de la première grande génération des Stoïciens, un vieux Stoïcien prenait le problème par l'autre bout toujours pour sauver le principe de contradiction. Voyez, vous suivez.

Premier cas : lorsque la vérité... je reprends : lorsque la vérité affronte l'existant, c'est-à-dire la forme du temps, première possibilité : elle est forcée à renoncer au principe de non-contradiction en disant seule l'alternative des propositions, seule l'alternative des propositions futures est nécessaire. C'est très ennuyeux. Il y a de graves inconvénients qui sont, encore une fois, limiter le principe de contradiction, c'est-à-dire exiger la logique trivalente. [57 :00] La logique ne sera pas une logique bivalente vrai-faux, mais une logique trivalente vrai-faux-possible. Probable, vraisemblable. Donc, c'est embêtant.

Deuxième possibilité : sauver le principe de contradiction. Par quel tour de magie ? Dire : la proposition vraie, c'est celle dont l'événement s'effectue, car le passé est nécessairement vrai. On a sauvé le principe de contradiction. [Pause] Catastrophe, on se trouve devant un paradoxe. Il faudrait que du possible puisse sortir l'impossible.

Alors la troisième [58 :00] combinaison, vous pouvez l'inventer. Sauver le principe de contradiction, mais de quelle manière ? En niant que le passé soit nécessairement vrai. Et ça, c'est un très grand, je crois, un très grand philosophe stoïcien dont on n'a pas plus, hélas, de textes parce que tout ça a disparu et qui s'appelait Cléanthe. Non plus Chrysippe, mais Cléanthe. Il semble, c'est bien que dans l'école stoïcienne, il y a eu la tendance Chrysippe et la tendance Cléanthe. Et ce Cléanthe lui disait : « Non, non, non, du possible ne sort jamais l'impossible ». Donc, il disait : « Chrysippe a tort ». Ça voulait dire : moi, je prends l'autre chemin. Pas qu'ils se disputaient. Je prends l'autre chemin. « Ce que je vais vous montrer, c'est que le passé n'est pas nécessairement vrai ». [59 :00] Et en effet, c'était une autre manière de s'en sortir. Mais comment est-ce que le passé ne serait pas nécessairement vrai ? D'après ce qui nous est rapporté, Cléanthe s'en tirait, lui aussi, tant bien que mal, mais d'une manière très intéressante. Il distinguait le nécessaire et le fatal. [Interruption de l'enregistrement] [59 :28]

Partie 2

... Il disait : « eh ben, oui, le passé » -- ce qui est passé -- « est fatal, mais n'est pas pour cela nécessaire ». Par-là, il faisait tâche, d'une vraie tâche de philosophe. Il a inventé une curieuse distinction, une curieuse notion ; il disait : « oui, tout est fatal, seulement ça ne veut pas dire que tout soit nécessaire ». Quelle différence faisait-il ? Allez donc chercher. On suppose et on peut supposer [60 :00] -- par recoupement de certaines doctrines stoïciennes qui nous sont rapportées de droite à gauche, par des biais, tout ça -- que c'était une doctrine extrêmement profonde. Je me sens très attiré par Cléanthe, beaucoup plus que par Chrysippe, qui avait raté son coup, là.

C'étaient -- ce qu'ils appelaient nécessaire -- c'étaient les rapports entre corps, les rapports entre les corps. Les rapports entre les corps étaient régis par des lois. À savoir, une loi, c'était un

rapport entre une action et une passion, entre un corps agissant et un corps pâtissant. Tous les rapports entre les corps étaient régis par... Tous les rapports entre les corps étaient nécessaires. [Pause] [61 :00] En d'autres termes, l'ensemble des actions, des passions corporelles était nécessaire, obéissait à des lois.

Mais voilà, il y a une bataille navale, ou il y a eu une bataille navale, ou il y aura une bataille navale, peu importe. Bataille navale, bien sûr, ça implique des corps ; ça implique un bateau, des obus, des marins, des rames. Tout ça, c'est des corps, et c'est régi par la nécessité : le corps du marin agite les rames d'une certaine manière, les rames sont des passions -- c'est-à-dire des corps qui subissent --, le corps du marin est actif -- il fait bouger les rames ; entre les deux, il y a nécessité. [62 :00] Mais vous aurez beau additionner bateau, bombes, marins, rames, etc., ça ne fait pas une bataille navale, parce qu'une bataille navale, ce n'est pas simplement un ensemble de corps. C'est quoi ? C'est quelque chose d'une autre nature que les corps, ou ça implique -- bien sûr, il y a des corps qui interviennent --, mais ça implique quelque chose de très particulier qu'on appellera « événement ». [Pause]

Et un événement, ce n'est pas un corps. Un événement, c'est un effet des actions et réactions entre les corps. Si bien qu'à la limite, Cléanthe, ce philosophe, proposait une distinction entre [63 :00] deux, comme deux domaines, avec une surface commune : les actions et réactions entre les corps, d'une part, et les événements comme effets de ces actions et réactions, mais effets d'une autre nature. La bataille navale était un événement, en ce sens qu'elle était effet d'un ensemble d'actions et de réactions entre les corps. [Pause] Les événements avaient entre eux des rapports autonomes -- un événement pouvait être lié à un autre événement -- bien qu'ils soient tous l'effet de l'ensemble des actions et réactions entre les corps. Voyez ? Les rapports entre les événements [64 :00] ou l'événement lui-même, on allait l'appeler « fatal » ; les rapports entre les corps -- actions et réactions --, on les appelait « nécessité ».

Donc, l'événement passé n'est pas nécessairement vrai, il est fatal. « Et il est », disait-il -- il inventait une belle notion --, « il est confatal » -- confatalité -- « il est confatal avec d'autres événements ». Bien. Cléanthe, on sent, là, qu'il avait une espèce de génie. Il avait du génie, Cléanthe : il avait pris le problème par l'autre bout. Pour sauver le principe de contradiction au niveau de l'existant -- c'est-à-dire pour concilier la vérité et le temps -- il devait nier [65 :00] que le passé fut nécessairement vrai. En d'autres termes : chemin inverse, c'est-à-dire, par rapport à Chrysippe, il sauvait le principe de non-contradiction d'une autre manière, et il le mettait en question d'une autre manière. En même temps qu'il le sauvait, il le remettait en question, car c'était le remettre en question que nier qu'une proposition portant sur le passé soit nécessairement vraie.

Tout ça, ça aboutit à quoi ? Tiens ! Est-ce qu'on ne pourrait pas -- mais l'air de rien, sans essayer d'en tirer grand-chose -- ajouter à nos, au point où on en est, alors deux définitions du faussaire. On verra bien où elles nous mènent, hein ? Deux définitions aveugles... c'est encore mieux si on ne comprend pas ce qu'elles veulent dire. Mais on n'a pas le choix ! On se dit : s'il y a du faussaire, [66 :00] il sera là. Je dirais : le faussaire, c'est celui qui, du possible, fait sortir l'impossible. [Pause] Et je dirais : le faussaire, c'est celui qui, du passé, fait quelque chose qui n'est pas nécessairement vrai. [Pause]

Tiens... Mon premier faussaire, est-ce que ce ne serait pas un peu un faussaire prestidigitateur ? Mon second faussaire, est-ce que ce ne serait pas un faussaire hypnotiseur, magnétiseur ? [67 :00] Est-ce que après tout, pour sauter par-dessus les siècles, est-ce que "M. Arkadin" [1955 ; *"Confidential Report"*, film de Welles] n'a pas quelque chose à voir dans cette histoire ? Je ne sais pas, oui, peut-être. En tout cas, merveille des merveilles, louons le... louons les dieux grecs, nous voilà maintenant avec quatre définitions du faussaire ou de la puissance du faux. C'est plus qu'on en voulait, puisque on ne les comprend même pas. [Rires] Mais c'est bien, nous sommes forcés... Ce qui prouve que nous ne pouvons pas dire « faux », là ; c'est que nous sommes forcés d'énoncer des propositions dont nous ignorons nous-mêmes le sens. Je veux dire : nous-mêmes, nous tous.

Je dis : première définition du faussaire : c'est celui qui constitue des formations cristallines, [68 :00] par opposition à l'homme véridique qui est l'homme organique du vrai. Le fabricant des formations cristallines, voilà, c'est le faussaire [Pause] par opposition, encore une fois, au grand créateur de la forme organique. Le grand créateur de la forme organique, tout le monde sait qui, c'est, c'est Dieu. Le fabricant des formations cristallines, tout le monde sait qui c'est, c'est le grand escroc, [Pause] pour parler comme Melville.

Aahh, deuxième définition du faussaire : c'est celui qui est passé dans le cristal [69 :00] sous la forme de la série des puissances du faux. [Pause] C'est-à-dire, cette fois, c'est l'homme non plus de la description cristalline, c'est l'homme de la narration falsifiante. [Pause] Dans une narration, l'on ne sait plus qui c'est qui parle, ni de quoi ça parle. [Pause] C'est tous les avatars du grand escroc. Contrairement à Dieu, il faut que le diable passe lui-même dans sa propre création. C'est une condition, condition de la puissance du faux.

Troisième définition du faussaire : [70 :00] celui qui fait que -- je reprends -, que du possible sorte l'impossible. Quatrième définition : celui qui dit ou qui fait que le passé n'est pas nécessairement vrai. [Pause] Ça nous en fait beaucoup ! Si bien que j'ai besoin de raconter trois histoires. Trois histoires ! Il va falloir que je raconte encore trois histoires -- je vous rassure : toute mon année ne va pas se passer en histoires -- mais là, j'ai besoin, cette fois-ci, un peu l'autre fois, la prochaine fois... Il faudra que je termine mes histoires parce qu'elles sont pour moi très importantes.

Et je vais raconter trois histoires, cette fois-ci, pour être juste, en en prenant une dans la philosophie classique, [71 :00] une admirable histoire de Leibniz -- grand philosophe de la fin du 17ème et du début du 18ème, une très belle histoire de Leibniz ; une très belle histoire d'un narrateur moderne que tout le monde connaît, [Jorge Luis] Borges. Bon. Mais vous savez -- tout le monde le sait -- que Borges est un homme qui a beaucoup lu, et qui a lu beaucoup de philosophie. Il est très important dans les problèmes de narration moderne, mais sa culture philosophique, elle est très grande. C'est un grand lecteur, hein ? Et c'est un si grand lecteur qu'il connaît Leibniz comme par cœur. Voyez, je voudrais essayer de me débrouiller alors entre un récit de Leibniz et un récit de Borges [72 :00] pour vous montrer que ce qui s'est passé entre les deux -- une fois dit que Borges n'a pas besoin de dire qu'il s'inspire de Leibniz. Et puis entre les deux, pour mettre quelque chose, parce que quand même un philosophe, romancier, narrateur, quand même très cultivé, très culturel, ce n'est pas du roman populaire, Borges, je voudrais mettre un romancier populaire, un romancier populaire qui a écrit un roman si étrange, si bizarre

qu'on dit... -- Mais enfin, je ne veux pas dire que Robbe-Grillet, c'était déjà inventé, hein ? Non, ce n'est pas du tout mon idée. -- mais, un type qui faisait des romans feuilletons, et qui est très connu, qui s'appelait Maurice Leblanc.

Maurice Leblanc, c'est l'inventeur... Il y a deux types de génie au 19^{ème} siècle dans le roman populaire : il y a le grand, l'immense Gaston Leroux, inventeur de Chéri-Bibi [73 :00] et de Rouletabille, qui par le style est un grand, grand, c'est un des plus grands auteurs de la seconde moitié du 19^{ème}. Et puis il y a Maurice Leblanc qui est d'habitude très inférieur, sauf dans un cas, où il me semble qu'il s'est donné comme objet de faire du Gaston Leroux, d'ailleurs. Et ce petit livre a été réédité, c'est un tout petit roman. C'est l'inventeur, Maurice Leblanc, c'est l'inventeur de machin, là, d'Arsène Lupin. Mais, dans un tout petit roman populaire qui n'a rien à voir avec Arsène Lupin, qui a été réédité dans le Livre de poche il y a quelques années, il y a 150 pages qui me paraissent extraordinaires, je vous dirai pourquoi. Et ce roman s'appelle *La vie extravagante de Balthazar*, *La vie extravagante de Balthazar* [1925]. Et si vous consentez à ne pas faire l'exercice dans le but de [74 :00] prétendre conclure qu'il y avait déjà là-dedans le nouveau roman -- idée qui serait stupide --, [*Rires*] si vous trouvez le moyen de le lire, vous serez quand même frappés par une technique de roman populaire et qui fait que, si Robbe-Grillet s'est reconnu ou s'est reconnu certains précurseurs, par exemple, Raymond Roussel, il a autant de raisons là de reconnaître comme précurseur Maurice Leblanc ensemble. Voilà. Il faut donc que je vous raconte trois histoires.

Et la première, c'est celle évidemment -- c'est la plus belle assurément, je ne sais pas, toutes les trois sont belles -- c'est l'histoire de Leibniz et du pauvre Sextus, personnage de l'histoire romaine : Sextus, [75 :00] s-e-i... pardon, s-e-x-t-u-s. C'est dans un grand livre de Leibniz, *Essai de Théodicée*, troisième partie. Et l'histoire, il va falloir... Elle est très compliquée, elle est très compliquée. Mais pourquoi est-ce que Leibniz éprouve le besoin de lui donner cette complication ? Pourquoi ? Il doit bien avoir des raisons ! Nous, on va commencer par le plus simple : comment définissons-nous Sextus ? Là, il faut que vous suiviez bien. Grand texte de philosophie ! -- Mon cours est, depuis dix ans, un commentaire de textes de philosophie. Je commente des textes de philosophie, voilà ! -- Comment définissons-nous Sextus, le Romain ? Nous [76 :00] le définissons de la manière suivante : celui qui a demandé à l'oracle Apollon -- c'est notre droit, [*Pause*] on donne une définition --, celui qui a demandé à l'oracle Apollon ce qui se passerait s'il allait à Rome. Voilà une définition de quelqu'un. C'est ce qu'on appellera même une définition nominale. Et même nous dirions... [*Interruption de l'enregistrement*] [1 :16 :36]

... Ce texte, sa correspondance avec [Antoine] Arnauld, autre penseur de l'époque. Leibniz prend un exemple voisin et qui nous est plus familier, celui de Adam. Et il dit : comment définir Adam ? Adam. Une définition [77 :00] purement nominale qui ne nous dit pas ce qu'il est, mais qui nous permet de le distinguer des autres. Là, je pourrais vous... Je pourrais procéder par la méthode question-réponse. Là, vous devez trouver, pour Adam, vous devez trouver parce que, dans ce cas -- c'est un cas très précis --, il n'y a qu'une définition nominale possible d'Adam qui permet de le distinguer de tous les autres hommes sans rien dire de ce qu'il est. Il suffit que je dise : Adam, c'est le premier homme. Voilà, j'ai le moyen de le distinguer de tous les autres. Voyez, je pars donc d'une définition nominale : Sextus a été demander à Apollon ce qui se passe s'il va à Rome. Voyez, tout ça, c'est de l'ordre du temps, hein ? Je suis en plein, déjà, dans mon

problème, et je continue à être dans mon problème des futurs contingents, c'est-à-dire la confrontation de la vérité avec [78 :00] l'ordre du temps pur et vide.

Alors... Alors, j'ai ma définition de Sextus ou d'Adam. Et voilà, nous dit Leibniz, qu'il s'est donc passé des choses, il ne s'agit plus d'Apollon. La fille de Jupiter entraîne le grand prêtre. La fille de Jupiter, c'est Pallas. -- Il faudra vous rappeler tout ça, enfin je le répéterai, parce que ça va faire un drôle de, de, une drôle de bouillie au niveau du récit de Leibniz. Et à quel point il a calculé ses effets, car les grands philosophes sont de très grands écrivains. C'est aussi compliqué qu'une histoire de Robbe-Grillet, cette histoire de Leibniz, je vous assure. -- Donc, il ne s'agit plus de Sextus et d'Apollon. Bizarrement, à la fin du texte, c'est le grand prêtre [79 :00] Théodore qui pose des questions à la fille de Jupiter, Pallas. [Pause] Et Pallas lui dit : viens, je vais t'emmener dans le merveilleux palais de mon père -- si vous ne sentez pas Borges arriver au galop, là [Rires] -- je vais t'emmener dans le merveilleux palais de mon père. Théodore, c'est un vieil homme. C'est le vieux devin. Pallas lui dit : viens voir un peu le palais de mon père. Je ne suis pas l'ordre du texte, hein, parce que le texte est vraiment très difficile. Donc je commence par le plus facile. [Pause]

Et, le palais du père, de Jupiter, [80 :00] a la forme d'une pyramide, et cette pyramide est finie au sommet -- elle a un sommet --, mais infinie par le bas. [Pause] Elle est ouverte par le bas. Vous avez votre pyramide. [Pause] Et dans cette pyramide, il y a toutes sortes d'appartements, toutes sortes d'appartements, mais il se trouve qu'on voit à travers. J'en conclus que ces appartements sont en verre, et du verre le plus noble, c'est-à-dire sont en cristal. J'en conclus que ces appartements sont les images-cristal. [Pause] [81 :00] Et, dans chacun de ces appartements, Théodore, le vieux Théodore voit à travers les vitres un Sextus, un Sextus, mais un Sextus différent dans chaque cas. [Pause] Il voit une infinité de Sextus puisque les appartements n'ont pas de fin. Il y a bien un sommet de la pyramide, mais il y a une infinité d'appartements qui descendent. Et dans chacun s'agite un Sextus, mais il s'agite différemment. Et Pallas dit [Pause] [82 :00] : « Voilà ! il y a un Sextus qui va à Rome ».

Qu'est-ce qu'ils ont en commun ? Vous me dites... Revenons sur le point essentiel : qu'est-ce qu'ils ont en commun ? Qu'est-ce qui fait que je dise : quelles que soient les différences, c'est toujours Sextus ? Tout comme pour Adam, je dirais : c'est toujours Adam. Si le caractère est conservé, c'est toujours le premier homme. Dans chaque appartement, il y a un écriteau : le premier homme. Ou bien, il y a un écriteau, dans le cas de Sextus : celui qui est allé demander à Apollon ce qui se passerait s'il allait à Rome. Et, là-dessus, dans les appartements, on voit plein de Sextus différents. Dans un cas, on en voit un qui a été à Rome, [83 :00] qui a fait des violences, qui a violé une femme, qui a été banni, qui a été chassé de Rome, et qui est mort dans la misère et la honte. Bon. Tiens, c'est justement le Sextus qui a existé, c'est le Sextus réel. Mais on ne sait pas pourquoi. N'empêche que dans un autre appartement, il y a un tout autre Sextus. Il est allé -- c'est bien Sextus, j'ai bien les moyens de le reconnaître -- c'est bien lui qui est allé demander. Seulement, sortant de l'oracle d'Apollon, il s'est dit : ouh là là, surtout je ne vais pas aller à Rome. Je vais bien m'en garder. [84 :00] Le voilà qui va, alors -- on voit dans la lucarne, et on le voit faire tout ça, c'est l'image-cristal, hein ? C'est formidable. On le voit. -- Le voilà qui va à une ville -- c'est Pallas qui parle -- elle dit à Théodore : vois ! Regarde ! Le voilà qui va à une ville placée entre deux mers, semblable à Corinthe. Il y achète un petit jardin. En le cultivant, il trouve un trésor, il devient un homme riche, aimé et considéré. Il meurt dans une

grande vieillesse, chéri de toute la ville. Bon, bien.

Autre cas : il y a encore un troisième Sextus. Il passa -- il s'agit du vieux Théodore --, il passa dans un autre appartement, et voilà un autre monde, un autre Sextus qui, sortant du temple d'Apollon toujours, il a gardé là son caractère, sortant du temple d'Apollon et résolu d'obéir à Jupiter, va en Thrace. [85 :00] Il y épouse la fille du roi qui n'avait point d'autres enfants, et lui succède. Il est adoré de ses sujets. On allait en d'autres chambres encore, et on voyait toujours de nouvelles scènes. Bon, il faut bien avouer que ce dont Borges nous a tant réjoui au début de son œuvre, c'est ce dont Leibniz nous parle si bien, là. Alors, voilà, j'ai une infinité de Sextus, chacun dans un appartement, chacun dans une image-cristal. C'est un Sextus.

Pour Adam, je dirais, c'est la même chose. Adam, premier homme. Vous avez un appartement où il a succombé à la tentation. Dieu lui a dit -- tout comme Apollon a prévenu Sextus -- Dieu lui a dit : tu ne mangeras pas du fruit. [86 :00] J'ai un monde, j'ai un appartement où Adam n'a pas mangé du fruit : il est heureux, il ne travaille pas, il a beaucoup d'enfants très sages, etc., [*Rires*] et il est resté en pleine entente avec Dieu. J'ai un autre appartement où il a mangé un bout du fruit, il l'a immédiatement recraché. [*Rires*] Dieu lui a dit : ah non, mais Dieu lui a pardonné. Il a eu une moitié d'enfants biens et une moitié d'enfants moins biens. [*Rires*] Mais enfin, ça s'est arrangé. C'est un second appartement d'Adam. Puis un troisième appartement où il a mangé le fruit, où il s'est révolté contre Dieu, et un de ses enfants [87 :00] a assassiné l'autre. Et il a dû travailler. Et l'assassin a été poursuivi, a entamé une longue, longue, longue errance. C'est un troisième appartement d'Adam. Il y a une infinité d'Adam possibles, tout comme il y a une infinité de Sextus possibles. Bon. Voilà ce que nous a lancé Leibniz.

Vous sentez que s'il monte tout ce scénario, c'est un véritable, c'est un drôle de truc, toute cette pièce, toute cette représentation théâtrale, c'est parce qu'il en a besoin comme machinerie pour reprendre le problème des futurs contingents, et en effet... Mais, en effet, en effet, qu'est-ce qui va se passer ? C'est là que le texte [88 :00] commence à être difficile. Voyez, je peux dire, ma pyramide, bon, en haut, il y a un seul appartement, tout à fait en haut, un seul appartement lui-même pyramidal. C'est la division de la pyramide en une infinité ou même une alvéole, tout ce que vous voulez, c'est, en tout cas, elle se termine en pointe. Il épouse le sommet de la pyramide, l'appartement le plus haut. Or c'est celui du Sextus ou de l'Adam réel. Pourquoi ? Pourquoi est-ce que l'appartement du réel, c'est le plus haut ? Ah ! C'est un problème auquel on ne peut pas encore répondre.

Et ensuite, en bas, il y aura toutes les alvéoles que vous voulez, toutes les images-cristal, toutes les formations cristallines, à l'infini, puisqu'il y en a une infinité, de Sextus possibles ou d'Adam possibles, [89 :00] en plus de l'Adam réel et du Sextus réel. Alors, voilà le texte, le texte difficile, c'est que Leibniz nous dit : attention, dans mon histoire de pyramide, il faut que vous distinguiez deux points de vue. [*Pause*] C'est épatant, il dit mon père, mon père, c'est-à-dire Dieu, Jupiter, Pallas dit : « Mon père, vient quelque fois visiter ces lieux, pour se donner le plaisir de récapituler les choses et de renouveler son propre choix ». Voyez ce Dieu inquiétant, là, qui vient regarder à travers toutes les formations, tous les Adam possibles, tous les Sextus possibles. Allons plus loin : tous les chacun de nous possibles, nous aussi, on est dans [90 :00] le coup, nous aussi, on a nos, notre infinité de loges où on s'agite.

Leibniz nous dit : il y a deux cas. [Pause] Premier cas [Pause] : vous vous êtes donné le caractère nominal d'Adam ou de Sextus, et puis, vous déterminez un point, un point conséquent. Vous déterminez un point qui est une conséquence, une conséquence possible. Ce point que vous déterminez, c'est le cas, si vous voulez, de la détermination « d'un » point, [Pause] selon Leibniz. Vous avez déterminé un point [91 :00] et un seul. Ce point, mettons, c'est : Sextus, malgré l'annonce, malgré l'oracle d'Apollon, va à Rome. Voilà. Vous déterminez un seul point. [Pause] Leibniz, qui est mathématicien, nous dit : mais, vous savez bien, c'est comme dans une fonction, vous savez bien qu'il ne suffit pas de déterminer un point, [Pause] et qu'il y a une infinité de points qui tombent dans le même lieu. Il y a une infinité de points qui tombent dans le même lieu, au sens géométrique. [92 :00] Par exemple, pour définir une courbe, une infinité de points tombent dans le même lieu.

En d'autres termes, vous avez pris un point : Sextus va à Rome, il brave donc ce que lui annonce Apollon, il va à Rome d'accord. Mais ça ne vous donne qu'un point de quoi ? Ça ne vous donne qu'un point d'un monde. Il y a aussi une infinité d'autres points, infinité d'autres points qui sûrement s'enchaînent les uns les autres, mais qui ne vous sont pas donnés, là. Qu'est-ce-que ça peut être, l'infinité des autres points ? Sautons dans le paragraphe. Je me donne... Donnons-nous même beaucoup de points : il mange la pomme, [93 :00] il écoute le serpent, il mange la pomme, Dieu se fâche, le condamne au travail, il aura deux fils dont l'un assassinera l'autre, etc. Vous voyez, je me donne beaucoup de points. Mais il y a plein de points que je ne me donne pas encore, et qui pourtant tombent dans le même lieu, c'est-à-dire font partie du même monde, font partie du même monde, c'est-à-dire : sont dans la même formation, à savoir notamment, que bien longtemps après, le Christ s'incarnera pour notre rédemption, thème fondamentalement lié au péché originel, et qui appartient au même monde, qui appartient à la même demeure. Si vous voulez un exemple plus profane, d'accord : [94 :00] Sextus va à Rome, il commet ses violences, ses abominations, il meurt, malheureux, assassiné, etc. Mais, ce sera quoi ? C'est notoire que dans la succession des rois de Rome, ce sera une des conditions pour qu'un Empire romain se lève, Empire romain qui fera la loi du monde, et qui assurera la paix romaine, la paix romaine universelle. Vous me suivez ? Et ça fait partie du même monde. Bien. [Pause]

Si bien que j'étais là comme un benêt à regarder Sextus, dans son appartement où il gémissait. Ce que je n'avais pas vu, c'est que ça se compliquait dans le schéma de Leibniz. [95 :00] C'est que, il y a un livre. C'est épatant, ça. Il y a non seulement Sextus, qui fait là sa comédie dans son appartement avec tous les autres Sextus qui font d'autres comédies dans leurs appartements, tout ça en même temps. Mais, si je regarde mieux dans un appartement, dans chaque appartement, dans chacun, il y a un livre. Et puis, il y a un nombre écrit sur le front de Sextus, et là, les conditions se compliquent énormément. Il y a un nombre écrit sur le front. Je regarde le nombre, je vois, par exemple, 2430 sur le front de Sextus. Et je me reporte au livre -- mais attention, je ne confonds pas- -, au livre qui est dans cet appartement-là, je ne prends pas le livre de l'appartement voisin. -- Ça alors, qu'est-ce qui se passerait ? Essayez de comprendre déjà ce qui se passerait. Ce ne serait plus Leibniz, ce serait Borges. Là, ce ne serait pas pareil, quoi. [96 :00] Et pourtant, et pourtant est-ce-que ça changerait grand-chose ? Pas sûr. --

Bon, en tout cas, je prends le bon livre. Je ne me trompe pas. Et il y avait 2340 écrit sur le front de Sextus, et je cherche dans le livre la page 2340. Et je tombe sur la vie de Sextus. Mais, dans le reste du livre, il y a tout ce qui fait partie du même monde, de ce monde où Sextus a été à Rome

malgré l'interdit d'Apollon, malgré l'oracle d'Apollon, a violé la femme, a été banni, etc. Il y a bien d'autres choses : il y a la formation de l'Empire romain, il y a la naissance du Christianisme, il y a... c'est tout le monde quoi, c'est le monde entier. [97 :00]

Vous me direz : « mais quel rapport entre tout ça ? » Leibniz répond : eh bien, ce qui définit un monde -- seulement vous ne pouvez pas le savoir, vous, parce que vous êtes de chétifs humains, et, en tant que chétifs humains, on va voir, pourquoi on ne peut pas le savoir -- mais, ce qui définit un monde, c'est quoi ? C'est la continuité des séries qui le composent. Ou, pour prendre un terme plus technique, puisque Leibniz est mathématicien, c'est : la convergence des séries qui le composent. Et que vous le compreniez ou pas, aucune importance puisque nous, hommes, nous n'avons qu'un entendement fini ; peu importe. Ce qui constitue la cohérence d'un monde quel qu'il soit, c'est la convergence des séries qui le composent. C'est une réponse [98 :00] de mathématicien. Un monde est fait par une série convergente ou par un ensemble de séries convergentes. [Pause] Mais ça ne se voit pas ! Alors, nous... Le vieux Théodore, il dit, supposons qu'il dise : « eh ben, ça ne se voit pas du tout ! » Ben non, mais c'est dans le livre. C'est dans le livre, parce que dans le livre, vous avez pris Sextus comme exemple, vous avez demandé à voir Sextus dans l'appartement, avec le numéro deux mille trois cent etc., mais il y avait un numéro 1. Si vous aviez demandé le numéro 1, vous auriez vu, le Adam, il fait partie du même monde que ce Sextus-là. Et vous auriez vu tout ce qu'il y a entre les deux, et vous vous seriez aperçu que ce monde était une série convergente. [99 :00] Ah je dis alors bon, il est fait de séries convergentes, bon, si j'avais le grand livre, dans chaque appartement, je m'apercevrais que chaque monde, que chaque appartement, que chaque livre, me décrit, me détaille, me narre, cette série de, cet ensemble de séries convergentes. Bien.

Mais enfin, je dis, ce n'est pas évident ça. Pourquoi est-ce que Dieu nous le cache ? Moi je vis dans un monde qui m'a l'air complètement chaotique, où il y a des ruptures, etc., et la réponse du dieu de Leibniz, la réponse de Pallas, la fille de Jupiter, elle est très belle, elle est très convaincante : c'est que si les séries se développaient et se manifestaient dans leur convergence même, ce serait très monotone. Le monde n'aurait pas une diversité [100 :00] capable de chanter la gloire de Dieu. Si bien que pour faire chanter sa gloire par le monde, Dieu casse les séries, il mélange une série avec une autre, il flanque un bout de série dans une autre série, dans les séries convergentes, hein ? Car la condition, il n'opère qu'avec des séries convergentes. Mais il nous met dans un labyrinthe. Il nous met dans un labyrinthe, et rétablir le labyrinthe, c'est pour nous retrouver et reconstituer la convergence des séries. Par exemple, dit Leibniz, entre un événement et un autre, il nous semble qu'il y a un trou, quelque chose manque. Ouais, peut-être qu'il faudra attendre dix ans [101 :00] pour que se produise l'événement qui comblerait le trou. Il le comble rétroactivement, c'est la coquetterie de Dieu. Il a flanqué... chaque monde est composé de séries convergentes, mais Dieu les mélange pour que nous ayons l'impression d'une discontinuité qui fait la diversité du monde. Voilà un cas, bon. Je dirais, un monde se définit par un ensemble de séries convergentes, même si cette convergence n'apparaît pas.

Deuxième cas, pour que vous compreniez bien le texte. Là je suis resté dans un appartement précis, [Pause] et j'ai simplement dit : dans un appartement précis, il n'y avait pas simplement Sextus ayant fait ceci, [102 :00] il y avait l'ensemble d'un monde définit par un système de séries convergentes, simplement, séries convergentes dont la continuité était émiettée ; il fallait la rétablir, il fallait la trouver. Deuxième cas : mais pourquoi plusieurs appartements ? Pourquoi

tant d'appartements ? Pourquoi plusieurs ? Eh ben, c'est que je peux très bien prendre... vous vous rappelez, je garde le même caractère primaire de Sextus ou d'Adam. Le caractère primaire, c'est, pour Adam, le premier homme. Pour Sextus : il a été demander à l'oracle ce qui se passerait s'il allait à Rome. Ça, ça convient à [103 :00] tous les Adam possibles et à tous les Sextus possibles. Ouais, ouais. [Pause] Là-dessus, j'ai pris un caractère secondaire qui définit un appartement. Caractère secondaire : au sortir de l'oracle d'Apollon, Sextus va quand même à Rome. Et j'ai dit, ça définit non seulement un Sextus, mais tout un monde dont fait partie ce Sextus, tout un monde constitué par des séries convergentes, puisque l'Empire romain va converger avec la royauté de Rome, etc., etc.

Je passe à [104 :00] l'autre appartement. Il suffit pour ça que je prenne un caractère secondaire qui s'oppose au premier caractère secondaire de Sextus. Si je prends un caractère secondaire de Sextus qui contredit le caractère secondaire que je viens de considérer, à savoir le caractère secondaire que je viens de considérer, c'est Sextus aller à Rome. Là, je considère : Sextus ne va pas à Rome. Vous me direz c'est négatif ; il faut bien qu'il aille quelque part, bon. Il va à Corinthe, ou bien autre, il va en Thrace. J'ai deux autres appartements. Mais la même règle vaut. Dans ces deux autres appartements, il y a deux [105 :00] livres de la totalité de ce qu'il y a dans l'appartement. Et ce qu'il y a dans l'appartement et qui est marqué sur le livre, c'est un monde défini à son tour par d'autres séries soumises à la condition de la convergence. Elles convergent entre elles. Ce sont d'autres mondes.

Il y a donc un infinité de mondes possibles. Il y a autant de mondes possibles où Adam ne pêche pas, pêche d'une autre façon, tout, tout ce que vous pouvez concevoir, tout l'imaginaire, et il y a une infinité de mondes possibles où Sextus n'a en commun toujours que d'être allé demander à Apollon, mais là-dessus, ou bien dans un, [106 :00] il va à Rome, dans l'autre, il va à Corinthe, dans l'autre, il va en Thrace, de l'autre, il se suicide en sortant du... tout ce que vous voulez. Simplement, chacun de ces Sextus possibles fait partie d'un monde possible soumis à la loi de la convergence de ses propres séries. Et les mathématiques, Leibniz étant un grand mathématicien, et les mathématiques nous aident à comprendre. De même que la convergence des séries peut définir une fonction, la convergence des séries peut définir un monde. Voilà. Il y a donc une infinité de mondes possibles.

Seulement voilà, seulement voilà, et vous allez sentir pourquoi j'ai besoin... là-dessus, Leibniz se met à inventer le concept le plus fou, le plus [107 :00] étrange, que la philosophie ait jamais produit. Chacun de ces mondes est possible, seulement ces mondes sont impossibles les uns avec les autres. Ces mondes sont impossibles, c'est-à-dire chacun de ces mondes est possible, c'est-à-dire il n'est pas contradictoire. Voyez, il est en train de sauver le principe de contradiction au niveau des futurs contingents. Qu'est-ce que fera Sextus, qu'est-ce que fera Adam ? Mais qu'est-ce qu'il lui a fallu d'efforts, et quelle drôle de notion toute biscornue qu'il est forcé d'inventer : l'impossibilité. Un Adam, un Adam qui ne pécherait pas, un Sextus qui n'irait pas à Rome, c'est possible, [108 :00] ça n'a rien d'impossible. Simplement, voyez, simplement c'est impossible avec le monde, avec le monde réel. C'est impossible avec le monde réel. Alors ça nous lance : pourquoi ? Qu'est-ce qui va définir l'impossibilité ? On le sait déjà. Moi, je trouve que les commentateurs de Leibniz -- là je l'ai dit une fois parce que, il y a de nombreuses années, parce qu'on s'occupait, quand on avait traité de Leibniz plus longtemps [Il s'agit des cinq sessions sur Leibniz au printemps 1980] -- définir l'impossibilité, moi ça ne me semble pas

aussi compliqué que le disent les commentateurs ; c'est très rigoureux, cette notion. Elle n'est pas du tout, ce n'est pas un mystère dans l'abîme de Dieu. L'impossibilité pour Leibniz, ça signifie la divergence des séries. Là où les séries divergent, les mondes cessent d'être compossibles. C'est-à-dire, chacun reste possible en lui-même, ils ne peuvent pas être [109 :00] possibles l'un avec l'autre. Le compossible est soumis à la convergence des séries, donc un monde, chaque monde, est constitué de compossibilités. Deux mondes se distinguent parce que chacun est possible en lui-même, mais ils sont impossibles l'un avec l'autre. Pourquoi ? Parce que les séries de l'un divergent avec les séries de l'autre.

Je crois que toute la théorie du possible chez Leibniz est subordonnée à, aux notions mathématiques tirées de la théorie des fonctions telle qu'elle est élaborée par Leibniz, les séries mathématiques de conver... de séries convergentes et de séries divergentes. Je veux dire, un argument technique que je tirerais, [110 :00] c'est que en tant que mathématicien, Leibniz pousse le plus loin, pour son temps, la théorie des séries et leur conditions de convergence et de divergence. Toutefois, hélas il ne l'applique pas directement au compossible, tant pis, tant pis. Tant pis, puisqu'il me semble évident que c'est ça, le compossible et l'impossible.

Donc, deux mondes sont impossibles lorsque les séries divergent. Alors, un Adam qui n'aurait pas péché, il est possible, il est pas du tout contradictoire, ce n'est pas comme deux et deux font cinq, c'est une vérité d'existence, Adam a péché. Le contradictoire d'une vérité d'existence est parfaitement possible. [Pause] Tout est possible, simplement tout n'est pas compossible. Un Adam qui n'aurait pas péché, il est possible, [111 :00] il n'est pas compossible avec notre monde. Alors vous me direz, mais pourquoi que Dieu, il a choisi quand même ? Alors là, Leibniz nous attend, vous devinez bien. Leibniz, il attend juste qu'on lui demande ça. Et pourquoi Dieu alors, et pourquoi qu'il se marre, Leibniz ? Pourquoi Dieu il a choisi le monde quand même où Adam a péché, Sextus a violé une femme et chassé de Rome, tout ça, tout ça c'est des histoires misérables, hein.

Et Leibniz lance sa formule si merveilleuse qui le fait rire lui-même, je suppose – il faut imaginer le rire de Leibniz, et pas du tout croire que c'est un espèce de débile, hein ? -- Dieu a choisi le meilleur des mondes possibles. Qu'est-ce que ça veut dire ? C'est pour ça qu'il a choisi l'appartement le plus haut de la pyramide. [Rires] Mais qu'est-ce que c'est, qu'est-ce qui détermine la position en-haut de la pyramide ? [112 :00] C'est le monde, qui, considéré dans son ensemble, contient le maximum de quantité de réalité. Le plus grand poids de réalité, c'est-à-dire le plus grand poids d'être, le plus grand poids d'être, de réalité, la plus grande quantité de réalité, comme on l'imagine au 17ème siècle, bon. Il a choisi la plus grande quantité, le monde qui contient la plus grande quantité de réalité, très bien, très bien.

Mais alors, [Pause] ça veut dire quoi ? Vous complétez de vous-même. Évidemment, Adam pêche, c'est dur ; après, on est tous sous le coup du péché originel. Mais la rédemption, la rédemption, ce n'est pas rien. Vous ne pouvez pas séparer le péché originel et la rédemption. Vous ne pouvez pas séparer Sextus et les abominations de Sextus, et l'Empire romain. [113 :00] Vous me direz l'Empire romain, et vous pourrez me dire aussi la rédemption, bon, c'est que, c'est que vous êtes tenté par le démon, c'est tout. [Rires] Sinon, vous admettez que le monde est, que parmi tous les mondes possibles, Dieu a choisi le monde qui contenait la plus grande quantité de réalité. Les autres mondes étaient possibles, ils auraient fait passer une moindre quantité de

réalité, un moindre poids d'être.

Qu'est-ce qu'il est en train de faire, si je résume tout, Leibniz ? Je raccroche avec mon histoire des Stoïciens. Ce n'est pas par hasard que j'avais besoin de passer par les Stoïciens. Vous savez, le 17ème siècle, ce qu'on appelle l'âge classique, c'est le contraire d'un âge calme. D'abord, jamais personne n'a pu faire, n'a pu établir la moindre différence entre le classique et le baroque. Le classique, c'est le baroque, et le baroque, c'est le classique [114 :00] si bien que, loin d'être un âge calme, c'est l'âge qui rencontre quoi ? Qui rencontre un trouble infini dépendant de la question : comment maintenir l'idée d'un Dieu véridique ? Et c'est la grande crise. C'est l'une des plus grandes crises, si l'on veut intellectuelle, dont on a perdu le goût, on a perdu le secret, quoi. Mais ils se trouvent dans une situation, et pourquoi ils se trouvent dans une situation ? C'est la grande crise de l'idée d'un Dieu véridique. Tout s'écroule, tout s'écroule. Il y a beau avoir Louis XIV, ça s'écroule, tout ça. Comment maintenir un Dieu véridique ? Pour ceux qui ont lu une page de Pascal, vous savez ce que ça veut dire, en effet, et le climat d'angoisse, et pourquoi ? [*Sur l'âge classique, le baroque et Leibniz, voir bien sûr les deux séminaires sur Leibniz, surtout celui de 1986-87, et aussi L'Image-Temps, pp. 187-188*]

Ce n'est pas tellement comme, parce que on dit parfois, [115 :00] le monde change de centre. Ce n'est pas du tout parce qu'on s'aperçoit que la Terre tourne autour du soleil et pas le soleil autour de la Terre, ce n'est pas ça, c'est bien pire. Michel Serres l'a très bien montré [*Le Système de Leibniz (Paris : PUF, 1968)*] : c'est parce que l'on entre dans un monde qui a cessé d'être centré, et que aussi bien la science que les mathématiques que la géographie, etc., que la notion de centre est remise partout en question. Et que là-dedans, la question d'un point ferme à rétablir, d'un centre de gravité, au vrai sens du mot, quelque chose à quoi se tenir, la notion de centre connaît une transmutation absolue. Et comme j'en aurai besoin pour plus tard, et c'est au 17ème siècle [116 :00] que ça se passe, que le centre cesse d'être un centre de gravité pour devenir, et pour ne pouvoir être qu'un centre de perspective.

Et il faudra trouver son salut dans une élaboration des centres de perspective, et on en tremblera, et le monde entier en tremblera. Et les mathématiques devront faire une théorie du centre de perspective sous le nom de « analysis situs », et ce n'est pas par hasard que Leibniz est le créateur d'une « analysis situs ». Et dans les mathématiques de Pascal, la même chose, ce seront des mathématiques perspectivistes, avec la théorie des coniques et des sections, des sections du cône, des sections coniques qui vont lancer la théorie des perspectives et des ombres, tout ça. Le centre ne peut plus être un centre de gravité, il faut se sauver tant [117 :00] bien que mal avec une ordination, une organisation des centres de perspective. Et vous voyez que tout le texte de Leibniz dont on parle, c'est un texte perspectiviste, fondamentalement perspectiviste. Comprenez ? [*Sur la théorie des coniques et ces propos-ci, voir les séances 19 et 21 du séminaire Cinéma 2, le 3 mai et le 24 mai 1983, et la séance 3 du séminaire sur Leibniz et le Baroque, le 18 novembre 1986*]

Et la solution de Leibniz, comment sauver... Pensez que Descartes, là, dans ce texte, *Les Méditations*, va traverser deux hypothèses, dès le début de son texte, mais deux hypothèses qui sont démentes, je ne sais pas, mettons qu'au 15ème siècle, auraient été démentes, d'abord, l'auraient conduit tout droit sur l'histoire des sorciers, là, direct : l'hypothèse d'un malin génie et l'hypothèse d'un Dieu trompeur. Est-ce qu'il n'y aurait pas un malin génie qui nous abuse, et

comme si ça ne suffisait pas, est-ce qu'il n'y aurait pas un Dieu trompeur ? [118 :00] Et on reviendra peut-être, on reviendra peut-être sur ces deux textes, parce que le malin génie et le Dieu trompeur chez Descartes ne sont pas la même chose mais expriment bien – ne sont pas du tout la même chose même, mais il y a un progrès, le Dieu trompeur c'est encore pire, mais, mais ça exprime bien la même crise de l'idée d'un Dieu véridique.

Et comment Leibniz va-t-il s'en tirer, donc ? En faisant son perspectivisme des mondes, des mondes, tous ces mondes possibles en eux-mêmes, mais impossibles les uns avec les autres, tel que Dieu doit se mettre d'un point de vue, le point de vue du meilleur des mondes possibles, pour faire passer celui qui a la plus grande quantité de réalité. Dieu, comme dira Leibniz dans un autre texte, il a une perspective cylindrique. Texte formidable. Tandis que nous, nous avons [119 :00] une perspective conique. Si bien que là il ne peut pas le dire sans être embrouillé, mais en fait la pyramide, ce n'est pas une pyramide. Sa pyramide, c'est un cylindre, hein ? Ça ne peut être qu'un cylindre, mais ça importe peu, hein. La perspective cylindrique, c'est la perspective infinie, parce que Dieu n'est pas sans perspective, il a une perspective, mais une perspective cylindrique, par opposition à notre perspective conique. Bon, très bien, très bien, très bien.

Mais comment il va sauver le Dieu véridique ? Voyez tout ce qu'il dit, là, j'espère que vous me, que vous me comprenez. Et vous allez comprendre, d'un mot. Leibniz, ce n'est plus celui qui dit : je vais vous montrer que du possible peut sortir l'impossible. Il a su inventer... parce que dans ce cas-là, c'est le Dieu véridique qui s'écroule. Si du possible sort l'impossible, c'est fini. [120 :00] Et sa malice, sa géniale malice, c'est d'avoir inventé un concept tel qu'il peut dire : non, du possible ne sort pas l'impossible, en revanche du possible sort l'impossible. Du possible sort l'impossible, ce qui veut dire exactement : de tous ces mondes possibles que je vous ai montrés dans les appartements, ce n'est rien d'autre que les cellules de la cervelle de Dieu, c'est les cellules de la pensée de Dieu, eh bien, tous ces mondes possibles sont évidemment impossibles entre eux : du possible sort l'impossible.

Pourquoi un Grec n'aurait pas pu donner cette réponse, alors que les Stoïciens n'arrivent à peine à trouver la notion de confatalité mais qui n'a rien à voir, rien à voir ? La réponse, elle est toute simple, il fallait aller à Leibniz. [121 :00] La notion de compossibilité ne peut se... et d'impossibilité ne peut se fonder que sur une conception mathématique et métaphysique des séries, que les Grecs n'avaient pas. Bon, ils ne pouvaient pas inventer ce concept. Alors, Leibniz dira : attention. Oui, la vérité est encore possible, l'homme véridique ou le Dieu véridique est encore possible, [*Pause*] l'homme véridique est encore possible dans la mesure où du possible ne sort pas l'impossible, mais du possible sort l'impossible. Bon. Voilà cette histoire de la pyramide.

Je voudrais que vous lisiez ce long texte dans la partie 3, mais je précise : pourquoi est-ce que narration, [122 :00] Leibniz s'est donné une narration aussi compliquée ? Car j'ai bien noté ce qui se passe. Premier étage : Leibniz parle en son nom dans ce texte, mais annonce qu'il rapporte un dialogue entre deux personnes. Un philosophe de la Renaissance qui s'appelle Valla... [*Interruption de l'enregistrement*] [2 :02 :32]

Partie 3

[Le texte qui manque ici correspond au compte-rendu de ce même récit que fera Deleuze lors de la séance 8 du séminaire sur Leibniz et le Baroque, le 27 janvier 1987 : dans le premier niveau, il s'agit d' « un dialogue entre Valla et Antoine sur le thème, "Dieu est-il responsable du mal ?" Et dans ce dialogue, un personnage romain est invoqué, Sextus, le dernier roi de Rome qui a montré de mauvaises passions, et qui notamment a violé Lucrece. ... Et la question est: est-ce que c'est la faute de Dieu ? Est-ce que Dieu est responsable du mal? A ce premier récit, le dialogue Valla-Antoine, dans ce premier récit s'emboîte un second récit »]

... Deuxième niveau : [Pause] Valla transforme son propre dialogue avec Antoine en un dialogue imaginaire Sextus-Apollon. [Pause] [123 :00] Le thème de la narration est exactement celui-ci, Apollon dit à Sextus : j'ai de la prescience. Je te dis ce qui t'arrivera si tu vas à Rome. Ça n'ôte rien de ta liberté. Voyez les termes d'Apollon : ça n'ôte rien de ta liberté ; tu peux très bien ne pas aller à Rome. Si tu vas à Rome -- possibilité --, il se passera ceci. Donc, à ce deuxième étage, Apollon se contente de dire : ma prescience ne compromet pas ta liberté.

Troisième étage, objection : d'accord, la prescience d'Apollon ne compromet pas la liberté, mais [124 :00] la providence de Jupiter, c'est-à-dire la prédestination de Dieu, la providence de Jupiter a fait exister un Adam qui tombe dans le péché et a choisi cet Adam. Il y a bien d'autres Adam possibles, d'accord ; il y a bien d'autres Sextus possibles, d'accord. Mais Dieu a choisi celui-là, donc en excluant les autres, donc on n'est pas libre. À ce troisième niveau, le philosophe Valla renonce, dans le texte de Leibniz, et de même, ce philosophe Valla qui invoquait un dialogue Sextus-Apollon, du fait qu'il renonce, il [125 :00] n'y a plus de dialogue Sextus-Apollon. Et en effet, Apollon nous renvoie -- quatrième niveau -- à Jupiter, il dit : ah, moi je ne suis que le représentant de la prescience ; pour la prédestination, voyez Jupiter. Moi, ma prescience, elle ne compromet pas votre liberté. Ne me demandez pas plus. Vous voulez savoir plus, adressez-vous à Jupiter. Alors, et ce n'est plus ni Sextus ni le disciple de Valla qui va voir Jupiter... Si, c'est Sextus qui va voir Jupiter. Mais Sextus, il ne comprend déjà plus rien, il est quand même limité. Heureusement, il y a le grand prêtre Théodore qui est là et qui écoute.

Cinquième ou sixième niveau : [126 :00] Jupiter ne répond pas et dit : allez voir ma fille, elle vous expliquera tout, allez voir Pallas. Et c'est le dialogue Pallas-Théodore. C'est vraiment bizarre, cette ligne de dialogue, là, enchâssés les uns dans les autres, là, se renvoyant les uns dans les autres. On sent que c'est [une] limite. Il a sauvé le Dieu véridique mais, avec son histoire très, très curieuse des pyramides où s'agitent tous les Adam [Deleuze veut dire : Sextus] possibles, est-ce qu'il n'a pas frôlé, est-ce qu'il n'a pas frôlé vraiment toutes les puissances du faux ? Comment qu'il s'en est tiré ? Admirez, ce n'est pas difficile. Pourquoi il s'en est tiré ? Il s'en est tiré, Leibniz s'en est tiré -- mais notre admiration pour lui ne doit pas en diminuer -- [127 :00] il s'en est tiré -- tout est imparable -- ce qu'il dit, l'impossibilité, mais il faut y croire ; c'est formidable comme notion ; c'est une notion merveilleuse : la mathématico-métaphysique, c'est la plus belle chose du monde. Ne dites plus jamais à propos de l'existence : c'est impossible. Vous devez dire : c'est impossible, hein ? [Rires] C'est la conciliation de la vérité et de la forme du temps. Mais, là, on est en plein dans notre sujet. Mais comment il a échappé ? Comment il a pu restaurer au dernier moment le Dieu véridique ? Pas difficile. Parce qu'il a posé comme condition que les séries divergentes ne pouvaient pas appartenir au même monde. [Pause]

Évidemment, si les séries divergentes ne peuvent pas appartenir au même monde, si les bifurcations fondamentales [128 :00] se font *entre* les mondes et non pas dans un seul et même monde, il a raison, il y a un Dieu véridique. Si les bifurcations fondamentales et si les séries divergentes divergent dans un même monde, qu'est-ce qui me permettra de dire : dans un même monde, puisque ça diverge ? Je ne le sais pas encore, il faut tenir, il faut s'accrocher à ce qu'on a. Supposons, si les séries divergentes appartiennent et divergent à un même monde, à ce moment-là, [Pause] [129 :00] le Dieu véridique de Leibniz, il passe du côté des puissances du faux. Quelle affaire. Heureusement, on peut se dire : non, ce n'est pas possible, ce n'est pas possible que les séries divergentes appartiennent à un même monde. [Pause] Non, oui, oui, non. Parce que, est-ce que c'est possible ?

Il y a un mot qui n'a pas été prononcé. Il y a un mot qui n'a pas été prononcé : le philosophe chinois. Leibniz connaissait bien l'existence du philosophe chinois, il connaissait ça à fond. Au 17ème siècle, il y a plein de dialogues entre... il y a des titres de livres : *Dialogue entre le philosophe chrétien et le philosophe chinois*, ils adoraient ça. [130 :00] Il ne faut pas croire que tout ça, ça date de nous, hein ? [Pause] Vous savez ce qu'il fait ? Je lis un texte : « La controverse philosophique usurpe une bonne partie du roman. Je sais que de tous les problèmes, aucun ne l'inquiéta et ne le travailla autant que le problème insondable du temps. Eh bien, c'est le seul problème qui ne figure pas dans les pages du roman. Il n'emploie même pas le mot qui veut dire temps. Comment vous expliquez-vous cette omission volontaire ? » Je ne sais pas ce qui se passe pour le philosophe chinois, ça, nous le verrons la prochaine fois, mais je sais que c'est bien ce qui se passe chez Leibniz. Pas [131 :00] une fois il n'emploie le mot « temps ». Peut-on croire cette omission volontaire, alors que tout porte là-dessus ? Je veux dire : c'est le problème des futurs contingents. Or, le problème des futurs contingents, c'est l'affrontement du concept de vérité avec la forme du temps, on l'a vu. [Sur la référence à l'invocation des Chinois par Leibniz, voir les séances 5 et 11 du séminaire sur Leibniz et le Baroque, le 6 janvier et le 3 mars 1987 ; voir aussi tout ce développement sur Leibniz, Borges et Leblanc dans L'Image-Temps, pp. 171-173]

Pas une fois il n'emploie le mot « temps ». Ben oui, il a une raison, nous pouvons dire au moins, la raison que Leibniz, il a de cacher ce mot et de ne pas l'employer une fois, c'est que s'il l'emploie, il y a danger. Peut-être que la forme du temps nous donne l'aspect, la perspective sous laquelle les séries divergentes appartiennent [132 :00] à un seul et même monde. Si les séries divergentes appartiennent à un seul et même monde, nous nous trouvons absolument dans, quelques siècles plus tard, le récit de Borges. Quel est l'apport de Borges par rapport à Leibniz ? Dire le mot « temps », et au nom de ce mot « temps » enfin proféré, faire que les séries divergentes soient constitutives d'un seul et même monde.

Et c'est deux des principales nouvelles dans les premiers ouvrages de Borges : la nouvelle si connue que là je vais très vite, ouvrage intitulé [133 :00] *Les Fictions*, première nouvelle : « Le jardin aux sentiers qui bifurquent », [Pause] dont je tire... vous allez voir la ressemblance hallucinante avec Leibniz et en même temps le point fondamental de rupture. « Dans toutes les fictions, chaque fois que diverses solutions se présentent, l'homme en adopte une et élimine les autres » -- Sextus va à Rome ou bien il ne va pas à Rome. « Dans la fiction du presque inextricable [134 :00] Ts'ui Pên » -- le grand philosophe architecte chinois --, « dans la fiction du presque inextricable Ts'ui Pên, il les adopte toutes simultanément » -- « Simultanément », vous

allez me dire, « ce n'est pas le temps ». Mais si, simultanément, c'est le temps. Je veux dire : la simultanéité ne fait pas moins partie du temps que la succession – « Il crée ainsi divers avenir » -- problème des futurs contingents – « divers temps, qui prolifèrent aussi et bifurquent ; de là, les contradictions du roman. Fang, par exemple, détient un secret ; un inconnu frappe à sa porte ; Fang décide de le tuer. Naturellement, il y a plusieurs dénouements possibles : Fang peut tuer l'intrus, l'intrus peut tuer Fang, tous deux peuvent échapper, tous deux peuvent mourir, etc. [135 :00] Dans l'ouvrage de Ts'ui Pên, tous les dénouements se produisent. » [*Deleuze revient à cette histoire dans la séance 8 du séminaire sur Leibniz et le Baroque, le 27 janvier 1987*]

Accordez-moi qu'on pourrait dire : dans l'ouvrage de Robbe-Grillet fait l'usage de ce type de narration dont on parlait. « Dans l'ouvrage de Ts'ui Pên, tous les dénouements se produisent ; chacun est le point de départ d'autres bifurcations. Parfois, les sentiers de ce labyrinthe convergent. Par exemple, vous arrivez chez moi ; mais, dans l'un des passés possibles, vous êtes mon ennemi, dans un autre mon ami », [*Deleuze chuchote*] dans l'un tu es mon ennemi, parfois, on converge ; parfois, ça diverge. [*Voix normale*] Et il termine dans : « le temps bifurque perpétuellement vers d'innombrables futurs ; dans l'un d'eux, je suis votre ennemi ». [136 :00] Et la fin, ce sera quoi ? C'est l'assassinat par l'espion -- c'est un dialogue entre un espion et le descendant d'un sage chinois -- et l'espion assassinera le descendant du sage chinois, substitution de personnage du faussaire, de l'espion, au Dieu véridique. Le monde -- et la substitution repose uniquement sur ceci --, le monde est constitué diaboliquement, c'est-à-dire par la divergence de séries.

L'autre texte, c'est « La mort et la boussole », je crois, alors. Tiens, « La mort et la boussole », c'est bien, parce qu'il y a « cristallin » dedans. [*Rires*] Hé, oui ! Oui, j'ai vu ça tout à l'heure... Hé oui ! Hoo, mais oui ! [137 :00] « Le mystère tragique lui parut presque cristallin ». Voyez, c'est une confirmation. Pourvu que ce soit comme ça dans l'original, mais enfin... Pas d'importance... Là, il va encore plus loin, Borges, dans « La mort et la boussole », puisqu'il se donne un seul monde avec quatre crimes : un au Nord, un à l'Ouest, un à l'Est -- ça fait plutôt trois crimes, un triangle équilatéral, une espèce de pyramide planesque, quoi, sur plan, hein, un triangle équilatéral qui fait que le policier se dit : « il y aura nécessairement un quatrième crime au Sud, exactement à tel endroit ». Et le policier y va, c'est son propre assassinat qui va se passer. [*Rires*] Bien ! Mais, avant de mourir le policier dit quelque chose à son assassin ; il lui dit [138 :00] : tu n'as pas été encore assez loin. D'accord, d'accord, tu as fait tes quatre crimes, tu m'as eu, etc. [*Pause*] -- c'est-à-dire : les séries divergentes, hein, tu les as réunies dans un même monde, mais ça ne suffit pas. Ça ne suffit pas encore pour dégager le temps. Il faut encore aller plus loin.

« Dans votre labyrinthe, il y a trois lignes de trop... Je connais un labyrinthe grec qui est une ligne unique, droite. Sur cette ligne, tant de philosophes se sont égarés, qu'un simple détective peut bien s'y perdre.... Quand, dans un autre avatar, vous me ferez la charge [139 :00] : commettez ... un crime à A, puis un second crime à B, à huit kilomètres de A, puis un troisième crime à C, à quatre kilomètres de A et B, à mi-chemin entre les deux, attendez-moi ensuite à D, à deux kilomètres », non plus la figure de losange, mais c'est la figure d'une droite. Car la figure du losange -- ou la figure de la pyramide, peu importe --, elle subordonnait encore le temps aux conditions d'un monde, tandis qu'un labyrinthe en ligne droite, c'est la forme pure du temps.

Alors, ou bien vous en pouvez plus... Vous n'en pouvez plus peut-être ? J'ai mon troisième récit, bien, oh ben, je le ferai la prochaine fois. Je voudrais savoir si... voilà... [*Une étudiante près de Deleuze lui parle*] Quoi ? Tu le veux maintenant ? Je ne sais pas moi, c'est à vous. Si vous n'en pouvez plus... Il faut, en effet, [140 :00] parce que, autant terminer par des bouffonneries, parce que sinon la prochaine fois, ça n'aura l'air pas sérieux.

Voilà ce beau roman de Maurice Leblanc. Je vous le résume. À mon avis, il prend place entre les deux, de Leibniz à Borges. *La vie extravagante de Balthazar* nous raconte l'histoire suivante : Balthazar est un jeune homme au métier incertain : il est professeur de philosophie quotidienne pour pensionnat de jeunes filles. [*Rires*] C'est extrêmement important là, je n'essaie pas de vous faire rire, parce qu'on en aura vraiment besoin. Tout ça, c'est des notions qui nous seront utiles. Il est professeur de philosophie quotidienne dans les pensionnats de jeunes filles. Cette philosophie quotidienne consiste en quoi ? À faire un discours qui est plus bizarre qu'il paraît : il n'y a pas d'aventure, [141 :00] il n'y a jamais rien d'extraordinaire. [*Pause*] On croit qu'il y a des choses extraordinaires, bien sûr, nous croyons. Mais, si on sait remettre un peu d'ordre dans les séries, on s'aperçoit que tout ça est très, très ordinaire. Si vous ne sentez pas une espèce de vague écho de Leibniz... Dieu, il mélange les séries, alors, on dit qu'il y a des discontinuités, mais sinon, tout ça est continu, chaque monde est défini par une convergence. Oui, rien ne peut-être extraordinaire. On m'annonce que la fée, que la fée m'attend chez moi pour m'offrir un beau cadeau, j'y vais, mais... Oui, c'est étonnant, c'est étonnant, ça a l'air étonnant, mais attendons l'explication, sachons l'attendre : tout ça s'explique très ordinairement. C'est la sagesse du jeune Balthazar, [142 :00] qui conquiert comme ça les jeunes filles du pensionnat. Bien.

Bien. Mais, voilà que quelque chose arrive à Balthazar. Qu'est-ce qui lui arrive ? Eh bien, il va voir une voyante -- première chose qui lui arrive, il va voir une voyante -- qui lui dit -- c'est un enfant trouvé, Balthazar --, la voyante lui dit : je vois ton père. Il dit : ah ben, tant mieux, j'aimerais bien, moi, retrouver mon père. Je n'ai pas de père, mais je suis persuadé que c'est tout à fait ordinaire, que ça s'explique très facilement, que mon père m'ait perdu. Mais alors, vous m'annoncez que je vais avoir... Donc, il va voir la voyante lui aussi, c'est toujours la même histoire, c'est toujours les futurs contingents. Et la voyante lui dit : oui, tu as bien un père, mais il n'a pas de tête. Donc, je définirais Balthazar comme : l'enfant trouvé au père sans tête. [*Rires*] [143 :00] C'est une définition nominale. Voilà, mais il a deux autres choses assez curieuses. Une, pas curieuse : il a des empreintes digitales comme tout le monde, mais qui le distinguent des autres, il a des empreintes digitales, et, une chose plus rare, il a un tatouage énorme sur la poitrine formé de trois lettres : m, t, s. Non : m, t, p, pardon, m, t, p. M, t, p. Première étape, voilà les trois caractères de Balthazar : on lui annonce qu'il a un père sans tête, qu'il a un tatouage, qu'il a des empreintes digitales.

Eh ben, là-dessus, le roman commence. Il reçoit une lettre d'un notaire qui lui dit : vous êtes le fils du comte de Coucy-Vendôme, récemment assassiné. Alors, ça c'est le premier niveau : vous êtes le fils du comte de [144 :00] Coucy-Vendôme, récemment assassiné. Il y va, il va tout de suite voir le notaire, il dit : enfin un père ! J'ai trouvé un père ! Et il dit : à propos, il a été assassiné comment, mon pauvre père ? Et le notaire lui dit : comment ? Vous ne lisez pas les journaux ? On l'a retrouvé... Terrible... La tête décollée. Il dit : la voyante l'avait bien dit. Le notaire dit : quoi ? [*Rires*] Alors, ça marche. Et le père a laissé un mot disant : mon fils Balthazar vit sous le nom de Balthazar. Je lui lègue toute ma fortune. Veuillez le retrouver, vous le

retrouvez aux deux points, vous le reconnaîtrez aux deux points suivants : il a un tatouage « m t p », et il a telles empreintes digitales dont la copie est là. Alors, il ouvre sa chemise tout ça. Le notaire dit : vous êtes bien le fils du comte de Coucy. [145 :00]

En même temps, il rentre chez lui, et il trouve une lettre. Il dit : tiens ! C'est une autre lettre de mon père. Pourtant, ça n'a pas l'air d'être la même écriture. Deuxième niveau : cette lettre lui dit : va chercher dans un arbre, dans le creux d'un arbre une somme importante, elle est à toi, mon fils. Et, elle est signée, cette lettre, Gourneuve. Gourneuve est un inquiétant individu qui a fait quelques visites à Balthazar précédemment. Et Gourneuve est chef d'une bande de criminels. Et Gourneuve lui dit dans sa lettre : tu es mon fils, la preuve, c'est que tu as... etc., et les empreintes. Il dit : ah bon, me voilà avec deux pères, qu'il dit. Et il se précipite au café d'en-dessous, et il dit : qu'est-ce qui est arrivé au grand bandit, [146 :00] Gourneuve ? On lui dit : il a été décapité hier. [Rires] Il dit : mais pourquoi ? Parce qu'il avait assassiné le comte de Coucy-Vendôme. [Rires] Alors il dit : aïe aïe aïe aïe aïe... Deux pères, dont l'un a tué l'autre, et qui ont en commun d'être sans tête. [Rires]

Troisième, troisième niveau : il va prendre l'argent ; il prend l'argent, mais il ne sait pas à qui, finalement, il semble que ce soit de l'argent du premier père, du comte, qui a été volé par le bandit, par Gourneuve. Il dit : de qui je suis le père ? de qui je suis le fils ? Là-dessus, il n'a pas le temps de réfléchir longtemps, il se fait enlever par des Anglais. Il se fait reprendre par des Français, la police, et livrer par la police française, au bout d'un très long voyage, au terrible Revade Pasha. [147 :00] Parenthèse : Gourneuve avait formé la bande des MasTroPieds, la terrible bande des MasTroPieds, bande criminelle dont vous remarquerez qu'elle comporte : « m, t, p ». Gourneuve se réclamait de ce signe pour dire à Balthazar : tu vois que tu es mon fils. Bon, alors on le livre à Revade Pasha dans des pays très lointains. Et Revade Pasha a pour épouse Catarina, la bougresse. [Rires] Mais Revade Pasha et Catarina sont en guerre l'un avec l'autre, ils sont terribles, ils sont d'une cruauté ! C'est une guerre très, très cruelle. Et il aime beaucoup son père, il aime tous ses pères, [Rires] Balthazar, et il continue à dire : mais tout ça aura une explication [148 :00] très simple, tout ça s'explique tout simplement, il suffit d'attendre un peu. Il tient très fort sa philosophie quotidienne. Bon, et voilà que, il est fait prisonnier par sa mère Catarina, dont le premier geste, c'est de décapiter -- ça n'arrête pas -- Revade. Mais son nom, là-bas, est Mustapha : m, t, p, Mus-ta-pha. Et on se dit : la preuve, qu'il est le fils de Revade. Puis les empreintes, tout ça, tout y est, ça lui fait un troisième père. Alors cette fois-ci, ce n'est pas le second père qui a tué le premier ; ça s'est fait entre le père et la mère, au troisième niveau.

Quatrième niveau : il va être décapité à son tour par sa mère, Catarina la bougresse, lorsqu'il est sauvé par un poète, le grand poète Beaumesnil, le grand poète Beaumesnil, qui lui dit [149 :00] : tu es mon fils. Quatrième père. Tu es mon fils, la preuve, c'est que tu as un tatouage « m t p », et que j'ai tes empreintes. Voilà. Il commence à en avoir assez, Balthazar, [Rires] il dit : je vais finir par plus les aimer, moi, j'ai déjà aimé trois pères, je n'en peux plus, je vais craquer... [Rires] Bon, et il a ses premiers soupçons : est-ce que le vrai mot de la sagesse de la philosophie quotidienne, ce n'est pas que le complexe d'Œdipe n'a aucune importance ? [Rires] Tout ça, père ou pas père, strictement aucune importance, mais aucune, aucune, aucune ! Ce qui serait une manière élégante en effet, de supprimer, et il se révèle que la philosophie quotidienne, c'est une manière là, de penser la jeune fille, c'est une des plus grandes philosophies qui soit au monde. [150 :00]

Mais, mais, mais... le poète Beaumesnil, là, se révèle être un très mauvais père : il veut lui voler son argent. Il est bien un père, mais il veut lui voler son argent, c'est vraiment le mauvais père. Et en plus, il déclame des poésies tout le temps, il est complètement fou. Et ça éclaire Balthazar, qui dit : il est fou. Tiens, il est fou, il est fou, il est fou. Il est sans tête. Il a perdu la tête. Ah ! Celui-là, on n'aura pas besoin de le décapiter, il en a perdu la tête. [*Rires*] Bon. Seulement, c'est embêtant parce qu'il s'enfuit en volant l'argent et en assassinant un innocent voisin, un innocent voisin de Balthazar : le clochard, monsieur Vaillant du Four, le bon clochard monsieur Vaillant du Four qui, bien sûr, était alcoolique, ivre mort toute la journée, mais enfin, était très ami de Balthazar.

Et, avant de mourir, donc, il y a quatre pères, [151 :00] tous qui ont les preuves, et qui ont les preuves indépendamment les uns des autres, c'est parfait comme structure romanesque, parfait. Et ils se tuent, deux tue un, en trois : ça se tue, et quatre : ça se tue aussi. L'un a tué l'autre, le pauvre Vaillant du Four, qui est quoi ? Là, on va voir, on va retrouver notre schéma, on va trouver tout notre schéma. Et Vaillant du Four, juste avant de mourir, en sanglotant et en buvant, raconte à Balthazar et en pleurant beaucoup, il dit : tu sais, Balthazar, je suis ignoble, car voilà, c'est moi, ton père. Voilà ce que j'ai fait : avec ta... avec ma femme, je tenais dans le temps, je n'ai pas toujours été clochard, je tenais dans le temps un petit pensionnat pour enfants riches, pour enfants riches dont les parents [152 :00] voulaient se débarrasser. Et, j'en ai eu quatre, il m'est arrivé quatre enfants riches. [*Pause*]

Et puis un jour, il y a eu une inondation, et les quatre y sont passés, et il restait toi. Puis il se ravise et il pleure encore plus. Et il dit : tu sais, je buvais quand même déjà un peu. Je ne suis pas absolument sûr que ce soit toi qui sois resté, [*Rires*] et que ce soit, que tu sois mon fils ! Tout ce que je peux dire, c'est que sur les cinq, il en est resté un. Et il se met à pleurer, et il dit : j'ai eu une idée abominable, pardonne-moi, une idée d'escroquerie mais, c'est affreux, j'ai honte ! Du survivant, j'ai pris l'empreinte digitale et je l'ai envoyée aux quatre pères, en disant : votre enfant a [153 :00] survécu, et vous le reconnaîtrez à ceci : qu'il s'appelle Balthazar, qu'il a telles empreintes digitales, et je t'avais fait tatouer les lettres m, t, p. Et les lettres m, t, p, que je t'ai faites tatouer, graver, un jour, tatouer, un jour où j'étais complètement ivre, c'est, tu n'ignores pas la fameuse formule du livre de Daniel, du livre sacré qu'on ne peut lire qu'en tremblant : « Mane, thecel, phares », « Mane, thecel, phares », qui signifie – vous le savez tous, ça fait partie de la culture de base : « compter, peser, diviser », c'est-à-dire qui correspond exactement à notre « enlever, c'est peser ». [154 :00] « Mane, thecel, phares ». « Mane, thecel, phares », c'est ce que la main, la main surhumaine écrit sur le mur, lorsque le roi de Babylone, Balthazar, lorsque le roi de Babylone, Balthazar, se livre à une orgie pour laquelle il se sert des vases sacrés ôtés au temple de Jérusalem, et adore les idoles, et fait venir Daniel pour lui dire : qu'est-ce que signifie cette écriture et que signifie ces mots que je ne comprends pas : « Mane, thecel, phares » ? Et, Daniel lui dit : c'est une écriture, ô roi, que tu ne connais pas, ô roi Balthazar, mais qui signifie que pour toi arrive la fin, en vérité, je te le [155 :00] dis : [*mot indistinct*], tu vas mourir et ton royaume sera divisé, et Balthazar mourra. Mais Daniel a un nom babylonien, c'est le roi de Babylone, Balthazar, et le nom babylonien de Daniel, c'est Belshazzar, c'est bien proche, hein. Alors, qu'est-ce que c'est que tout ça ?

Le vieux clochard a fait son coup, tout s'explique. Ça, c'est le triomphe, tout s'explique très ordinairement. Tout était ordinaire, c'était très normal, tout ça... il n'y a rien d'extraordinaire : il

a fait son coup -- m, t, p --, bon, tous les pères pouvaient croire, etc. Mais, mais, mais, mais qu'est-ce qui se passe quand même ? Ben, Vaillant, ivre mort tous les jours lui aussi, Vaillant du Four, c'est un père, ce n'est même pas forcément le vrai père puisqu'il ne sait pas celui qui a survécu. C'est un père de plus, [156 :00] le cinquième, et lui aussi il a perdu la tête, il vit ivre mort du matin au soir, et en plus, il est mourant. Donc, en plus, il a égaré l'enfant, et voilà que chacun des pères s'est mis à réclamer indépendamment de l'autre, ayant reçu la lettre qui lui revenait, il a réclamé l'enfant pour son compte. C'est très important ça, parce que tout s'explique à la fin. Tout est ordinaire. Dans tout ça, il n'y avait absolument rien d'extraordinaire. Tout est ordinaire, et se réduit à quoi ?

Admirez : à l'opération d'escroquerie d'un pauvre clochard. Le Dieu de Leibniz avec ces quatre mondes. Il y a quatre mondes possibles : le monde du Comte, le monde de Gourneuve l'assassin, le monde de Revade Pasha, le monde du poète Beaumesnil. Ces quatre mondes possibles [157 :00] se dissolvent, non seulement font partie du même monde, mais se dissolvent dans le plus ordinaire, c'est-à-dire dans la continuation ordinaire d'une pure ligne droite. À ce moment-là, qu'est-ce que c'est ? Ce n'est plus le Dieu véridique qui évoluait sous nos yeux dans Leibniz, c'est la puissance du faux du pauvre escroc. C'est la puissance du faux du pauvre clochard escroc. Et il *fallait* -- confirmation merveilleuse pour nous ; il faut que les histoires nous apportent des confirmations -- Admirez comme nous avons un pressentiment juste et sûr, lorsque nous disions : le fabricant d'images-cristal doit lui-même passer dans le cristal sous la forme de la puissance, ou d'une des puissances du faux. Admirez comme Vaillant du Four a été le fabricant [158 :00] de l'escroquerie qu'il habillait de toutes images-cristal, et a dû y passer lui-même à titre de père parmi les autres.

Et dans tout ça alors, on se retrouve devant la série ordinaire du temps, le temps vide et pur, le temps vide et pur, et la crise de la vérité. Encore une fois, c'est la forme du vrai qui se met, qui est mise en question par la puissance du temps. Pourquoi ? Parce que la puissance du temps semble, pour des raisons encore mystérieuses pour nous pour le moment, ne faire qu'un avec la série des puissances du faux, avec la série des puissances du faux même. Et, qu'est-ce qui se sera passé dans toute cette histoire, et à travers toute cette vie très ordinaire, très ordinaire ? À travers toute cette vie très ordinaire, une seule chose arrive à Balthazar [159 :00] : il découvre qu'il aime de tout temps une jeune fille du nom de Coloquinte qui vivait à ses côtés d'une manière modeste et qu'il ne... et qu'il ne regardait même pas. Et il découvre son amour pour la jeune fille. Et à l'issue de toute cette série qui s'est réduite et ramenée à l'ordinaire, il y a production de quoi ? Comme il dit à la fin : au moins, ça aura servi à quelque chose. Je me suis aperçu de la seule chose qu'il y ait de nouvelle au monde : avoir un amour. Bon, il s'est aperçu de la production du nouveau comme effet de la série de ce temps ordinaire et absolument ordinaire. Eh bien, ça nous fait beaucoup avancer.

Alors, tout ce qu'on peut dire, là, [160 :00] c'est que maintenant on tient à plusieurs niveaux ce même problème, c'est-à-dire la rencontre, la rencontre d'une puissance du temps et d'une puissance du trop, au point que nous sommes en droit de nous dire : en quoi est-ce une seule et même puissance ? Qu'est-ce que... La mise en question de la vérité ne peut se faire que en même temps que se dégage une ligne pure du temps. C'est le temps formellement qui met en cause la forme de la vérité. Voilà, la suite. Ça s'arrête ; ça va, ça tombe bien là. [*Fin de l'enregistrement*] [2 :40 :53]

