

Gilles Deleuze

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

14ème séance, 20 mars 1984 (cours 58)

Transcription : [La voix de Deleuze](#), Elsa Roques (1ère partie), M. Sarrazin (2ème partie) et Laura Cecilia Nicolas, correction : Désirée Lorenz (3ème partie) ; révisions supplémentaires à la transcription et l'horodatage, Charles J. Stivale

Partie 1

Il n'y a plus qu'un mardi, oh, pardon... il n'y a plus qu'un mardi [*le 27 mars*] avant Pâques ; comme tous les ans, j'ai fait la moitié de ce que je voulais faire, même pas. Alors je voudrais que d'ici les vacances de Pâques -- c'est en prenant des engagements que je vais me forcer -- avoir fini tout l'aspect philosophique de l'image-temps. Donc aujourd'hui et puis la semaine prochaine, ce serait Kant, et puis on ferait les grands résultats globaux de ce qui s'est passé pour la philosophie et de ce qui s'est passé pour le cinéma. Comme ça, on serait bien content et puis on irait en vacances. Et, au dernier trimestre, on aurait de quoi former un statut solide de l'image-cristal telle qu'on avait [1 :00] commencé son analyse au premier trimestre si bien que ça ferait, voyez. Ce serait parfait ! c'est parfait ! Il est évident que ce programme je l'annonce puisqu'on ne le tiendra pas.

Aujourd'hui j'ai fait un schéma extrêmement parfait, d'une grande perfection, mais que personne ne voit. [*Rires*] Donc il est encore plus parfait. Si on le voyait, d'ailleurs, je pourrais faire mon tricot pendant que vous le recopieriez, puisqu'il n'y a rien d'autre à dire. Comme vous ne le voyez pas, il va falloir que je m'explique.

Avant, si vous le permettez, je fais une parenthèse. Je fais une parenthèse, une qui ne concerne pas du tout le point où nous en sommes, mais [2 :00] j'ai besoin de vous, j'ai besoin de votre réflexion parce que, je ne sais pas, mais il se peut que certains d'entre vous puissent m'amener des trucs que moi, je n'ai pas ou dont je manque. Donc on oublie tout à fait le point où nous en sommes. Mais ça concerne quand même ce qu'on fait cette année.

Vous vous rappelez que, comme je le disais à l'instant, dans le premier trimestre, on s'est beaucoup occupé d'esquisser un premier statut de ce qu'on appelait l'image-cristal. Bon. C'est là-dessus que j'ouvre une parenthèse, et que je vous explique ce à quoi je voudrais que vous réfléchissiez, pour qu'avant les vacances de Pâques, ceux qui ont trouvé quelque chose me le passent. Voilà.

Je dis très en désordre quelque chose qui m'ennuie dans mon travail. Alors il se peut que certains d'entre vous... L'image-cristal, quand on l'a étudiée au [3 :00] premier trimestre, et quand on a essayé de la définir par une première dimension qui était, non pas la confusion, mais l'indécidabilité du rêve et de l'imaginaire, on l'a présentée de manière optique, et en effet, le

cristal a des propriétés optiques. Mais la notion cristalline, la notion de cristal, de l'image-cristal, m'apparaît tellement riche qu'il n'y a pas seulement des propriétés optiques. Le cristal est aussi sonore, il a aussi des propriétés acoustiques. Il a bien d'autres propriétés encore: des propriétés électriques, des propriétés, enfin, de toute nature. On verra ça au troisième trimestre, après Pâques ; on reviendra sur ce point. [Voir les séances 2 et 3 du premier trimestre, le 22 et le 29 novembre 1983]

Or, [4 :00] que l'image-cristal soit fondamentalement liée au temps, ça, on l'a acquis au premier trimestre. Vous vous rappelez sous quelle forme, sous une forme très simple. Qu'est-ce qu'on voit dans le cristal? Qu'est-ce qu'on voit dans la boule du cristal? Ce qu'on voit dans la boule du cristal, c'est le temps non chronologique. [Pause] Ça nous intéresse beaucoup pour le cinéma, mais ça nous intéresse beaucoup pour la philosophie aussi. Bien. En ce sens, le cristal est bien et peut à juste titre être appelé un cristal de temps dans la mesure où ce que l'on voit dans le cristal, c'est le temps dans sa fondation. C'est la fondation du temps que l'on voit dans le cristal. Si c'était vrai, ce serait [5 :00] beau.

A cet égard, comme ça va de soi, je rends à celui à qui ça appartient, c'est la moindre des choses. Celui qui a formé la notion de cristal de temps en considérant le cristal d'un point de vue sonore, c'est Félix Guattari, qui a développé ce thème des cristaux sonores conçus comme cristaux de temps. Il l'a développé dans un livre qu'il a fait seul, et qui s'appelait *L'inconscient machinique* [Fontenay-sous-bois : Recherches, 1979] Et le cristal sonore de temps, il le lie, pour des raisons qui sont les siennes, il le lie à un phénomène musical qu'il nomme la ritournelle: [6 :00] la ritournelle, ce serait un cristal sonore de temps. On voit bien que c'est une idée très riche, peu importe, je n'essaie pas de la commenter. Lui, il applique ça notamment à une étude sur Proust et concernant la petite phrase, la petite phrase musicale chez Proust. Bon, je n'essaie pas de commenter parce que, je veux dire, tout ce qui me soucie c'est que ça vous dise quelque chose tout ça, c'est que ça vous dise un petit quelque chose, que vous vous disiez: "ah bon, oui, je suppose", qu'un certain nombre d'entre vous se dise: "ah bon, c'est intéressant."

On en est là. Voyez, il y a des images cristal ; le cristal ou l'image-cristal n'est pas seulement optique, elle est sonore ; tout cristal révèle le temps. Donc il y a des cristaux sonores de temps. [7 :00] Selon Guattari, qui invente cette notion de cristal de temps, selon Guattari, la ritournelle, c'est le cristal sonore de temps par excellence, une petite ritournelle. On en est là. Et voilà que moi je me suis dit... C'est toujours comme ça, on prend des relais. C'est pour ça que je fais appel à un relais, que vous prendriez aussi par rapport à moi. Tout comme moi, j'essaie de prendre un relais par rapport à Félix, vous vous pourriez aussi prendre un relais par rapport à moi, à condition de me le rapporter tout comme moi je rapporterai à Félix. Ça remonterait, ça redescendrait, tout ça, c'est ça, le travail collectif.

Moi, je me dis, après tout, bon, la ritournelle, c'est parfait, mais ça ne suffit pas. Il faudrait aussi, il faudrait autre chose, qui serait ou bien dans le cristal, ou bien qui n'aurait pas la même position dans [8 :00] le cristal. Il faudrait quelque chose pour faire tourner le cristal, pour le faire bouger. La ritournelle, bon, c'est bien, mais je me dis qu'après tout, ce n'est qu'un aspect. Pourquoi je me dis ça ? Je n'en sais absolument rien. C'est ce qu'on appelle une inspiration ; une inspiration, ça peut être formidable. Je me dis: ben non, la ritournelle, c'est bien, c'est parfait, mais je veux

quelque chose d'autre. Si je le veux, je vais bien le trouver. Et voilà que je me dis: alors tout ça, à quoi je peux opposer la ritournelle?

Je rêvasse. Je veux dire, c'est presque une, pas une leçon, une proposition de méthodologie. Voyez, j'ai l'impression que Félix ne nous dit qu'une moitié. Encore une fois, pourquoi cette impression? Je n'ai pas à me justifier. Qu'est-ce que ce serait l'autre moitié? [9 :00] Ah ben oui, ce serait, je me dis: pourquoi est-ce qu'on n'essaierait pas d'opposer alors... La ritournelle, c'est quoi? C'est lié à la ronde, le rondeau, le chant des oiseaux, le chant des oiseaux, et Félix et moi, on s'est beaucoup occupé à un moment du chant des oiseaux. Qu'est-ce qu'on a travaillé là-dessus, oh là, là! On n'en pouvait plus du chant des oiseaux. Depuis, je ne supporte plus d'entendre un oiseau, [*Rires*], affreux, surtout que c'était des notions techniques ; c'est très technique, le chant des oiseaux. A un moment, on en savait lourd, mais j'ai tout oublié.

Le chant des oiseaux, bon, je me dis: ah, dans la musique. Alors là-dessus, ça me fait un embranchement. Dans la musique, il y a eu une grande période du chant des oiseaux, avec la polyphonie [10 :00] du Moyen-Âge et de la Renaissance. Il y a un musicien célèbre, un grand musicien français, [Clément] Janequin, mais tous faisaient du chant des oiseaux en polyphonie. Alors ça me donne une direction, il y a les fameux -- je ne peux pas les chanter, mais c'est l'édition admirable, on trouve les disques de Janequin -- les fameux « fri, fri, fri, fri, fri ». Ils forment une petite ritournelle, délicieuse petite ritournelle. Je suppose que parmi vous, il y en ait qui connaissent Janequin ; bon, c'est à ceux-là que je m'adresse. J'aimerais bien des petits détails là-dessus, sur le chant des oiseaux au Moyen-Âge et pendant la Renaissance, c'est une direction : comment ils s'organisent? Pourquoi la polyphonie est-elle liée à la ritournelle? Qu'est-ce que c'est ce lien polyphonie et ritournelle? Bon, ça c'est déjà certaines des notions qui me dépassent. Mais si vous les apportez, [11 :00] si vous m'apportez des directions de recherche, je serai vraiment content.

Mais à peine j'ai indiqué cette direction musicale que je me dis, ben oui, je l'ai, mon autre truc. Qu'est-ce que c'est qui distingue, qui se distingue et en même temps ne se pose qu'en se distinguant, si bien qu'on se retrouverait hégélien en moins que d'un clin d'œil ? Eh ben, j'ai trouvé, c'est le galop, c'est le galop. Je me dis, là aussi pas de justification, ça doit vous paraître évident. C'est le galop, ah le galop ? Eh oui, le galop, ce n'est pas une ritournelle, le galop. C'est un vecteur linéaire, avec précipitation, vitesse accrue. Vous me direz : la ronde aussi peut prendre une vitesse accrue, d'accord. Mais ce n'est pas une [12 :00] ligne, ce n'est pas une ligne de..., ce n'est pas un vecteur. Ah, le galop. Pour que ça marche, il faudrait que le galop soit un élément musical aussi important que la ritournelle. Ah mais, j'avance, hein, là je parle tout seul. J'avance, j'avance énormément.

Voilà que je vois ce que je voudrais montrer, rien que pour faire râler les musiciens, les musicologues, c'est toujours une joie. Je dirais, les deux grands moments de la musique, les deux grands mouvements de la musique, c'est la ritournelle et le galop. Comme ça, on est sûr ou bien de ne pas être entendu ou bien d'être injurié. [*Rires*] C'est deux avantages inappréciables. Injurié sous la forme de : « incompetent, lamentable », tout ça. [13 :00] Le galop, en même temps, ce n'est pas en équilibre. Le galop, en musique, il n'est qu'instrumental. On peut peut-être faire des galops vocaux, hein, mais c'est avant tout instrumental. La ritournelle, la polyphonie, elle est fondamentalement vocale. Le chant des oiseaux, il est fondamentalement vocal, au Moyen-Âge

et à la Renaissance.

Alors, voilà qu'un type -- c'est pour vous donner un exemple de ce que je souhaite -- voilà qu'un type me dit: « mais en effet, il y a les galops ». Et dans les écoles du Moyen-Âge, qu'on a redécouvert que très récemment, il y a des galops. Je lui dis, comment ça, il y a des galops? Il me dit: « je ne sais plus très bien ». Bon. Ça se bouche. Voyez, une direction, on croit que ça y est, ça se bouche. Il dit: « 14ième siècle », il me cite des [14 :00] noms, pour moi des musiciens absolument inconnus. Il me dit: « du côté des troubadours, il y a des galops instrumentaux ». Et puis il me dit: « mais chez Janequin » -- là, il connaît bien Janequin, ce monsieur en question -- « il y a une bataille de Marignan, il y a une bataille de Marignan avec du galop descriptif, instrumental ». Je lui dis: « dans mes bras! » [*Rires*] Ça marcherait, on pourrait dire qu'il y a deux pôles non symétriques: les galops et les ritournelles. En d'autres termes, la musique aurait pour éléments principaux le cheval et l'oiseau. Ah, elle aurait pour... Alors j'annoncerai à Félix cette triste nouvelle, [*Rires*] [15 :00] qu'il y a le cheval aussi. Bon. Qu'est-ce qu'on peut tirer de ça ? Je veux dire, ce n'est pas pour rigoler tout ça. [*Pause*]

Je fais un saut dans la musique de cinéma parce que ça me donne un, ça me donne alors quelque chose de... Il y a un problème qui traîne au niveau de la musique de cinéma. C'est: y a-t-il une spécificité musicale de la musique de cinéma, ou est-ce que la musique de cinéma, si elle était bonne, serait de la bonne musique, un point, c'est tout? Vous savez qu'elle est rarement bonne. Je mets de côté ce qui est un tout autre problème, l'usage dans le cinéma de grandes musiques. Par exemple, dans le dernier Godard, et [16 :00] d'autres exemples. [*"Prénom : Carmen"*, 1983] Ça, c'est un problème spécial qui pose toutes sortes de questions d'ailleurs. Mais c'est un problème spécial, ce n'est pas celui-là que je veux poser. C'est le problème d'une musique de cinéma.

Or, dans la musique de cinéma, le problème tel qu'on le pose classiquement, c'est, tantôt on nous dit: il y a beaucoup de musiciens de cinéma qui le disent, il n'y a aucune raison qu'il y ait une spécificité de la musique de cinéma. Ils nient la spécificité. Et il y en a d'autres qui reconnaissent la spécificité, mais ils la reconnaissent mal à mon avis, parce qu'ils la reconnaissent de manière hégélienne. Et c'est Eisenstein, et c'est d'une manière à peine différente, Adorno. Tous les deux sont hégéliens. Reconnaître la spécificité de la musique de cinéma de [17 :00] manière hégélienne, il n'y a pas à s'en faire. Ça consiste à dire: la musique de cinéma est auditive, sonore, comme toute musique, mais elle est inséparable de l'optique, de l'image visuelle. Elle doit entrer dans des rapports d'opposition dialectique avec l'image visuelle de telle manière qu'en naisse une synthèse supérieure. Ce n'est pas de la même manière que Eisenstein et Adorno conçoivent cette synthèse dialectique. Tous deux conçoivent la musique de cinéma comme inséparable d'une synthèse dialectique visuelle-sonore, c'est-à-dire ils insistent : la musique ne doit pas accompagner l'image. Elle doit avoir sa propre autonomie, mais précisément la réaction de l'auditif sur le sonore doit créer une troisième réalité. C'est la réalité cinématographique, vous voyez. [18 :00]

Alors je dis, ce n'est pas bien, parce que, ce n'est pas bien puisque c'est préférer un rapport entre les deux. Il faut que ce soit dans la musique en tant que musique que quelque chose comme apparaisse comme de spécifique à la musique de cinéma. C'est ça que je voudrais. Encore une fois, pourquoi -- ça m'est égal, mais -- pourquoi, c'est ça que je voudrais. Alors j'ai, je dis, eh ben

voilà : est-ce que la musique de cinéma ne dégagerait pas à l'état pur ces deux éléments cachés dans toute musique? Mais elle les ferait ressortir à l'état pur, et précisément là, en fonction des données de l'image visuelle, à savoir dans la musique de cinéma éclaterait ces deux éléments constituants de toute musique: le galop et la ritournelle, ah bon ! qu'elle soit bonne ou mauvaise. Hein ? Alors ça donnerait quoi ça?

Je prends les exemples les plus simples, les plus nuls d'abord, le western. Le western: [19 :00] eh ben, il y a la musique-galop. Il y a le galop descriptif qui accompagne les grandes galopades du western. Et comme greffée sur ce grand galop du western, il y a la petite ritournelle qui s'élève, généralement à l'harmonica. Je voudrais vous chanter des choses comme les vacances approchent, mais un des exemples les meilleurs en ce sens, parce que la musique est très bonne, le musicien est très bon, très, très bon -- je ne me souviens plus de son nom, c'est quelque chose comme Tomkin [*Dimitri Tiomkin*] – "Le train sifflera trois fois" [*High Noon*, 1952], avec la fameuse petite ritournelle qui revient tout le temps : « si toi aussi tu m'abandonnes, oh mon unique amour ! » « Si toi aussi tu m'abandonnes, oh mon unique amour » vient comme la petite ritournelle [20 :00] qui se greffe, là, sur la musique chevauchée, la musique-galop. Bon. [*Il s'agit de la chanson de Tex Ritter, « Do Not Forsake Me, Oh My Darling »*]

La comédie musicale : là, ça concerne encore plus la musique. Je dis, il ne faut pas s'y tromper, si vous prenez l'ensemble de la comédie musicale, vous y voyez nettement deux éléments musicaux. Mais ce n'est pas une musique nulle, la musique de la grande comédie musicale américaine, hein ? Vous y voyez deux grandes, bon. Le galop, ça peut-être de toutes sortes. Je fais une parenthèse dans la parenthèse ; pensez à [Arthur] Honegger qui a fait énormément de musique de cinéma. Le train, c'est une musique de galop, typiquement un galop. C'est un grand galop, la musique de train. [21 :00] Bon, ça, le cinéma, qu'est-ce qu'il en a tiré parti, et parfois de manière très, très belle, de la musique de train ? Et ça n'empêche pas: dans le train, il y a le petit harmonica qui danse la ritournelle. Il y a toujours la complémentarité, les oiseaux et les chevaux.

Alors, dans la comédie musicale, qu'est-ce que vous avez? Vous avez deux grands moments, deux grands mouvements. Qu'est-ce que ça a apporté déjà, la comédie musicale? Par exemple, avec [Busby] Berkeley, quand ce n'est pas encore très individué, quand c'est vraiment la troupe, quand c'est vraiment du collectif. C'est évident, ce que ça apporte : c'est un curieux galop qu'on appellera aussi bien « le pas ». Dans énormément de comédies musicales, vous avez un élément militaire, un élément militaire sexualisé souvent sous forme de la troupe des girls. Les girls, c'est un sous prolétariat, c'est le sous prolétariat [22 :00] d'Hollywood, les pauvres, les malheureuses. Qu'est-ce qu'elles font? Elles font le train, elles font le pas, elles marchent comme des militaires, etc. Et en même temps, c'est des pas très rythmiques. Ça, c'est l'aspect galop. Dans les grands films de Fred Astaire ou de [Gene] Kelly, vous trouvez cette forme fondamentale du pas. Et puis vous avez la petite chanson, vous avez la petite ritournelle.

Donc ça marche. Le galop et la ritournelle, je peux dire : est-ce que ce ne serait pas, donc, les deux manifestations pures de la musique de cinéma ? Il me faudrait des confirmations plus sérieuses. Je les pressens. Confirmations plus sérieuses... Eh ben, j'en vois une ; évidemment [23 :00] ce qui va tout troubler, c'est que je relie ça au problème du temps. On ne perd pas de temps, vous savez, parce que ce sera autant de fait pour le troisième trimestre, quand je n'aurai

plus à revenir sur l'aspect sonore du cristal -- sauf avec tout ce que vous allez m'apporter la semaine prochaine ; il faut que ce soit avant Pâques ce que vous allez m'apporter -- parce que, [Pause] si ce qu'on voit dans le cristal, donc, dans le cas sonore, si ce qu'on entend dans le cristal, c'est la fondation même du temps, si c'est le temps lui-même qu'on entend dans le cristal, si c'est le bruit du temps, il faut donc que le bruit du temps soit double. Et en effet, qu'est-ce que c'est que le galop ? Le galop, c'est la cavalcade des présents qui passent : vitesse accélérée, [24 :00] la cavalcade du présent qui passe: c'est ça un galop. [Pause] Et la ritournelle, c'est quoi? La ritournelle, c'est la ronde des passés qui se conservent. Ouh qu'est-ce que c'est bien ça, je n'avais pas ça, cette idée-là. C'est très bien, ça.

Voyez, j'aurais donc comme deux figures du temps qui correspondent à galop et ritournelle. Je ne sais pas quel est le signe de chacun. Le signe est variable. Je veux dire, essayons de distribuer. Alors on introduit un nouveau couple: vie-mort. Ce que je voudrais vous montrer, c'est, vous le savez déjà, c'est comment une idée [25 :00] petit à petit peut s'enrichir. Là j'introduis deux critères : signe de vie-signe de mort. Et je me dis, il y a des auteurs pour qui la vie, elle est du côté du galop. La vie, c'est la cavalcade des présents qui passent. [Pause] J'en connais un au moins, un grand auteur de cinéma pour qui la vie, c'est la cavalcade des présents qui passent, et qui trouvera un expression parfaite sonore dans le "French Cancan" [1955], c'est donc [Jean] Renoir. [Pause] Et la mort, c'est la ronde qui n'en finit pas des passés qui se conservent et qui font pression [26 :00] sur nous. Mélancolie, « oh si toi aussi tu m'abandonnes », [Pause] la petite chanson qui nous enfonce dans le passé, qui nous ramène au passé, qui nous arrache des larmes sur nous-mêmes. La petite ritournelle, c'est la mort.

Autre possibilité: la cavalcade des présents qui passent va vite, elle nous fait courir. Mais où courons-nous? Pas du tout dans la vie: nous courons au tombeau. [Pause] Où courent-ils? Mais ils courent au tombeau. [27 :00] Et au contraire, la petite ritournelle, c'est la vraie vie. C'est ce qui nous sauve de la course au tombeau. C'est l'épreuve de l'éternel. [Pause] C'est ce qui va se poser sur nous comme une auréole, comme une auréole sonore, et nous soustraire, ne serait-ce qu'un instant, à la course au tombeau. Là, les signes sont inversés: c'est la ritournelle qui contient la vie, et le galop qui nous mène à la mort.

Y a-t-il un grand auteur de cinéma qui a fait ça? Oui. C'est sans doute celui qui a eu les noces les plus étranges avec un des plus grands musiciens de cinéma, c'est [Federico] Fellini. [28 :00] Chez Fellini, il y a perpétuellement des galops. [Pause] Le musicien de Fellini, c'était Nino Rota. Nino Rota, je crois, est un grand musicien, excellent musicien. Et Nino Rota a construit toute sa musique sur quoi? Galop, ritournelle. Et chez Fellini, ce qui s'accompagne d'un galop, et ce qui constitue un galop, c'est les fameux travellings de Fellini, qui passent sur une file. C'est, par exemple, la file des curistes dans "Huit et demi" [1963], avec leurs petites timbales. Où vont-ils avec leurs petites timbales? Ils vont à la mort. Ces fameux visages de Fellini, ces fameuses têtes de Fellini, qui sont [29 :00] prises en un travelling très lent. Il y a des galops très lents. Ils sont pris dans un galop ralenti, et où chacun à son tour fixe la caméra comme s'il était un oiseau de proie-là surpris, surpris par la lumière.

Vous savez, ces visages de Fellini qui fixent tout d'un coup la caméra, et qui semblent être extraordinairement inquiétants, qui semblent être comme surpris perpétuellement dans une mauvaise pensée, dans une mauvaise action. Ces espèces de monstres, toute la série des monstres

de "Satyricon" [1969], la série des monstres de "Huit et demi" tout ça. Là vous avez, le type est toujours avec une petite musique, qui s'accompagne très souvent d'une marche précipitée. [Pause] C'est ce qui est très frappant chez Nino Rota. Vous remarquerez que quand Rota fait de la musique pour d'autres que Fellini, par exemple, pour [Luchino] Visconti, c'était de la très bonne musique, [30 :00] il a fait notamment la musique de "Rocco [et ses frères]" [1960], ça ne marche pas. Je veux dire, il me semble en tout cas que ça marche beaucoup moins. Si on demande un cas où il y a eu rencontre, tout comme il y a rencontre parfois entre un grand metteur en scène et un grand acteur, ben s'il y a eu rencontre dans l'histoire du cinéma entre un grand musicien et un grand metteur en scène, c'est la rencontre Fellini-Rota.

Et puis, de cette marche précipitée, ou de ces longs travellings de Fellini, tout d'un coup, optiquement, quelqu'un sort de la file. C'est, par exemple, le visage comme pur et purifié, le visage comme lavé de Claudia Cardinale, l'infirmière rêvée qui distribue les timbales aux curistes, à la ligne des [31 :00] curistes. Et là, ce n'est plus un galop. Autour de ce visage se forme une lumière circulaire qui l'extrait de la file, et qui est déjà comme une ritournelle visuelle, en même temps que la musique de Rota produit une véritable ritournelle sonore. La ritournelle, c'est la marque d'élection, c'est la chance que quelqu'un soit sauvé de cette perpétuelle course au tombeau. Perdu, sauvé, perdu, sauvé... Perdue la file des curistes qui courent à la mort ; sauvée peut-être l'infirmière auréolée sur laquelle se pose un instant la ritournelle. [32 :00] A la fin de "Huit et demi", est-ce que tout sera sauvé? Il semble, sous la conduite de l'enfant blanc, à la flûte, s'organise une espèce de ronde où il semble que tout sera sauvé. Ou bien est-ce que tout sera perdu? A la fin de "Casanova" [1976], la machine de mort, le galop atteint son stade suprême dans la grande danse avec la poupée mécanique. Et la cassure, la cassure, les débris de cette femme machine, rien ne sera sauvé, tout sera emporté par la mort.

Mais Fellini n'est ni dans l'un, ni dans l'autre, ni dans la fin supposée heureuse de "Huit et demi", ni dans la fin supposée tragique de "Casanova". Et ce qui le prouverait le plus, il me semble, c'est "Prova d'orchestra" ["Orchestra Rehearsal", 1978]. [33 :00] Car dans "Prova d'orchestra", vous avez à l'état pur la répétition d'orchestre, qui a quel sens? Eh ben, constituer les deux éléments, les constituer d'abord de manière autonome, et puis les mélanger de plus en plus pour montrer qu'on ne sait jamais d'avance ce qui sera perdu ou sauvé. Et toute la fin, ça va être quoi? Ça va être un splendide galop de violon, pour ceux qui se rappellent. Car il y a un galop -- les violons sont un instrument de galop fantastique, formidable -- un splendide galop glissé, comme une espèce de, un sorte de galop glissé de violon. Bon. Et, dans ce galop de violon se forme une petite ritournelle, une petite phrase. Puis le galop reprend, et la petite phrase reprend. [34 :00] Et là se fait une compénétration des deux éléments, sous la forme : sauvé, point d'interrogation ? Perdu, point d'interrogation ? Sauvé, perdu, sauvé, perdu... Et c'est très beau. "Prova d'orchestra" à cet égard m'apparaît une grande, grande réussite.

Bon, donc, on pourrait dire ça du cinéma : la musique de cinéma jouerait de ces deux éléments fondamentaux et en ferait comme par réaction les éléments fondamentaux de toute musique possible. Encore faudrait-il que ce soit là dans la musique. C'est là que je reviens aux questions que je me pose. Donc je dis, il y a des recherches à faire au niveau du Moyen-Âge sur les galops et les ritournelles et le rapport entre les deux. Si on saute bien des siècles, "La Marignan", ça m'intéresserait beaucoup, par exemple. [35 :00]

Si on saute des siècles – là, comme j’ai quand même déjà demandé des renseignements -- il y a Clément Rosset, qui est un très bon philosophe de musique, à qui j’ai demandé. [*Pour quelques lettres de Deleuze à Rosset, voir Lettres et autres textes (Paris : Minuit, 2015) pp. 19-25 ; Letters and Other Texts, ed. David Lapoujade (New York : Semiotext(e), 2020), pp. 19-25*] Notamment, il vient d’écrire, dans la dernière *Nouvelle Revue Française*, dans le dernier numéro de la *Nouvelle Revue Française* [sans doute, le numéro 373, février 1984], un article sur la ritournelle où il reprend le problème de la ritournelle. C’est bien, parce qu’il nous donne raison, à Félix et à moi. Mais, il parle de la ritournelle.

Alors je lui ai dit, je lui ai dit, comme ça, bon -- voyez, c’est ça prendre des renseignements, essayer de chercher quelque chose, on n’est pas censé tout trouver tout seul, c’est trop fatigant tout seul, tout ça, et puis je n’m’y connais pas, moi -- alors il dit, il me répond, il me dit : Eh bien oui, « je crois que vous pouvez sans crainte » -- c’est sa manière, c’est son style [36 :00] – « et avec bonne raison historique et musicale, opposer la ritournelle au galop ». « Au 19ème siècle » - - lui, il dit que le Moyen-Âge, il dit qu’il ne voit pas -- Il dit : « Au 19ème siècle, le galop est une danse vive, d’origine austro-hongroise, qui met fin au bal, bouquet de la soirée ». Remarquez que ça m’embête, parce que ce qui m’intéresse, ce n’est pas ce qui vient avant et ce qui vient après ; ce qui m’intéresse, c’est qu’il y ait deux choses qui diffèrent en nature, que ça s’organise l’un avant, l’un après, ça je voudrais laisser tomber ça. Mais enfin, « on en trouve trace dans maintes finales d’Offenbach, confère le célèbre galop final de la fin de l’acte trois de ‘La Vie parisienne’ ». Auparavant, le galop est moins une danse à part, qu’une coda accélérée qui met fin à un [37 :00] enchaînement de danse » -- lui il tient à l’idée : le galop termine.

Ce n’est pas faux non plus d’une forme de galop qui est la farandole, qui aura dans le cinéma un auteur génial, à savoir [Jean] Grémillon. Il y a une farandole dans tous les films de Grémillon. [*Sur les farandoles chez Grémillon, voir surtout la séance 15 du séminaire Cinéma 2, le 22 mars 1983*] Grémillon, ce serait l’auteur de galops-farandoles – « auparavant, le galop est moins une danse à part, qu’une coda accélérée qui met fin à un enchaînement de danse, suite de contre-danses, quadrilles, et cela dès la Renaissance me semble-t-il » -- alors peut-être qu’ici, il y a des Espagnols, hein ? Il me faudrait, il y a eu une année où il y avait des Espagnols, et puis là où j’ai besoin d’Espagnols, il ne va pas y en avoir -- « Ça se retrouve par exemple encore aujourd’hui, dans la... » – comment est-ce qu’on prononce, jota, non ? jota – « jota, dansée en Aragon. Suite de retours d’un même thème [38 :00] très simple » – ça c’est donc la ritournelle – « suite de retour d’un même thème très simple, tantôt plus rapide, tantôt plus lent, mais qui se termine par une sorte de galop endiablé, que les Espagnols appellent ‘estribillo’ » – ho, ho, ho ! Ils appellent ça, estribillo, vous vous rendez compte ? – « de estribo » -- je lis toujours la lettre de Rosset – « de estribo, étrier : c’est donc l’idée de galopade. ‘Estribillo’ désigne aussi littéralement le vers que l’on répète à la fin de la strophe pour marquer cette fin. Il me semble qu’il y a un phénomène un peu analogue dans les morceaux de rock ».

Alors, je me dis, quand même il parle du rock. [39 :00] Prenons la succession des chanteurs américains : les crooners et les rockers. Il y a quelque chose qui m’embête beaucoup là-dedans. Les crooners, c’est tout simple, c’est la chanson ritournelle. Bon. C’est la petite ritournelle. Les crooners, c’était ça. [*Pause*] Quand les rockers sont arrivés, moi je me dirais, bon, les rockers, ça a été évidemment l’imposition d’un galop, et c’est normal, normal. On en avait plein, plein, on n’en pouvait plus de la ritournelle, [*Rires*] on est passé au galop. Quel galop ? Alors un galop

très, très, très important. [Pause] Qu'est-ce qui ne va pas ? Vous comprenez ? [40 :00] Je regarde dans mon dictionnaire anglais, c'est vous dire s'il faut faire des recherches, hein ? Et d'où ça vient « rock », « rocker » ? Et je m'aperçois, à la rigueur, je me disais, ce serait bien, des cailloux, ça dégringole. C'est un galop de cailloux. Mais ça ne vient pas du tout de cailloux. Ça vient d'un tout autre « rock », qui est la berceuse, le mouvement de bascule. Alors là, je n'y comprends plus rien. Pourquoi les rockers se sont-ils nommés les berceurs, alors qu'ils s'opposaient aux crooners, qui étaient les vrais berceurs ? Il y a quelque chose qui n'est pas clair... [Rires épars] [Interruption de l'enregistrement] [40 :43]

... Il y a là quelque chose de scandaleux. Ça il faut à tout prix arranger ça, c'est une objection pas très sérieuse, mais il faut s'en tirer, ça c'est dramatique. Et puis ça donc, ça m'embête. [41 :00] Mais heureusement, heureusement, alors on oublie ça, mais j'aimerais bien que vous me trouviez une manière de s'en tirer.

Et enfin, quel est le grand -- d'ailleurs Rosset, dans son article sur la ritournelle, l'invoque -- le grand, le morceau de musique, parmi les plus beaux qu'il faudrait analyser, analyser en détail, très simple, c'est une musique très, très simple ; c'est évidemment le fameux « Boléro », le fameux « Boléro ». Qu'est-ce que c'est, le « Boléro » ? Vous avez une petite phrase. Là, il serait typique de, de... et à croire que Ravel l'aurait voulu comme ça. C'est une petite phrase, un petite phrase célèbre que vous avez tous dans la tête, puisque vous l'avez entendue une fois pour ne plus jamais l'oublier. Ravel, il disait : qu'est-ce que j'ai fait ? Rien d'autre que ça : j'ai inventé une petite phrase, [42 :00] et j'ai su l'orchestrer. Car la petite phrase, dans toute la durée du « Boléro », ne change absolument pas. Je veux dire, il n'y a aucun changement mélodique, et aucun changement rythmique. Il n'y a aucun changement rythmique dans tout le « Boléro ». Il y a uniquement changement de vitesse, changement d'intensité, [Pause] et changement d'orchestration, puisqu'en effet, c'est une orchestration. Alors bon, mais la reprise de la petite phrase se fait suivant un galop, qui va aboutir à la splendide fin, qui n'est pas une extinction de la ritournelle, [43 :00] mais qui est un véritable « cassage » de la ritournelle. Elle se casse absolument comme une assiette se casse, c'est-à-dire les morceaux volent en éclats, à l'extrême de la vitesse du galop. Donc là vous auriez, au niveau d'une musique célèbre de Ravel, comment on peut construire une matrice simple avec les deux éléments, ritournelle et galop. Voilà.

Voilà tout ce que je voulais dire. Tout ce que vous pourriez m'apporter, je veux dire, par association d'idée, dans n'importe quel domaine, musique classique... Je prends un exemple, par exemple. Mais je n'ai pas le disque. J'aurais pu l'acheter. Je crois me rappeler, mais c'est un souvenir confus, qu'un lied extrêmement beau de Schubert, [44 :00] qui s'appelle, je crois bien, « La jeune fille et la mort », c'est ça, ou « La mort et la jeune fille » [Les étudiants confirment le titre et donnent aussi des précisions] « La jeune fille et la mort » [« Le Quatuor à cordes en ré mineur »]. Ce n'est pas un lied ? Voyez si mes souvenirs sont confus. Ah bon ? C'est un quatuor. Bon, eh ben, ma question c'est : est-ce qu'il n'y aurait pas là un galop ralenti ? J'ai le souvenir d'une espèce de galop très curieux, qui ne serait pas étonnant, en fait. « La jeune fille et la mort » : le galop-là serait typiquement mortuaire. Mais là voyez, je n'ai pas souvenir de ça, au point que je croyais que c'était un lied.

Donc tout ce que vous pourriez trouver, dans les musiques que vous connaissez, que ce soit la musique classique, que ce soit le rock, que ce soit la musique du Moyen-Âge, que ce soit des

connaissances [45 :00] que vous auriez, techniques, sur le rôle des différents instruments dans le galop, tout ça. Je considère comme un simple détail me tirer de difficulté pour l'affaire du rock, ce qui est urgent, enfin ce qui n'a pas grande importance. Tout ce que vous pourriez m'apporter, en ce sens, vous auriez ma reconnaissance très profonde. Et bien entendu, je vous donnerai douze U.V. pour toute votre vie, même plus. [*Rires*] Voilà, bon. C'est ce que je voulais dire. C'est comme un appel d'offre, quoi. Bien. Là-dessus, on y va. Alors je voudrais, si vous avez trouvé ça, quoi que vous trouviez, [46 :00] vous me le racontez la semaine prochaine, parce qu'après je sens qu'il sera trop tard, il sera trop tard pour moi. [*Pause*] Soyez gentils, cherchez. Encore une fois, tout ça, alors, gardez-le aussi de côté quant à ce cours, hein, ce sera fait. Le cristal sonore, on en parlera plus au troisième trimestre.

Bon, eh bien, on y va, là-dessus, on recolle avec le point où on en était. Et pourquoi j'ai fait ce schéma, qui ne vous échappe pas ? Est-ce que quelqu'un le voit, mon schéma ? Personne ? Quelle vie. Quelle vie. Là je vais vous l'expliquer. On en était à ceci : [47 :00] on avait vu la première moitié, on avait vu et on n'avait pas tout à fait fini la première moitié. Ce qui définit l'âme, c'est un mouvement intensif, ou il y a un mouvement intensif de l'âme. La seconde moitié, vous savez d'avance ce qu'elle va être : le temps, c'est le nombre du mouvement intensif de l'âme. Donc, le temps est une dépendance de l'âme et non pas du monde. C'est la tradition de ce splendide néoplatonisme, qui va du 3^{ème} siècle au 6^{ème} siècle, de Plotin à Damascius.

Il nous reste à finir donc le premier point: il y a un mouvement intensif de l'âme. [48 :00] L'âme détermine un mouvement intensif. Que ce soit l'âme qui le détermine, en fait ce n'est pas vrai, mais c'est au niveau de l'âme que le mouvement intensif apparaît plus clairement. On va voir pourquoi. Je prends une citation de Damascius, le dernier des grands néoplatoniciens. Damascius dit, et là la traduction est exacte, elle est mot à mot, la traduction: « tout comme les éponges » -- texte admirable ; là aussi, il faut l'apprendre par cœur – « tout comme les éponges, virgule, sans rien perdre de son être, l'âme est seulement [49 :00] plus dense ou plus rare ». On a vu: densité ou saturation, rareté ou raréfaction, c'est les deux pôles intensifs. De quoi? De la densité, la densité étant une quantité intensive. A la manière des éponges, sans rien perdre de son âme, elle est seulement plus dense ou plus rare, l'âme. Voilà l'illustration même de... [*Deleuze ne termine pas la phrase*]

Alors je dis bien, c'est donc ça, ce que je présentais comme une dialectique, à la fois très différente de ce que sera la dialectique chez Hegel, mais très différente aussi de ce qu'était la dialectique chez Platon. C'est la dialectique proprement néoplatonicienne, [50 :00] pour laquelle je ne vois pas d'autre mot que le mot dont s'est servi Jamblique: la dialectique sérielle. C'est une série.

Alors, je peux reprendre, puisque ce schéma, il était très entamé la dernière fois. Je pars de là. [*Deleuze se place devant le tableau*] Je dis, si je me donne un échelonnement, vous voyez, je me donne une série, je dis : en bas, cette série tend vers zéro. Qu'est-ce que ce zéro ? Ben, quand on l'aura vu, on aura fini ce qu'on a à faire. Cette série tend vers zéro, [51 :00] et son point de départ, c'est 1 puissance n, c'est là. Vous allez me dire : tu as mis quelque chose là-dessus. Oui. Oui. – [*Un étudiant peut-être veut poser une question*] Pas pour tout de suite, hein ? -- 1 puissance n, je dis, 1 puissance n ; donnons-lui un nom : c'est ce que les néoplatoniciens appelleront l'Un, avec un grand U, « l'Un participable ». Participable, ça veut dire quoi ? Ça veut dire que les degrés

suivants participeront à cet Un, participeront à cette puissance. Pourquoi ? Forcément, puisqu'ils émaneront de cette première puissance ; émanant de cette première [52 :00] puissance, procédant de cette première puissance, ils y participent. C'est-à-dire ils en reçoivent l'effet. Ils y prennent part. Pourtant cette première puissance n'a pas de partie. Donc ils y participent d'une autre manière que suivant la partie. Ça, ça va de soi. Donc, 1 puissance n sera dit l'Un participable.

Ce qui veut dire que le degré plus bas, le degré suivant, que nous allons nommer normalement 1 puissance n - 1, [Pause] eh ben, ce sera précisément la [53 :00] seconde puissance, c'est-à-dire celle qui participe de l'Un participable. Cette seconde puissance, Plotin lui donne pour nom : « l'être esprit », « l'être pensé ». Une fois dit qu'au niveau de cette seconde puissance, il y a une unité, une unité absolue de l'être et de la pensée. Mais vous voyez que l'unité n'est plus celle de l'Un, elle est celle de l'être et de la pensée. Cette unité de l'être et de la pensée, Plotin l'appelle aussi bien : *le noûs*, en grec, ou *noos*, que l'on traduit par convention, et très mal, « l'intelligence en tant qu'elle comprend tous les [54 :00] intelligibles ».

Je dirai donc que la seconde puissance, 1 puissance n - 1, participe de la première puissance, 1 n, 1 puissance n. Après l'Un participable, il y a l'être esprit. L'être esprit participe de l'Un participable. Pourquoi l'être et l'esprit ne font-ils qu'un ? Précisément parce qu'ils participent de l'Un. [Pause] Ça va ? De 1 [puissance] n - 1, va sortir d'une manière ou d'une autre, une troisième puissance : 1 [puissance] n - deux. [55 :00] Elle sera inférieure. Elle participera de l'être esprit. [Pause] Et cette troisième puissance qui participe de l'être esprit, et qui par l'intermédiaire de l'être esprit, participe de l'Un participable, c'est ce que Plotin appellera « l'âme », *psykhé* [ψυχή]. [Pause] Voyez, et puis, là ça varie. J'ai pris un truc qui me convient. Je ne dis pas que ce soit exact. Et puis vous avez un trois, quatre... Quatrième puissance : la *physis*, la nature, qui participe [56 :00] de l'âme. Le cosmos, et puis l'apparaître ou l'apparition de phénomènes, c'est-à-dire la *physis* dans sa splendeur sensible, [Pause] c'est-à-dire la *physis* considérée comme ensemble de phénomènes, qui forme une puissance encore inférieure, etc., etc., etc., jusqu'à zéro. Encore une fois, toujours mystère pour ce zéro.

Première question : pourquoi j'ai fait... alors que j'ai mis des pointillés en bas ? -- Vous voyez, mon schéma s'éclaircit, j'espère, à mesure que je le commente. -- J'ai mis des pointillés en bas parce qu'en un sens, ça va à l'infini. Il y aura toute une série de puissances avant zéro. Finalement, [57 :00] chaque chose prise dans son individualité sera elle-même une puissance.

Et pourquoi j'ai mis là-haut des petits – ah, comment ça s'appelle, des petits tirets... des pointillés – pourquoi j'ai mis là-haut des pointillés, avec 1, cette fois-ci, puissance N, mais N écrit en majuscule ? C'est que, c'est bien connu : les néoplatoniciens, dans leur excellente tentative d'ériger toujours l'Un au-dessus de l'être, n'ont jamais fini avec la profondeur. C'est une dialectique en profondeur. Or, c'est ce que j'essayais de montrer... je ne reviens pas là-dessus : la profondeur, elle ne peut émaner que d'un sans-fond.

Le « fond », [58 :00] les Allemands, et Schelling se rappellera tout ça. Schelling, il connaissait rudement le néoplatonisme. Je ne dis pas qu'il est néoplatonicien, mais il connaissait très, très bien. Quand Schelling nous apprendra qu'au-delà du fond, c'est-à-dire du *Grund*, il y a le *Abgrund*, le sans-fond, et que au-delà du *Abgrund*, il y a le *Urgrund*, par-delà tout fond, par-delà le sans-fond. Et qu'il écrira ces pages splendides, qui vont être les bases du Romantisme

allemand sur le jeu du *Urgrund*, de l'*Abgrund* et du *Grund*. Ces pages ne sont pas la même chose, mais ont de singuliers échos [59 :00] déjà, chez les Alexandrins, notamment chez Damascius. Si bien que, je dirais que 1 puissance N, c'est le plus profond, mais c'est quand même déjà de l'Un participable. Donc il faut bien que lui-même « sorte » de quelque chose. Il faut que le plus profond sorte de quelque chose, d'un sans-fond. Et le sans-fond, lui, c'est l'Un imparticipable. L'Un imparticipable, impossible à participer [vue l'explication précédente, cette phrase sans doute se termine : à cet Un, à cette puissance] ... [Interruption de l'enregistrement] [59 :54]

Partie 2

... [60 :00] Alors quelle est la fonction de cet Un imparticipable, qui recule à l'infini ? Chez Damascius, c'est très émouvant, cet Un imparticipable, qu'on ne peut même pas toucher ; chaque fois que on le touche là, il recule puisque au mieux, on peut apercevoir à travers la brume de l'être, l'Un participable. L'Un imparticipable, c'est inconcevable. C'est l'inconcevable à l'état pur. Il est le non pensable. Mais il faut que la pensée pense, y compris le non pensable. Le non pensable, ça sera l'Un imparticipable. [Pause]

Mais alors quelle est sa fonction ? Il est nécessaire à toute la série. Parce que, très bizarrement, c'est l'Un imparticipable qui donne un participable [quelques mots indistincts]. Si il n'y avait pas l'imparticipable, il n'y aurait ni participation [61 :00] de l'être à l'Un participable, ni l'Un participable auquel participe l'être. Toujours, Damascius, c'est celui qui dirait : « Derrière tout Un, il y a Un encore plus Un ». C'est-à-dire un Un, qui n'est plus rien que Un ; c'est le sans-fond. Bon ! D'où pour ceux qui voient -- peut-être essayer d'éteindre ? Peut-être que on verrait mieux mon schéma, si vous essayez d'éteindre. On le voit mieux ? Non ? [Rires] Évidemment, on ne risque pas de le voir, je le bouche, je m'aperçois... D'où que je sois, je le boucherai à quelqu'un alors... Bon, alors, vous rallumez... Pardon, alors, vous rallumez, si vous voulez bien. [Pause] [62 :00]

Prenons, une situation moyenne. Voyez, quand j'ai tout centré sur l'âme, je n'avais pas exactement le droit, mais je pensais déjà que vous corrigeriez de vous-même. Je n'avais pas tout à fait le droit puisque l'âme, en fait, elle vient en troisième puissance. Mais ça n'a aucune importance, aucune importance. Parce que je peux très bien dire que les puissances supérieures sont des âmes supérieures, que les puissances inférieures sont des âmes inférieures. Si j'ai pris l'âme, c'est parce que c'est en elle que se révèle à l'état pur le mouvement du « devenir dense » et du « devenir rare », précisément en fonction de ce qu'on va voir. Elle est la plus apte à produire les choses suivantes et à se retourner sur les choses précédentes. Elle a une espèce de position clé. [Pause] [63 :00] Mais on ne peut pas dire que ce soit une dialectique de l'âme ; c'est une dialectique où l'âme est un des degrés de puissance parmi les autres, dans la série du sans-fond.

Alors, regardez bien, mon schéma sur l'âme. J'ai mis en rose, disposant de craies de couleurs différentes, donc l'âme, c'est 1 [puissance] n - 2. C'est ça, elle est là, l'âme. Premier mouvement : elle s'épanche. Elle se donne. Elle se tourne vers ce qui la suit. [Pause] Elle se tourne vers ce qui la suit. Elle se donne. [64 :00] Elle se donne, ça veut dire quoi ? Le don néo-platonicien... c'est une philosophie du don. Donner, ça veut dire : donner à participer, donner à participer. Elle

se donne à participer. À quoi se donne-t-elle à participer ? Eh bien, à ce qui en participe, ou à ce qui va en participer. A savoir ce qui vient après l'âme, c'est-à-dire la nature.

Donc j'ai un premier mouvement, c'est cela que j'ai mis en rouge : l'âme en se donnant, s'épanche dans la nature. Elle produit la nature. [Pause] Elle produit la nature. Cette production, c'est ce que -- et je cite ce mot, parce qu'il va nous être important tout à l'heure pour un auteur moderne qui dépend étrangement [65 :00] de toute cette histoire, bien qu'un grand auteur très moderne -- le mot dont se serviront les nouveaux platoniciens, c'est : la *poiesis*, c'est-à-dire une production-crédation. Voyez. En se donnant à un quelque chose qui n'est pas encore, ce à quoi elle se donne, elle le fabrique, elle le produit en se donnant. C'est très amoureux tout ça. C'est très religieux, c'est très amoureux. C'est très fort. Il faut vivre tout ça. Si vous voulez, c'est des concepts, c'est en même temps des concepts philosophiques. Mais je reprends toujours ma ritournelle : si vous ne les doublez pas avec des affects, ça ne veut rien dire tout ça, ça ne vaut rien. [66 :00] Ils vivaient comme ça, c'étaient de saints hommes. C'étaient de saints hommes, non chrétiens, non chrétiens, hein ? Ouais. C'étaient des hommes... Ah, quels hommes c'étaient ! Et mieux, quels philosophes !

Alors, cette *poiesis* par laquelle l'âme va produire la puissance inférieure qui la suit, ce mouvement qui va donc de 1 [puissance] n - 2 à 1 [puissance] n - 3. Ce mouvement qui va de -- je dirais aussi bien, de la première puissance, à la seconde, de la seconde à la troisième, de la troisième à la quatrième, de la quatrième à la cinquième [67 :00] -- les néoplatoniciens l'appellent : « procession » ou « émanation ». Le terme suivant, procède du précédent, ou il en émane. Chaque degré de puissance, pris en lui-même, sera une « manence ». Qu'est-ce que l'on appelle une « manence » ? Il demeure en soi-même. Il reste en soi. Ce qui reste en soi, nous l'appelons : « manence ». Car on mêle le latin et le grec pour montrer que l'on pratique toutes les langues. *Manere*, c'est demeurer. Donc une « manence », en grec, c'est ce que l'on appellera une « hypostase ». [68 :00] Et vous ne pouvez pas guère rencontrer, lire du Plotin et à plus forte raison ses successeurs, sans rencontrer à peu près à toutes les pages, l'expression grecque *hypostase*.

Ou bien, je disais, c'est une puissance, mais ce n'est pas une puissance qui s'oppose, ce n'est pas une puissance à la manière d'Aristote. Chez Aristote, ça a beaucoup changé ; chez Aristote, la puissance s'oppose à l'acte. La puissance, c'est ce qui est en puissance. Par exemple, le bois est en puissance de statue. Une statue, si je fais une statue en bois, la matière, c'est la puissance, la forme, [69 :00] c'est l'acte. Pardon pour ceux qui connaissent Aristote, non pas que ce que je dis soit faux, mais ce que je dis est tellement rudimentaire que... Evidemment, Aristote dépasse ce point de vue, mais enfin, restera chez lui, toujours, une distinction et même une opposition entre l'être en puissance et l'être en acte. Pour les néoplatoniciens, l'acte, c'est toujours l'acte de la puissance elle-même. L'acte, c'est l'expression de la puissance en tant que telle. [Pause]

Ça va tellement loin, qu'un philosophe de la Renaissance, dont je vous avais juste dit un mot, juste un mot, a créé un concept admirable, le Cardinal de Cues. [70 :00] Le Cardinal de Cues a créé un concept formidable, très, très beau. Mais il faut savoir un peu, il faut savoir le latin pour le comprendre, parce qu'il ne vaut que par son mot. Il voulait expliquer contre Aristote, cette unité de la puissance et de l'acte, que l'acte était toujours acte de la puissance en tant que puissance. Et il a créé le concept -- il en faisait un véritable concept de sa philosophie -- le

concept de « possesst ». Il parlait *du* « possesst », *le* « possesst ». Pour ceux qui n'ont pas fait de Latin, je m'explique : *posse*, p, o, deux s, e, c'est l'infinifit du verbe pouvoir. *Posse*, cela veut dire le pouvoir. [Pause] [71 :00] La troisième personne du verbe pouvoir, il peut, c'est *potest*, *potest*. Le Cardinal crée un mot barbare, mais un mot formidable, à savoir, il crée le mot, à condition que cela réponde à une notion : « posse-est », que l'on pourrait traduire en français, je ne vois pas d'autre manière de le traduire : [Pause ; Deleuze écrit au tableau] l' « est-pouvoir », le « est-pouvoir ». [Pause] [72 :00] Pourquoi est-ce qu'il exprime le besoin de forger un mot barbare, le « possesst », le concept, de l' « est-pouvoir » ? Pour marquer que le pouvoir en tant que pouvoir est acte ? Bon! En tout cas, je peux dire de chacun de mes degrés de puissance qu'il est « manence », puissance, hypostase, c'est-à-dire « possesst ». D'un degré au degré suivant, d'un degré au degré inférieur, j'ai un chemin qui est: la procession, l'émanation. [Sur Nicolas de Cues et le « possesst », voir la séance 3 du séminaire sur Spinoza, le 9 décembre 1980, et la séance 17 du séminaire sur Leibniz et le Baroque, le 12 mai 1987]

Voyez: la « manence », c'est l'acte par lequel la puissance reste en soi. L'émanation, c'est l'acte par lequel la [73 :00] puissance inférieure procède de la puissance supérieure. [Pause ; Deleuze siffle] D'où mes petits machins rouge de P2 à P3, de P3 à P4, de P4 à P5, de P1 à P2: j'ai une émanation, une procession. [Pause] Mais quelque chose ne sort pas de P1, c'est-à-dire : P2 ne sort pas de P1 sans se [74 :00] retourner vers ce dont il sort. [Pause] P3 ne sort pas de P3 sans se retourner vers ce dont il sort. C'est le mouvement complémentaire de la procession ou de l'émanation, à savoir la « conversion ». Chaque puissance se retourne vers ce dont elle procède, et aucune puissance ne procède d'une puissance supérieure sans se retourner vers ce dont elle procède.

À peine je dis ça qu'il est clair que, il est évident que ce que je viens de dire est inexact. Car la conversion, elle fait encore mieux que ça. [75 :00] La conversion ne se contente pas d'être le symétrique inverse de l'émanation. C'est ça qui est beau, c'est ça qui est très beau. Et c'est ça, souvent, j'insiste que l'on risque souvent de ne pas voir. À ce moment, la dialectique sérielle, on en fait un truc très linéaire. Tandis que vous allez voir comment on obtient une belle spirale et même des spirales imbriquées les unes dans les autres. Aaaaah.

Je dis, pour plus de clarté, mettons : B procède de A. Non, ce n'est pas ça que je dis. Je dis : C procède de B. Puissance 3 procède de puissance 2. [76 :00] Mais dans la conversion, puissance 3 ne se contente pas de se convertir à puissance 2, il se convertit à ce dont procède puissance 2 elle-même. D'où, en effet, c'est bien forcé, c'est forcé. Puisque la puissance dont procède, la puissance 2 dont procède puissance 3 n'existait elle-même qu'en se convertissant vers la puissance précédente. Il faut donc que la puissance qui procède d'une puissance se convertisse, non pas seulement vers la puissance dont elle procède mais vers la puissance dont procède la puissance dont elle procède. [77 :00] Ce qui nous donne – ah ben zut, je l'ai fait en rose – ce qui nous donne la conversion, elle a comme deux degrés de puissance.

Si bien que vous allez avoir un mouvement formidable, où chaque fois, la conversion va remonter. Ça va unir les puissances, les mettre les unes dans les autres. Vous comprenez ? Je dirais: la puissance 3 procède de la puissance deux, mais la puissance 3 « se convertit » à la puissance 1. Si bien que ça avance comme ça, ça avance par une grande conversion, une grande procession. Chaque fois, la conversion reprend non seulement la procession -- parce que sinon, il

y aurait scission dans la série -- elle assure comme la réunification de toute la série, à chaque stade de la conversion. C'est beau, très beau. Bon. [78 :00] Ouh la, la, je n'en peux plus !

Alors ça doit vous expliquer quelque chose? Pour finir avec tout ça. Pourquoi c'est de l'intensité? Chaque degré de puissance est une unité. Voilà pourquoi, c'est de l'intensité. Chaque degré de puissance est une unité. Voilà, ça c'est le premier point.

Chaque unité contient une multiplicité virtuelle. Chaque unité contient une multiplicité virtuelle, à savoir: la multiplicité des termes qui en procède, la multiplicité des puissances [79 :00] qui en procède. [Pause]

Troisième point: pourquoi cette multiplicité est-elle virtuelle? Parce que quand elle s'actualise -- là vous devez comprendre d'un éclair ; ce n'est pas du raisonnement -- c'est parce que la multiplicité contenue dans une puissance est nécessairement virtuelle. C'est la multiplicité des degrés qui procède de la puissance. Or cette multiplicité quand elle s'actualise, elle s'actualise en effet, mais elle s'actualise sous qu'elle forme? Sous la forme de la puissance suivante [80 :00] qui, à ce moment-là, fonctionne comme une unité. Et cette unité contient à son tour une multiplicité virtuelle, la multiplicité du degré suivant. Mais quand cette multiplicité s'actualise, elle s'actualise sous l'unité du degré suivant. Donc c'est toujours une multiplicité virtuelle. Astuce diabolique! Le multiple ne cessera pas d'être une multiplicité comprise... Le multiple ne cessera pas d'être compris dans l'Un puisque, il sera purement virtuel et que il ne pourra s'actualiser que sous la forme d'un nouvel Un, qui procède de l'Un qui contenait la multiplicité.

Aaaaah... [81 :00] Oui ? Ça marche ? [Pause] Qu'est-ce que vous voulez, c'est qu'on n'est plus à Alexandrie. Vous comprenez ça dans le temps, vous comprenez ça... Il y a des choses qu'on comprend maintenant, hein ? Bon. Alors. Mais ce n'est pas tout ! Oh, ce n'est pas tout. D'où je reviens à mon thème, parce que celui-là, il m'intéresse, on se rapproche quand même de choses plus modernes.

Mais enfin, encore une fois, on n'a absolument pas le droit de traiter le texte fameux de Kant sur les quantités intensives comme un texte original de Kant. Et ça m'importe beaucoup dans ce qu'il nous reste à faire la semaine prochaine. Où est la nouveauté de Kant ? Car encore une fois, Dieu qu'il y a une nouveauté de Kant, mais le [82 :00] chapitre sur les quantités intensives intitulé, dans *La Critique de la raison pure* : « Axiomes »... non, « Anticipation de la perception », ce n'est pas là que Kant est nouveau, puisque Kant nous dit ceci, qui traîne dans tout le Moyen-Âge, et qui remonte aux néoplatoniciens. Il nous dit: « Qu'est-ce qu'une quantité intensive? » Il nous dit: « C'est une grandeur, c'est une quantité dont la grandeur est appréhendée comme unité ». [Pause] Un degré de chaleur quel qu'il soit, que ce soit cent degrés, mille degrés, dix milles degrés, ou trois degrés, eh ben, la quantité intensive est toujours appréhendée comme une puissance, 1. C'est donc une quantité dont la grandeur est appréhendée comme unité, [Pause] [83 :00] dans laquelle la pluralité est virtuelle. Et en effet, trente degrés, ce n'est pas deux fois quinze degrés. Ça contient deux fois quinze degrés, mais virtuellement. Ce n'est pas en ajoutant quinze degrés à quinze degrés que vous faites trente degrés. Sinon, comme disait déjà Diderot spirituellement, il suffirait d'additionner des boules de neige pour faire de la chaleur. [Rires] Bon. La quantité intensive, elle n'est pas additive, elle n'est pas additive, c'est évident. C'est la quantité extensive qui est additive.

Donc, Kant nous dit : la quantité intensive, c'est ce dont la grandeur est appréhendée comme unité, premier caractère, donc, c'est dans quoi la multiplicité ou la pluralité est virtuelle, [84 :00] deuxième point ; troisième point, et ne peut être représentée que par son rapprochement à la négation égale = zéro. C'est-à-dire, par sa distance indécomposable à zéro, une fois dit que le degré inférieur sera, lui aussi, défini par sa distance indécomposable à zéro, et qu'il y aura emboîtement de distances indécomposables. On ne pourra pas dire de combien. On pourra dire qu'une distance est plus petite qu'une autre, on ne dira pas de combien. C'est ça la définition de la quantité intensive chez Kant.

Je dis juste : il n'y a rien de nouveau là. Si bien que, tous ceux qui se sont appuyés -- et on verra que c'est une école puissante d'interprétation du Kantisme -- qui se sont appuyés sur le chapitre sur les quantités intensives pour comprendre l'ensemble de *La Critique de la raison pure*, par définition, ça me semble de passer complètement à côté, puisque ce n'était pas là la nouveauté de Kant. Bien plus, ça fait de Kant, [85 :00] à ce moment-là, une espèce de Platonicien, et ce n'est pas par hasard. Ceux qui, là, je, j'en ai trop dit... Ceux qui ont interprété Kant en fonction de la théorie des quantités intensives, c'est une école allemande très intéressante de la fin 19ème, début 20ème, dont le principal représentant était Hermann Cohen, qui était un philosophe très, très remarquable, pas connu. Il n'a jamais été connu en France, mais c'était un philosophe tout à fait, tout à fait important. Bon, eh ben, toute l'interprétation d'Hermann Cohen porte à la fois, d'une part, sur les quantités intensives, et comme on l'a toujours remarqué, consiste à platoniser, platoniser Kant. Et c'est forcé qu'il rate la nouveauté du Kantisme. Toute l'interprétation de Heidegger, concernant le Kantisme, est dirigée -- c'est pour ça que c'est important de la savoir au moins -- est dirigée contre l'interprétation de Cohen. On verra pourquoi. [86 :00] La question ce serait : est-ce que d'une toute autre manière, Heidegger lui aussi, ne rate pas complètement la nouveauté du Kantisme ? Est-ce qu'on peut dire ça ? Oui, on peut dire ça. Est-ce que c'est vrai ? À vous de juger. Bon. Enfin, on ne parle pas de ça pour le moment.

Mais, vous voyez, c'est forcé, et, comment se définira la quantité extensive ? Enfin par opposition. Eh ben, la quantité extensive, je dirais, c'est ce dont la multiplicité, c'est une grandeur dont la multiplicité est toujours actuelle. [Pause] Et dès lors, second caractère, c'est ce dont... c'est donc une grandeur dont la multiplicité est toujours actuelle, et... [Interruption de l'enregistrement] [1 :26 :51]

... [à la lumière de la phrase d'après] [qu'elle est une largeur] alors que la quantité intensive, c'est une profondeur. [Pause ; Deleuze chantonne] [87 :00] Sauf que ! Sauf que ! Sauf que, avant d'en avoir fini -- on touche au but de cette première partie -- avant d'en avoir fini, il faudrait dire quelque chose. [Deleuze va au tableau] Plus je descends -- vous me direz : ça va tout changer ! Non, ça ne change pas tout, mais, et il faut être sensible à cette descente de l'intensité -- [Bruit d'une porte qui se ferme ; Deleuze dit quelques mots indistincts] Plus je descends et plus je considère des « manences » pour projeter le monde, plus je considère des puissances basses, c'est-à-dire, pour [88 :00] parler comme Damascius, des puissances rares. Par opposition aux puissances denses, les puissances raréfiées ! Donnons 1 puissance grand N à zéro : j'ai tout un échelonnement de puissances, de moins en moins denses, de plus en plus raréfiées.

Eh bien, plus je descends mon échelle de puissances, [Pause] plus la multiplicité tend à devenir actuelle. Elle tend. Ça se complique. Plus la largeur, c'est-à-dire la quantité extensive, tend à se

présenter, [89 :00] [Pause] et donc, plus la chute idéale -- puisqu'on a vu que, déjà dans le plus haut, il y avait une chute idéale au sens où la lumière tombe sans cesser d'être en soi, sans cesser d'être une « manence » qui reste en soi, elle tombe, chute idéale de la lumière, qui n'est pas une chute réelle – eh bien, plus je descends l'échelle des intensités, plus la chute idéale tend à se doubler d'une chute réelle. Et les trois ne font qu'un. Plus la multiplicité tend à devenir actuelle, plus la largeur s'affirme au détriment de la profondeur, plus la chute tend à devenir réelle au lieu de simplement idéale. [Deleuze siffle] Vous comprenez? [90 :00] En d'autres termes, ça se détend. Mon échelle des intensités se détend plus je la descends. [Pause] Voilà.

Vous tenez bon encore ou vous avez besoin d'un petit repos?... Ah?... Il faut rouvrir les fenêtres!... Bon, mais alors, pas longtemps, hein?... Quatre minutes de repos. Quatre minutes! [Interruption de l'enregistrement] [1 :30 :47]

... C'est-à-dire notre seconde partie, vous voyez de quoi il s'agit dans notre seconde partie?... C'est triste, fermer la porte quand il y a [91 :00] un si beau soleil, mais ça me troublerait beaucoup là!

Voyez, notre seconde partie, c'est exactement... Eh bien, une fois donné ce mouvement intensif de l'âme extrêmement complexe donc, comment le temps va-t-il surgir comme le nombre de ce mouvement ? [Pause] Pour le comprendre, il faut d'abord considérer une chose qui va de soi : l'éternité. [Pause] L'éternité, ils l'appellent [92 :00] *aiôn*. C'est le célèbre *aiôn* grec. Il faut que je schématise aussi, hein, parce qu'il y a bien d'autres choses, et dans l'*aiôn*, il y a déjà toutes sortes de choses. [Deleuze écrit au tableau] L'*aiôn*, qu'est-ce-que désigne l'*aiôn* ? L'*aiôn*, il désigne ce fait que tout est ensemble, que toutes les puissances sont les unes dans les autres. Elles sont les unes dans les autres, tant les puissances suivantes que les précédentes. Les puissances suivantes sont dans les précédentes par émanation, les [93 :00] puissances précédentes sont dans les suivantes par conversion, par conversion des suivantes. Les puissances suivantes saisissent les précédentes par la conversion. Les puissances précédentes appréhendent et contiennent les suivantes, par émanation, par procession. Cette intériorité des puissances les unes dans les autres, c'est l'*aiôn* ou l'éternité.

Seulement, on vient de dire déjà l'essentiel : qu'elles soient les unes dans les autres, ne les empêche pas de se distinguer. [94 :00] Si vous comprenez ça, vous avez tout compris. Ça suffit de comprendre ça. Je répète : ça ne les empêche pas de se distinguer. J'ajoute, peut-être que ça les empêche d'être distinctes. Mais les néo-platoniciens sont très attentifs aux mots qu'ils emploient. Ça ne les empêche pas et se distinguer. Peut-être que ça ne les empêche pas d'être distincts ou distingués. Pourquoi? Être distinct ou distingué, c'est ce qu'on appellera l'état d'une différence extrinsèque. [95 :00] La craie se distingue de la table. [Bruit de craie qui tombe sur une table] Le mur se distingue du mur qui lui est perpendiculaire. -- Non! O là là, qu'est-ce que je raconte? O, mais non, je me suis tout trompé. -- La craie est distincte de la table. La pauvre, elle ne se distingue pas, comment vous voulez qu'elle se distingue? La craie est distincte de la table. Et, elle est distinguée. Elle est distinguée par moi, par moi, par le *noûs*, par l'âme. Elle est distincte en soi, d'une distinction extérieure. Je veux dire, la craie est hors de la table. La distinction extérieure, c'est quoi? C'est le statut des quantités extensives, « partes [96 :00] extra partes »: la quantité extensive se définit par l'extériorité de ses propres parties. C'est ce que les Grecs dans leurs mots à eux -- je fixe ces mots parce que c'est très important -- c'est ce que les

Grecs appellent le domaine des « *tà álla* ». « *Tà álla* », « *tà álla* », [*Deleuze chante ces mots*] c'est quoi « *tà álla* »? C'est les autres ! Et ça s'écrit: « ta », article neutre [*Deleuze écrit en même temps au tableau*] « *álla* » : « *tà álla* ». C'est les autres au neutre. Voilà! Je dirais « *tà álla* », c'est la multiplicité actuelle ou la quantité extensive. C'est la distinction [97 :00] extrinsèque.

Bon, il n'est pas question que, entre les puissances, il y ait une distinction extrinsèque. Ce serait contre les exigences de l'*aiôn*, contre les exigences de l'éternité. Les exigences de l'éternité, ce qu'en même temps, c'est que toutes les puissances soient ensemble ! [*Pause*] En d'autres termes, toutes les puissances sont ensemble en tant qu'elles sont Un ! En d'autres termes, elles ne sont pas du domaine des *tà álla*. Une puissance n'est pas autre qu'une autre. [*Pause*] [98 :00] Mais l'*aiôn* n'exige pas et n'empêche pas que, s'il est vrai que les puissances ne sont pas distinctes ni distinguées, il est vrai pourtant qu'elles se distinguent. Les Grecs ont parfaitement un verbe au pronominal, ils emploient le terme au pronominal pour indiquer cela. Et ils ont un autre mot que *tà álla*, les autres. Ils ont le mot *héteros*, qui a donné chez nous « hétérogénéité » et donc il est très difficile de dire -- tant ce mot est riche chez les Grecs dans sa différence avec *tà* [99 :00] *álla* -- donc il est très difficile de traduire. Ils en tirent un substantif, qui est *heterotès*, l'*heterotès*, *heterotès*. Voyez, on ne peut même pas dire l'altérité. La meilleure traduction de l'*heterotès* ce serait le fait ou l'acte, la puissance « acte » de se distinguer, le « se distinguer » saisi dans sa puissance acte. Les puissances sont toutes prises ensemble, mais elles se distinguent d'une distinction interne. *Heterotès* et non pas *tà álla*. [100 :00]

Pourquoi est-ce qu'elles se distinguent ? Tous les degrés de puissance sont pris ensemble dans l'*aiôn*, mais un degré ne se confond pas avec un autre. L'ensemble des processions et des conversions met toutes les puissances ensemble dans l'*aiôn*, mais en même temps l'ensemble des conversions et des processions distingue chaque degré de puissance de l'autre. Chaque degré de puissance est pris dans l'acte de se distinguer des autres. Il se distingue des autres, en quel sens ? En ce sens que les autres procèdent, ceux qui le suivent, et qu'il se convertit vers les autres, ceux qu'il précède. [101 :00] Il y a un « se distinguer » pris dans sa source comme distinction interne à l'*aiôn*. En ce sens, est pris dans l'acte de sa distinction interne et pronominal, de sa distinction réfléchie, un « se distinguer » de l'autre, *heterotès*, avec un h, h, e, t, *heterotès*, h, e, t, e, r, o, t, e accent grave, s. Votre corps et le mien, mais encore, il faudrait voir de plus près, c'est des *tà álla* ; nos âmes, nos âmes, c'est du domaine de l'*heterotès*. [102 :00] C'est une distinction interne. Elles se distinguent au sein de l'âme. Et cette distinction est inséparable d'un processus de « se distinguer », du « se distinguer ». Voilà. [*Pause*]

En tant que chaque degré de puissance se distingue des autres et est pris dans le processus du « se distinguer », on dira qu'il est un « *nûn* ». Vous en apprenez des mots, hein ? Un *nûn* -- je n'ai plus de place... là, j'ai une petite place... [*Pause ; Deleuze écrit au tableau*] [103 :00] -- Il est un *nûn*. Et là aussi, c'est bien difficile de traduire ce mot grec, le *nûn* -- « n », « u », accent circonflexe, « n » -- C'est un *nûn*. Je ne peux pas dire autre chose. [*Rires*] Alors si on essaie de dire autre chose, c'est quoi ? C'est un « pur maintenant ». Vous me direz : mais, tu te donnes le temps, déjà ! Pas du tout, je me donne l'*aiôn*, c'est tout. L'éternel. Le *nûn* grec, ou du moins néo-platonicien, ne présuppose pas le temps. Ils ne sont pas idiots. Il ne présuppose pas le [104 :00] temps. Je définirais le « maintenant » comme le point acte de la distinction interne au sein de l'*aiôn*. Je ne donne donc rien du temps. Chaque degré de puissance est un maintenant. En tant

que il se distingue du dedans des autres degrés de puissance. Le *nûn*, c'est le « se distinguer » du temps. [Pause] Voilà!

Vous sentez que déjà, on tient le point de départ de cet engendrement du temps, de cette genèse du temps dans le néo-platonisme. Le *nûn* va être évidemment la matrice du temps, [105 :00] mais pourquoi ? Coup de génie de Plotin, ça, coup de génie. À ma connaissance, c'est vraiment le premier, le premier grand texte qui nous dit quelle est l'activité de l'âme en tant qu'âme. L'activité de l'âme étant en tant qu'âme, c'est la *synthesis*, c'est la synthèse. Troisième *Ennéade*, chapitre 8, livre 7, « De l'éternité et du temps ». C'est dans ce chapitre fondamental que nous apprenons que l'activité fondamentale de l'âme, c'est le *nûn*, donc la synthèse.

Oh, mais [106 :00] vous me direz, comme tu vas vite. Pourquoi le *nûn* ? Vous avez compris que le *nûn* ne supposait pas le temps. Le *nûn* est le pur maintenant, c'est-à-dire le « se distinguer » de chaque puissance en tant qu'elle se distingue du dedans des autres puissances. Ça va ? Hein ? Je vais lentement, parce que je crois que je n'en peux plus, je suppose que vous non plus vous n'en pouvez plus... Bon. D'accord ça, ça va.

Mais de quel droit je viens de me dire que c'est la synthèse ? Le *nûn*, alors c'est la synthèse. Vous comprenez, si je montre ça, on a gagné. Parce que, si c'est la synthèse, c'est la synthèse de quoi ? C'est la synthèse constitutive du temps. [Pause] Les néo-platoniciens -- je le dis parce que l'on traite ça tellement -- sont les [107 :00] premiers à avoir conçu que le temps était inséparable d'une synthèse du temps. Et selon eux, c'est l'âme qui opère, dont l'essence même est d'opérer la synthèse du temps. Et quand on prétend découvrir cette idée chez Kant, même en la transformant un petit peu, mais en disant que ce n'est pas tout à fait pareil chez Kant, c'est absurde parce qu'encore une fois Kant ne peut pas avoir dit ça, puisque ça avait déjà été dit, et ça avait été dit par Plotin. Sauf que Kant n'apprécie pas tellement d'être...

Alors pourquoi le *nûn* est-t-il la synthèse du temps? En un sens, on l'a déjà dit ; il n'y a plus qu'à reprendre. C'est curieux, remarquez. Le *nûn*, c'est deux choses [108 :00] pour le moment. C'est le « se distinguer », et c'est la synthèse. Mais comment l'acte de « se distinguer » peut-il être synthèse? [Interruption de l'enregistrement] [1 :48 :15]

Partie 3

... C'est curieux ça. C'est même généralement le contraire. La distinction, c'est l'analyse. La synthèse, c'est ce qui réunit. C'est bizarre ; ça fait partie aussi des étonnantes découvertes néoplatoniciennes. C'est par la synthèse que ça se distingue. C'est par la synthèse que la distinction arrive au pronominal. Le « se distinguer », peut-être que les choses distinguent *tà álla*, peut-être que ça, ça renvoie à l'analyse. [109 :00] Mais le « se distinguer » comme acte, ça c'est la synthèse elle-même.

Pourquoi ? Pourquoi synthèse ? Pourquoi le *nûn*, le « maintenant », le maintenant de l'éternel, le maintenant compris dans l'éternel, tout comme chaque degré de puissance est compris dans l'*aïôn*, comment le *nûn*... [Pause ; Deleuze semble avoir de la difficulté à revenir à sa place] comment le *nûn* est-il une synthèse ? Eh ben, on l'a vu ; où ? Déjà ça crée. Chaque *nûn* en tant que degré de puissance qui se distingue du dedans est saisi dans l'acte de se distinguer du dedans.

Il se distingue du dedans comment ? [110 :00] Il se distingue du dedans des autres degrés de puissance par deux mouvements simultanés : le mouvement par lequel des puissances suivantes en procèdent, le mouvement par lequel il se retourne et se convertit vers les puissances précédentes. Voilà son acte de se distinguer. En tant que des puissances suivantes en procèdent et en tant qu'il se retourne lui-même vers les puissances précédentes, il se distingue des puissances précédentes et des puissances suivantes, hein ? [Pause] [111 :00]

Le mouvement par lequel il se tourne vers les puissances suivantes, appelons-le « projection », [Pause] projet. Il se projette. Il se pro-tend, « protension ». Il s'élançe. [Pause] Le mouvement par lequel il se retourne vers les puissances précédentes, la conversion, appelons-la [112 :00] « rétention », [Pause] recueillement, [Pause] mémoire. [Pause] En d'autres termes, dans le « se distinguer », chaque degré de puissance en tant que *nûn* distingue en acte et constitue ce qui le distingue : un passé et un futur. [Pause] [113 :00]

Qu'est-ce que le temps? Le *nûn* ne présuppose pas le temps. On l'a vu. Le temps est le produit de la distinction [Pause] par le *nûn* d'un futur et d'un passé dans le *nûn*. [Pause] Le temps est le produit de la distinction interne [Pause] d'un futur et d'un passé dans le maintenant, [Pause] [114 :00] le passé renvoyant à la conversion, le futur renvoyant à la procession, s'élançant vers, se retourner vers. En d'autres termes, le temps est le produit de la synthèse effectuée par le *nûn*. [Pause]

Qu'est-ce que la synthèse ? C'est la distinction dans le temps -- non, pardon, j'ai fait un contresens -- c'est la distinction dans le maintenant d'un passé et d'un futur. Et à chaque niveau, pour chaque *nûn*, pour chaque degré de puissance, pour chaque puissance, il y aura constitution du temps, il y aura constitution synthétique du temps. Et la constitution synthétique du temps, c'est l'acte par lequel le *nûn* se divise en un [115 :00] passé et un futur. [Pause] Le passé et le futur ne sont pas des dimensions d'un temps préexistant. [Pause] Le passé et le futur sont l'expression de la distinction interne propre au *nûn*, propre au maintenant.

Qu'est-ce qui va le montrer ? C'est très simple. Qu'est-ce que c'est ce passé et ce futur, ce passé de la conversion et ce futur de la procession ? C'est-à-dire, il faudra dire : le *nûn*, en tant qu'il se divise en passé [116 :00] et en futur, c'est le « temps originaire ». C'est le temps originaire. [Pause] Qu'est-ce que ça veut dire ça? Pourquoi temps originaire? C'est tout simple. Le temps, pourquoi c'est du temps originaire? C'est peut-être qu'il y a un autre temps, mais un autre temps qui va découler du temps originaire parce que pour le moment, il y a quelque chose de très frappant. J'ai parlé de passé et de futur. Mais, quand c'est le *nûn* qui se divise en passé et en futur, je dois dire qu'il se divise en [117 :00] passé à l'état pur et futur à l'état pur. Qu'est-ce que ça veut dire « un pur futur » et « un pur passé »? Ça veut dire que le passé et le futur sont des formes. [Pause] Ben oui, c'est des formes!

Avant que je puisse dire -- là écoutez-moi, c'est la dernière chose difficile à comprendre pour aujourd'hui -- avant que je puisse dire quelque chose est passé -- là c'est un point qui n'a pas vieilli, je crois que l'on ne peut même pas le discuter ça ; seulement ça change toute la vie quand on comprend ça ; ce n'est pas, ce n'est pas matière à discussion, il n'y a pas de philosophes qui puissent dire autre chose, tout le monde est d'accord là-dessus – comment je puisse dire que quelque chose est passé ? Il faut qu'il y ait une forme du passé. [118 :00]

D'où que ça viendrait, le passé ? D'où que ça vient, le passé ? Si vous me répondez : ben, le passé, ce n'est pas compliqué, c'est un ancien présent, c'est un présent qui n'est plus. Non, pas du tout. Je n'ai pas parlé de présent. Le *nûn*, ce n'est pas le présent, on l'a vu, tout à fait autre chose que le présent. Mais supposez que quelqu'un de pas philosophe dise : ben oui, le passé, c'est l'ancien présent, quoi. Non. Non, c'est un présent qui n'est plus. Bien entendu, il n'est plus. Je me demande à quelles conditions je peux le saisir comme passé. À quelles conditions je peux saisir l'ancien présent comme passé ?

Même chose de l'autre [119 :00] côté. Est-ce que je peux dire : le futur, c'est le présent à venir ? Pas du tout, je ne peux pas dire ça. Le présent à venir, c'est un passé... c'est un présent qui n'est pas encore, un point, c'est tout. À quelles conditions je peux dire : le futur ? À quelles conditions je peux traiter l'ancien présent comme un passé, et le présent à venir comme un futur ? C'est-à-dire, à quelles conditions puis-je traiter le présent qui n'est plus comme un passé et le présent qui n'est pas encore comme un futur ?

Réponse : à condition que je dispose d'une forme de présent et d'une forme de futur que je pourrais appliquer, d'une part, au présent qui n'est pas encore, d'autre part, au présent qui n'est plus. Si la forme du passé ne vient pas d'ailleurs, je ne dirais jamais [120 :00] que l'ancien présent est passé. Je n'aurais pas l'occasion puisqu'il ne sera plus du tout. Pour que je puisse dire : c'est du passé, il faut que l'idée de passé vienne d'ailleurs. D'où me vient l'idée de passé ? D'où me vient l'idée de présent ? En d'autres termes – non, [*Deleuze se corrige* : [d'où vient] l'idée de futur – il y a un passé pur et un futur pur. Et qu'est-ce qu'un passé pur et un futur pur ? Ce n'est pas difficile. Un futur pur, c'est un futur qui ne sera jamais présent. Un passé pur, c'est un passé qui n'a jamais été présent, [*Pause*] c'est-à-dire une pure forme: forme du passé, forme du futur. En d'autres termes, [121 :00] je ne peux traiter un ancien présent comme un passé que parce que je dispose de l'idée d'un passé qui n'a jamais été présent. [*Pause*] Si je n'avais pas l'idée d'un passé qui n'a jamais été présent, jamais les anciens présents je pourrais les saisir comme passé.

Or ça les Grecs, ils le savent depuis le début, ils le savent depuis Platon. Car Platon avait toujours dit : la mémoire, elle se fonde sur quelque chose de plus profond qu'on appelle la « réminiscence ». Et il disait : la réminiscence, c'est ce dont je me souviens comme l'ayant vu dans une autre vie. Mais, à ce moment-là, tous les Grecs rigolent. [122 :00] Ils savent que c'est une manière de parler, c'est-à-dire un mythe, à un moment où on ne croit plus au mythe, et il y a longtemps qu'on ne croit plus au mythe. Pour Platon, c'est nécessaire de parler comme ça parce que parler, c'est très difficile ; les idées, c'est compliqué. Il faut inventer un langage. Il peut s'exprimer que comme ça.

Ce qu'il veut dire en fait, c'est que la réminiscence, c'est le souvenir d'un passé qui n'a jamais été présent. Alors mythologiquement, ça se traduit par : souvenir d'un présent, ou souvenir d'un quelque chose qui a été présent dans une autre vie. Mais en fait, il veut dire évidemment quelque chose de beaucoup plus rigoureux, à savoir : jamais les présents, jamais les anciens présents de votre vie, vous ne pourriez les saisir comme passé, si vous ne disposiez pas d'un passé comme idée pure, comme forme [123 :00] pure. Et la forme pure du passé, c'est évidemment un passé qui n'a jamais été présent. Il faut que vous disposiez de la forme du passé pour appréhender les

anciens présents comme passés. Si bien que je recommence : il faut que vous disposiez d'un passé qui n'a jamais été présent pour appréhender les anciens présents comme passé. Lumineux ! Même chose pour le futur. [Pause]

L'âme, c'est la synthèse, ou le *nûn* plutôt. Le *nûn*, le maintenant, c'est la synthèse qui produit le temps. [Pause] Si vous préférez, c'est la synthèse du temps. C'est la constitution [124 :00] du temps originaire. Et qu'est-ce que le temps originaire ? Donc vous voyez que pourquoi synthèse et distinction ne sont qu'un, ils se confondent absolument. Qu'est-ce que la synthèse originaire ? Eh bien, c'est la distinction d'un passé et d'un futur dans chaque *nûn*, dans chaque « maintenant ». [Pause] [Deleuze revient à sa place]

Vous comprenez un petit peu ou ça ne va pas du tout, là ? Dès lors, on a le début de notre réponse. L'âme, en effet, produit [125 :00] le nombre ou la mesure de la quantité intensive parce que dans son activité synthétique, elle constitue un temps originaire qui mesure l'intensité. [Pause] D'où la question fondamentale : mais alors, qu'est-ce que veut dire « un temps plus long qu'un autre » ? Pas difficile. Un temps plus long qu'un autre, renvoie à ceci : c'est que le temps, c'est l'*extensio*, le temps, c'est l'extension qui correspond à l'intensité. Qu'est-ce c'est que cette *extensio* ? L'*extensio* qui correspond à l'intensité, c'est [126 :00] l'étendue du passé et du futur qui correspond à chaque *nûn*. Un temps sera dit plus long qu'un autre lorsque [Pause] le *nûn* correspondant produira un passé et un futur plus grands [Pause] qu'un autre *nûn*. Il y aura ainsi des temps plus ou moins longs. [Pause]

Un texte admirable, moderne, reprend tout cela -- et je vous demande instamment de le prendre aussi dans la liste des lectures que je vous [127 :00] proposais -- texte admirable intitulé *L'Art poétique* de Paul Claudel [Paris : Mercure de France, 1907]. C'est un texte qui n'a que quelques pages, une quarantaine de pages. Très bizarrement, je ne comprends pas pourquoi -- mais je n'ai pas lu l'introduction, ils l'expliquent peut-être dans l'introduction -- il n'est pas repris dans l'œuvre en prose de Claudel publiée dans La Pléiade. Alors, c'est très, très curieux ça, alors que c'est un des plus beaux textes en prose de Claudel. Pourquoi, ils ne l'expliquent pas. Peut-être qu'ils prévoient un second tome, je ne sais pas, je n'ai pas lu l'introduction.

Mais ce texte admirable *L'Art poétique* -- à la fois Claudel est un très grand poète -- mais vous voyez que, vous ne serez pas étonnés qu'il n'y ait pas une phrase sur la poésie dans ce texte. En revanche, ce texte est mis sous le signe de Saint [128 :00] Augustin. Saint Augustin, il en connaît un bout dans le néoplatonisme, même s'il lui fait subir des changements très importants. *L'Art poétique*, c'est le retour au thème plotinien, néoplatonicien, de la *poiesis*, de cette action-crédation qui est précisément la synthèse. Et je vous lis... il fait précéder son texte très beau d'un résumé encore plus beau dont il le conçoit vraiment d'une manière humoristique comme une espèce de leçon. C'est un traité. *L'Art poétique* est fait de trois traités, dont le premier, celui qui m'intéresse, s'intitule « Connaissance du temps », et c'est un grand texte sur le temps. Et je lis quelques passages du résumé du texte, mais résumé fait par Claudel lui-même : « La différence génératrice » [129 :00] -- je pique des mots comme ça, mais vous n'avez plus de peine à comprendre ; la différence génératrice, c'est la distinction interne, c'est l'acte du *nûn* -- « l'espace ou le dessin fini » -- dessin comme dessiner -- « l'espace ou le dessin fini, le temps ou le dessin qui est en train de se faire » [p. 8].

Là aussi, il faut faire attention, parce que si vous n'étiez pas passés par Plotin, vous vous diriez : mais c'est du Bergson, Claudel est influencé par Bergson, la fameuse distinction du « fait » et du « en train de se faire ». Rien du tout. Piège. Abominable piège. Ne tombez pas dedans, surtout. Du coup, ça nous donne -- même raisonnement pour Bergson que pour Kant [130 :00] -- on dit souvent : ah oui, la distinction bergsonienne entre le « tout fait » et le « en train de se faire » ! Si Bergson ne nous avait dit que ça, ben ça ce ne serait rien du tout Bergson. Ceux qui nous ont dit ça et qui l'ont dit pleinement et qui l'ont dit une fois pour toutes, pas besoin de le répéter, c'est les néo-platoniciens. Donc je reprends toujours mon thème : si Bergson nous dit quelque chose de nouveau, et Dieu qu'il nous dit des choses nouvelles, ce ne pas sur le « tout fait » et le « en train de se faire ». Ce sera évidemment ailleurs ; on n'a pas le choix. Car le « tout fait » et le « en train de se faire », Claudel le sait bien, ça vient des néo-platoniciens et de Saint Augustin.

L'espace ou le dessin fini -- c'est-à-dire le dessin une fois fait -- c'est le domaine des *tà álla*, la distinction extérieure, [131 :00] extrinsèque. La différence génératrice, ou le dessin qui est en train de se faire, c'est l'*heterotès*, la distinction interne, le « se distinguer ». Et Claudel enchaîne : « Le dessin qui est en train de se faire en un mouvement universel qui est le temps ». On ne peut pas dire mieux, on ne peut pas résumer mieux la différence génératrice, ou le dessin en train de se faire, c'est-à-dire la distinction interne, voilà ce qu'est le temps, qui reçoit sa genèse du *nûn*, dans le *nûn*, à savoir l'acte-puissance de la distinction en train de se faire. C'est du pur néoplatonisme. [132 :00] Et il continue : « L'origine du mouvement est le frémissement de la matière au contact d'une réalité différente, l'Esprit » -- la chute à zéro, deux points ; remarquez là éclate quelque chose qui va être fondamental pour nous la prochaine fois -- « : la peur de Dieu ». Qu'est-ce qu'il veut dire là ? Et enfin, l'argument, le résumé se termine par : « Le passé est la somme sans cesse croissante des conditions du futur ». Autant dire que dans la synthèse génératrice du temps, qui consiste dans la distinction du passé et du futur dans le *nûn*, il y a primat du... [Interruption de l'enregistrement] [2 :12 :54]

... Peu importe, on n'a pas le temps. [133 :00] Ce sur quoi je veux juste insister, c'est que « la peur de Dieu » ! Quelle merveille, « la peur de Dieu ». Il fallait un converti comme Claudel pour pouvoir retrouver, pour ressusciter cette notion-là : la peur de Dieu. Eh bien, la peur de Dieu, qu'est-ce que ça peut-être ? Ben, prenons la même si on n'est pas doué pour ça. Qu'est-ce que c'est alors ? On aura toujours l'occasion d'avoir peur de Dieu. Et la peur de Dieu, c'est tout ce qui de, non, ce n'est pas drôle, ce n'est pas drôle du tout, mais on comprend. Mais Dieu, c'est ce qui ne cesse à travers tous les *nûn*, et dans l'éternité, d'opérer la chute idéale. Mais voilà qu'on sent qu'avec cette histoire du temps, la chute idéale, ce n'est rien la chute idéale, c'est la chute de la lumière, c'est la chute des anges. Mais ce n'est pas le diable. [134 :00] Mais voilà que la chute idéale, elle se double. Elle va se doubler de plus en plus d'une chute réelle et qu'il n'y a pas de chute idéale sans chute réelle.

Autant le traduire en termes de temps : il n'y aura pas, il n'y aura pas synthèse productrice d'un temps originaire sans que ne soit lâché dans la nature un temps dérivé, et un temps dérivé qui va nous mener où ? Là, on ne va pas rigoler. Là, fini de rire. La chute réelle double une chute, la chute idéale, la peur de Dieu. En d'autres termes, on a le même mouvement : du temps comme mesure de la quantité intensive va naître une anomalie fondamentale, tout comme du temps mesure de la quantité extensive, naissait une anomalie fondamentale.

C'est par là que nos deux études [135 :00] se rejoignent strictement. Simplement, l'anomalie qui naissait de la quantité extensive et du temps comme mesure de la quantité extensive, c'était quoi cette anomalie ? On l'avait très bien assignée, très bien si j'ose dire ; on avait dit que c'était la « crise ». C'était la crise de la physique, de la politique, de la cité, et de l'économique. C'était la grande crise, c'était la grande crise mondiale. Forcément, puisque c'était le mouvement monde que le temps mesurait. Eh bien, lorsqu'on va considérer le temps comme mesure du mouvement intensif de l'âme, il va en naître une anomalie non moins terrible, peut-être plus terrible encore. Et ce ne sera [136 :00] plus la crise, ce sera la peur. Ce sera le temps de la peur, et non plus le temps de la crise. Et ce sera la peur de l'âme et non plus la crise du monde.

Si bien qu'il n'y aura qu'une manière de s'en sortir : casser tout ça, casser tout ça, faire surgir et prendre pour règle le temps anomal ; accepter le temps anomal ; épouser le temps anomal. À quel prix ? Pour vaincre la peur, pour vaincre la crise. A ce moment-là, il faudra, mais le cœur saignant, se détourner de Plotin et se détourner de Platon [137 :00] et se détourner d'Aristote et se détourner de Saint-Augustin. Alors quoi ? Faire la réforme, devenir luthérien, calviniste. Ça ne sera pas la joie. Il faudra essayer ça ! Emmanuel Kant. Mais enfin, on n'a pas fini avec Plotin.

Donc, j'en suis exactement à ceci : cette synthèse du temps originaire, comment va-t-elle entraîner la peur ? Comment va-t-elle opérer elle-même et comment va-t-elle entraîner la peur ? Et ça, peut-être qu'on comprendra mieux en passant du néo-platonisme à Saint Augustin. Ce qu'on fera très vite la prochaine fois puisqu'on fera cette fin et puis [138 :00] Kant très vite. Voilà. N'oubliez pas ma petite histoire du galop, hein ? [*Fin de l'enregistrement*] [2 :18 :08]