

**Gilles Deleuze**

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

**19ème séance, 22 mai 1984 (cours 63)**

**Transcription : [La voix de Deleuze](#), Rudy Pascarella (1ère partie), Catherine Gien Duthey (2ème partie), et [non attribué] (3ème partie) ; révisions supplémentaires à la transcription et l'horodatage, Charles J. Stivale**

## **Partie 1**

Ce problème, vous vous le rappelez à coup sûr, c'est : si nous supposons une image actuelle coupée de ses enchaînements moteurs, c'est-à-dire une situation qui n'est plus sensori-motrice, mais qui est une situation optique ou sonore pure, optique ou sonore pure, quelqu'un se trouve dans une situation optique et sonore à laquelle il ne réagit plus, soit qu'il ne veuille pas y réagir, soit qu'il ne puisse plus y réagir, là, quand une telle image actuelle est coupée de son prolongement ou de ses prolongements [1 :00] moteurs, elle ne s'enchaîne plus avec d'autres actuels. Notre problème est : qu'est-ce qui se passe ? [Pause]

Elle doit entrer en circuit, [Pause] avec quoi ? Ou bien elle va rester toute seule, et on va en avoir fini, ou bien elle va fonctionner, son fonctionnement ne peut plus être du type enchaînement, puisque l'actuel s'enchaîne avec de l'actuel. [Pause] Un enchaînement d'actuels, on appellera ça une « connexion », « connexion sensorimotrice ». [Pause] Quand l'image actuelle [2 :00] est coupée de ses prolongements moteurs, il n'y a plus d'enchaînement, ou bien il n'y a rien du tout, et elle reste suspendue dans le vide, ou bien -- ce qui est très différent d'un enchaînement, on verra pourquoi tout à l'heure -- elle va entrer dans, elle va former un circuit, en circuit avec quoi ? Pas avec des actuels. Donc on n'a pas de choix ; on dit, notre hypothèse, c'est que dans ce cas, l'image actuelle va entrer dans un circuit avec du virtuel, avec une image virtuelle. Au lieu d'un enchaînement d'images actuelles les unes avec les autres, on va avoir une « coalescence », une « consolidé » d'images actuelles et d'images virtuelles. [Pause] [3 :00]

C'était ça notre problème. Notre problème c'était : bon, mais qu'est-ce que c'est que ce virtuel ? Qu'est-ce que c'est qu'une image virtuelle ? [Pause] Et c'était bien la situation où nous étions : une image actuelle qui ne s'enchaîne plus, ou qui est coupée de ses prolongements sensorimoteurs, pour une raison ou pour une autre, de telle manière qu'il n'y ait plus un actant, un personnage actant, et qu'il y ait seulement -- mais « seulement » veut dire quelque chose de beaucoup plus -- à savoir qu'il y ait « enfin » non plus un actant, mais un voyant. [Pause] Eh ben, une telle situation ... une telle situation optique-sonore pure, dans sa distinction [4 :00] avec les situations sensori-motrices, c'est ce qu'on appelait « description ». Si je recommence : avec quoi une description comme image actuelle est-elle en rapport ? Elle ne s'enchaîne plus avec d'autres actuels ; elle forme un circuit avec une ou des images virtuelles.

Mais on lançait comme ça ce thème d'image virtuelle, coalescence d'images actuelles et images virtuelles, bon, mais qu'est-ce que ça veut dire ? Et voilà que nous passions d'hypothèse en hypothèse, et la dernière fois, nous disions -- ce point, ça, il faut que ce soit très claire, sinon tout est perdu, sinon je recommence, si ce n'est pas claire, comme c'est clair dans ma tête, ça ne veut pas dire... Vous comprenez, hein, donnant donnant, les choses qui ne sont pas claires pour moi, même dans ce que je dis, elles le sont pour vous bizarrement, [5 :00] mais inversement des choses très claires pour moi ne le sont pas forcément pour vous ; alors, je suis tout près à revenir, il faut que sur ce point, il n'y ait plus de problème, que vous soyez... si vous ne sympathisez pas avec mon problème, c'est... [Pause] Alors, je suppose que c'est très clair, il n'y a pas de questions là-dessus, il n'y a pas de problème. Bon. --

Notre première hypothèse a été celle-ci, ben. C'est tout simple : une description, c'est-à-dire une situation coupée de ses prolongements moteurs, formerait circuit avec des images-souvenir ; ce sont les images-souvenir qui seraient l'image virtuelle cherchée. Il y aurait coalescence avec une description actuelle et des images-souvenir. Bon. [6 :00] On a vu, il faudrait procéder... il arrive dans les dialogues de Platon qu'il y ait comme ça une succession d'hypothèses ; comprenez qu'on ne va pas les éliminer. De chaque hypothèse, il y aura un petit quelque chose à garder, mais qui ne pourra pas valoir sur le niveau de l'hypothèse même, qui ne pourra valoir que au niveau d'une hypothèse plus profonde.

Alors, notre première réponse, on l'a vu la dernière fois, c'est : non, non, réflexion faite, réflexion faite, ah non, l'image-souvenir ne peut pas nous fournir l'image virtuelle à la recherche de laquelle nous sommes. Et pourquoi ? Parce que l'image-souvenir n'est pas une image virtuelle. Ahhhh, l'image-souvenir n'est pas une image virtuelle, [7 :00] mais peut-être que son statut est bizarre. [Pause] Ce n'est pas non plus une image actuelle ; non, ce n'est pas non plus une image actuelle. L'image-souvenir, l'expression-là, « image-souvenir », est une expression employée par Bergson, et il le dit très fermement, même si on ne comprend pas encore bien ce qu'il veut dire, ben, on procède d'après notre méthode de sentiment, un sentimentalisme philosophique. [Pause] On a un vague sentiment lorsqu'il nous dit : l'image-souvenir, c'est une virtualité, mais une virtualité en train de s'actualiser. [8 :00] C'est dans ce sens qu'elle ne nous donne pas l'image virtuelle. Pourquoi, qu'est-ce que ça veut dire, si peu qu'on puisse comprendre encore ?

Un texte extraordinaire de Bergson essaie de distinguer ce qu'il appelle le souvenir pur et l'image-souvenir. [Deleuze développe ces points dans *L'Image-Temps*, pp. 64-68] Il nous dit, en gros -- je retiens juste ces points qui font problème, eh... tout ça, il ne faut pas me demander ce qu'il veut dire, pour le moment, eh... on ne peut pas, on recueille ce qu'il dit... -- il nous dit : le souvenir pure est une virtualité. Il ajoute qu'il est par nature inconscient ; [Pause] il ajoute même : une « virtualité originelle ». [9 :00] Donc il ne faut pas chercher dans notre conscience des souvenirs purs ; notre conscience nous donnera des images-souvenir. Alors, pourquoi est-ce qu'il parle de souvenir pur ? Au nom de quoi ? À ça, on ne peut pas encore répondre. On essaye de le suivre : souvenir pur-virtualité. Mais l'image-souvenir, ce n'est pas le souvenir pur. Bien plus, l'image-souvenir ne ressemble pas au souvenir pur.

L'image-souvenir est l'actualisation d'un souvenir pur. Pourquoi? Parce qu'il dit : retournez dans tous les sens que vous voudrez une image-souvenir que vous avez -- c'est-à-dire ce qu'on appelle

ordinairement souvenir -- retournez dans tous les sens, vous ne trouverez pas en lui [10 :00] ce qui le caractérise, à savoir : la marque du passé. Qu'est-ce qui constitue la marque du passé dans une image-souvenir ? Il nous dit : il faut bien que l'image-souvenir emprunte la marque du passé qui la distingue de toute autre image ; il faut bien qu'elle l'emprunte à quelque chose qu'on appellera « souvenir pur ». [Pause]

Mais alors, si c'est le souvenir pur qui communique à l'image-souvenir qui l'actualise, la marque du passé dans l'image-souvenir hérite, quel est le rapport entre le souvenir pur [11 :00] et l'image-souvenir? Ce n'est pas un rapport de ressemblance. Le souvenir pur ne ressemble pas à l'image-souvenir qui l'actualise ; le souvenir pur est une pure virtualité, et dans ce texte aussi étonnant auquel je pense [*Il s'agit de L'Energie spirituelle (1919), chapitre V*], Bergson dit : le souvenir pur se tient derrière l'image-souvenir, derrière l'image-souvenir, comme le magnétiseur se tient derrière les hallucinations qu'il suggère. Splendide métaphore, mais est-ce qu'il est aussi autre chose qu'une métaphore ? [Pause] Du point de vue du cinéma qui nous occupe, notre cœur bondit : le souvenir pur se tient derrière l'image-souvenir comme le magnétiseur [12 :00] se tient derrière l'hallucination qu'il suggère. [Pause] On dit, tiens, tiens, tiens, mais ça a quelque chose de très étroit à voir avec "L'année dernière à Marienbad" [1961] ; il y a bien un magnétiseur qui se tient derrière des images-souvenir -- vraies ou fausses -- comme derrière des hallucinations qu'il suggère.

Bon, l'image-souvenir. Je rétiens juste : l'image-souvenir ne serait pas la même chose que le souvenir pur. [Pause] [13 :00] Si bien que, je ne peux pas dire : l'image-souvenir, c'est l'image virtuelle que je cherchais, pour la simple raison que l'image-souvenir n'est pas l'image virtuelle. L'image virtuelle, c'est le souvenir pur et ne ressemble pas à l'image virtuelle. L'image-souvenir est le processus d'actualisation de l'image virtuelle, le processus d'actualisation du souvenir pur. Donc, à notre grand regret, nous devons renoncer à la première hypothèse selon laquelle l'image-souvenir serait l'image virtuelle cherchée, et la dernière fois on disait « Bon ! »

Passons à un circuit plus large -- pourquoi plus [14 :00] large ? Parce que [Pause ; *Deleuze cherche de la craie*] parce que -- oh, merci, là ; l'année se termine parce qu'elles sont de plus en plus petites [*Rires*] -- vous verrez, je ne passe pas parce que ça n'a aucune importance. [*Deleuze se place devant le tableau*] Ça, c'est [*Deleuze écrit au tableau*] mes descriptions pures, images actuelles. Vous vous rappelez : on part d'une description, on fait un circuit, on revient à une autre description, on fait un autre circuit, etc., donc, mes descriptions comme image actuelle, voilà un circuit, images-souvenir, un autre circuit, [*Deleuze marque le dessin rapidement*] [15 :00] autre groupe d'images-souvenir, un autre circuit : je peux concevoir des circuits de plus en plus vastes, mobilisant un nombre de plus en plus grand d'images-souvenir. Hein, j'aurais donc dans cette figure, voyez, elle est très claire, si vous la lisez sous... [*La figure qu'il dessine correspond grosso modo à celle de Bergson que Deleuze présente dans L'Image-Temps, p. 65, note 4*]

Bon, je dis, eh ben non, ces circuits-là dans lesquels nous avons mis notre espoir nous font défaut ; ils ne donnent pas des véritables images virtuelles. Alors peut-être ils n'étaient pas assez vastes. Il faudrait découvrir un circuit ; deuxième hypothèse : si l'on découvrait un circuit tellement vaste [*Deleuze marque le dessin rapidement*] qu'il englobe tous les circuits d'image-souvenir, [Pause] [16 :00] et qui empruntait à tous les circuits d'image souvenir -- celui-ci, celui-là -- est-ce que ça ne vous donnerait pas les images virtuelles cherchées? Et c'était notre

deuxième hypothèse ; c'était : l'image-rêve. L'image-rêve serait l'image virtuelle que nous cherchions en corrélation avec une image actuelle.

Et quand je dis, en effet, l'image-rêve se développe sur un circuit très vaste qui, d'une certaine manière, enveloppe tous les circuits, on l'a vu : c'est en effet, l'image-rêve, un ensemble d'anamorphoses qui ne cessent de sauter d'un circuit à un autre. Je reprends l'exemple parmi tous ceux [17 :00] que j'avais donnés, l'exemple d' "Entr'acte" de René Clair [1924], qu'est-ce qu'on voit ? Les réverbères de la ville, les réverbères de la place, je crois, de la Concorde, à mon souvenir, les réverbères de la place se transforment en amas de cigarettes qui tiennent verticalement, les cigarettes verticales se transforment en colonnes d'un temple grec. Bon, les anamorphoses de rêve mobilisent tour à tour des circuits d'image-souvenir différents. Alors, on aurait peut-être une chance de se dire : eh ben, c'est dans l'image-rêve, en effet, -- ce n'est pas dans l'image-souvenir -- c'est dans l'image-rêve que se présente l'image virtuelle que nous [18 :00] cherchons. Eh ben, la réponse, on la pressentait, je crois, à la fin de la dernière fois, la réponse à nouveau, ça va être : non, cette deuxième hypothèse, ce n'est pas qu'elle soit égale -- elle vaut, elle vaut mieux, elle vaut mieux que la première, quand-même -- mais elle n'est pas encore satisfaisante. Pourquoi ? Parce que, quelle différence est-ce qu'il y a entre une image-rêve et une image-souvenir ? [*Voir la réflexion sur cette différence dans L'Image-Temps, pp. 77-80*]

Je disais, l'image-souvenir, c'est une image virtuelle en voie d'actualisation, donc ce n'est pas l'image virtuelle pure que nous cherchions. Une image-rêve, c'est quoi? [*Pause*] [19 :00] C'est un ensemble d'images dont chacune [*Pause*] -- oui, je les définirais comme ça, les images-rêve -- un ensemble d'images dont chacune est une virtualité qui s'actualise dans la suivante, laquelle à son tour est une virtualité qui s'actualise dans la suivante, etc., à l'infini, et ce sera tout le circuit du rêve. [*Pause*] Voilà que les réverbères de la place de la Concorde sont une virtualité inséparable du mouvement [20 :00] par lequel cette virtualité s'actualise, mais au lieu de s'actualiser directement, elle s'actualise dans une autre image, image des cigarettes, qui à leur tour sont une virtualité qui s'actualise dans une troisième image, image des colonnes du temple, etc., à l'infini. Vous avez un système de décrochage où ce n'est plus une image virtuelle qui s'actualise pour son compte, c'est une image virtuelle qui s'actualise dans une autre image, laquelle à son tour est une virtualité qui s'actualise dans une autre, à l'infini. C'est le monde du rêve, et c'est en effet complètement différent du régime de la mémoire et de l'image-souvenir.

Mais du coup, nous voyons avec tristesse [21 :00] que cette deuxième hypothèse ne nous va pas non plus, d'une toute autre manière que l'image-souvenir. Les images-rêve sont des images non pas virtuelles, mais en voie d'actualisation ; la différence avec les images-souvenir, c'est que c'est toujours une autre image qui actualise la précédente. [*Pause*] Mais ça ne va pas, ça ne va pas non plus.

Alors toujours emportés par notre élan... ça va, vous suivez bien ? Ce n'est rien de difficile, hein ? Il suffit de suivre, mais c'est très fatigant aussi. -- Alors, troisième hypothèse, on peut toujours se dire, troisième hypothèse -- parce que ça, on en a parlé de manière éparse pendant tout cette année, donc raison de plus pour la récapituler là -- c'était que on n'a pas [22 :00] encore atteint un circuit suffisamment large. Qu'est-ce qu'il y a encore, comme circuit de plus large et qui pourrait nous donner une image virtuelle ? Ce serait [*Deleuze écrit au tableau*] le monde ou l'univers en tant qu'image, [*Pause*] le monde ou l'univers en tant qu'image. [*Pause*]

Qu'est-ce qu'il y a de plus large ? Là ce ne serait plus la mémoire, ce ne serait plus le rêve non plus ; qu'est-ce que ce serait ? Ce serait peut-être des choses terribles.

Le monde et l'univers en tant qu'image, [23 :00] ça veut dire quoi ? Le monde est bien une virtualité, l'univers est bien une virtualité. Si vous prenez la notion phénoménologique d'être-dans-le-monde, [Pause] ou si vous prenez la notion kantienne de monde comme « horizon », comme « horizon de l'expérience » Kant, par exemple, nous dit le monde est une Idée, avec un grand i, qu'est-ce que ça veut dire ? Ça veut dire que, par définition, le monde n'est pas donné ; [Pause] c'est une virtualité en ce sens que c'est une représentation qui n'a pas d'objet [24 :00] direct ; elle n'a d'objets qu'indirects. Quels sont ces objets indirects ? C'est l'ensemble des objets de l'expérience, [Pause] ou si vous préférez : l'ensemble de toutes les séries causales, l'ensemble de toutes les séries causales à l'infini. [Pause] Mais, il ne trouve dans cet objet qu'un objet indirect, il constitue l'horizon de tous les objet de l'expérience possible, [Pause] [25 :00] à moins qu'il s'actualise. [Pause]

Quand est-ce qu'il s'actualise ? Quand le monde s'actualise, ce n'est pas la joie. Quand le monde s'actualise, il cesse d'être l'horizon de toutes les images possibles, pour devenir quoi ? [Pause] Pour devenir comme atmosphère, ou qualité, ou mouvement [Pause] d'un certain type d'image. [Pause] [26 :00] À ce moment-là, l'être-dans-le-monde fait place à ce que quelqu'un, que je vais citer tout à l'heure, appelle « mondanisation ». La mondanisation, c'est le fait d'être happé par le monde. [Pause] Ce passage de l'être-dans-le-monde à la mondanisation, c'est ce à quoi le psychiatre [Ludwig] Binswanger, b-i-n-s-w-a-n-g-e-r, attache la plus grande importance. Les phénomènes de mondanisation, qui se trouvent constamment, et même par lesquels on peut, dans une perspective biswangerienne, définir la psychose, [Pause] [27 :00] c'est-à-dire : il se passe comme si la psychose se définissait par des mondanisations affectant l'ensemble espace-temps. [Pause] [Deleuze se réfère à Binswanger dans L'Image-Temps, pp. 80-81]

Ça veut dire quoi ? Le monde, en se mondanisant sous cette forme psychotique, prend certaines qualités ou certains mouvements -- viscosité, précipitation -- [Pause] qui désignent à la fois des qualités et des mouvements. Qu'est-ce qu'elles ont de particulière ces qualités et ces mouvements ? À la lettre, ce sont des qualités de monde et des mouvements de monde ; [28 :00] ce sont donc des qualités de monde ou des mouvements de monde. La mondanisation consiste dans l'émergence de qualités de monde et de mouvements de monde. [Pause] Ça veut dire quoi ? Complexe ! Un très grand psychiatre français, qui s'appelle [Eugène] Minkowski, un peu avant Binswanger, faisait déjà des études sur les structures spatio-temporelles dans la psychose. Il va de soi que l'espace-temps du mélancolique, l'espace-temps du schizophrène, [Pause] ne sont pas du tout du même type. Ces phénomènes d'espace-temps, ils sont fondamentaux lorsque [29 :00] le monde cesse d'être une virtualité, c'est-à-dire l'horizon d'une expérience possible, l'être-dans-le-monde, pour devenir qualité et mouvement de monde, mondanisation.

À quoi ça nous sert, ça ? Comprenez : ça nous sert directement, parce que c'est bien notre troisième hypothèse pour nous. Lorsque les situations ne sont plus sensori-motrices, lorsqu'elles sont coupées de leur prolongement moteur, [Pause] ça veut dire qu'il n'y a plus de sujet dans la situation qui réagisse par des mouvements qui lui sont propres. [Pause] Mais il est toujours possible – à quel prix ? [30 :00] – simplement, il est toujours possible que le monde prenne sur soi le mouvement dont le sujet est empêché. [Pause] Alors, comprenez pourquoi c'est notre

troisième hypothèse [*Pause*] : quand je me trouve dans des situations coupées de leur prolongement moteur, c'est-à-dire dans des situations telles que l'individu ne réagit plus par des mouvements qui lui sont propres, le monde supplée à la défaillance du sujet. C'est le mouvement qui se charge... Non ! C'est le monde qui se charge du mouvement que le sujet ne peut plus ou ne sait plus faire. [*Pause*] [31 :00] Ces mouvements de monde, ils arrivent tout de suite, indépendamment de toute analyse psychiatrique, à le reconnaître à leur caractère qualitatif -- la viscosité, la rigidité -- là, tous les tableaux psychiatriques sont possibles [*Pause*] -- la fluidité.

Il y a des mouvements de monde fluides ; Binswanger les a particulièrement analysés dans un phénomène auquel il a donné toute son importance, qui est la « fuite des idées » dans certaines psychoses, la fuite des idées, c'est-à-dire qui définissent des mouvements de monde fluides d'un espace-temps – d'une fluidité... Il y a des espaces-temps étrangement [32 :00] visqueux, dans les hystéries psychotiques -- les hystéries, ça a toujours là ce fond psychotique -- dans les hystéries où le fond psychotique alors fait plus qu'affleurer, vous avez là des phénomènes de viscosité très très, très... vous avez tout ce que vous voulez, vous avez des qualités-mouvements de monde qui suppléent à l'impuissance motrices du sujet.

Pour parler plus gaiement -- je fais là allusion, pour ceux que la psychiatrie intéresse, donc qui connaissent déjà toute cette école de Binswanger, qui est très intéressante, et qui a été reprise en France en grande partie par [Maurice] Merleau-Ponty, eh... bon... -- c'est curieux, parce que si j'avais le temps, je ferais les [33 :00] liaisons, il y a de grandes ressemblances entre Binswanger avec le psychiatre français Minkowski ; c'est le père de l'actuel professeur [Alexandre] Minkowski qui s'occupe des délires, je crois, bon, donc ne confondez pas le vieux Minkowski qui est mort. Et Minkowski était un psychiatre bergsonien, qui se disait lui-même bergsonien, qui se réclamait constamment de Bergson, puisque ces mouvements de monde étaient de durée qualitative. Vous voyez le lien, la durée qualitative que Bergson invoquait, Minkowski en faisait un usage psychiatrique au niveau de ces mouvements et qualités de monde.

Alors ce n'est pas mal ; vous voyez tout de suite en quoi Binswanger a créé en effet une analyse existentielle, comme on dit, par opposition à l'analyse freudienne, [34 :00] puisque pour lui, tout le diagnostic reposait sur une analyse des mondanisations, et non pas sur une analyse de la libido. Ce qu'il lui intéressait finalement, c'était l'espace-temps, c'est-à-dire la manière dont les malades vivaient l'espace-temps, et c'est-à-dire sous quelle forme qualitative. Et c'est cela qu'il appelait la mondanisation, lorsque le monde cessait d'être l'horizon d'expérience, ou être-dans-le-monde, pour passer dans ses qualités et ses mouvements particuliers qui prenaient sur soi le mouvement même que le sujet n'était plus capable de faire.

Mais je dis, pour évoquer des choses bien plus gaies, je dis : [35 :00] un espace qu'on appelle la « féerie ». Loin de moi de comparer la psychiatrie avec une féerie généralisée, mais qu'est-ce qu'on appelle la « féerie » ? Ce qu'on appelle une féerie, il me semble, c'est l'état de choses suivant : lorsque le sujet est devenu incapable de faire un mouvement, et que le monde supplée à la défaillance du sujet, c'est-à-dire se charge lui-même du mouvement que le sujet ne peut plus faire. Chercher ce qui fait l'essence de la féerie est toujours un mouvement de monde, un mouvement de monde qui remplace le mouvement que vous ne faites plus. Si bien que les choses les plus féériques -- féerie, [36 :00] ça peut-être la nature, mais ça peut-être l'artifice -- la féerie même, c'est le tapis roulant -- je dis ça parce qu'on en aura besoin tout à l'heure fort pour le

cinéma -- c'est l'escalator, c'est le toboggan, là où des mouvements de monde remplacent les mouvements du sujet. [Pause] On verra pourquoi j'éprouve le besoin de situer la féerie non pas au niveau des fées, mais au niveau... parce que les fées, elles ne font pas autre chose. [Pause]

Ce n'est plus l'enfant qui se sauve, c'est le monde qui sauve l'enfant. [37 :00] L'enfant est paralysé par la peur, mais c'est le monde qui se charge du mouvement qu'il ne sait plus faire, et le monde tout entier se développe comme un tapis roulant, qui va l'emporter et le mettre à l'abri, féerie. Un très grand film, "La Nuit du Chasseur" [1955 ; de Charles Laughton] fait assister à cette prise en charge du mouvement par le monde. [Voir L'Image-Temps, p. 81] Si vous vous rappelez, la fuite en barque des deux enfants, salués par toute la nature, où la barque y glisse comme sur un tapis roulant, pendant qu'ils sont poursuivis par la puissance maléfique de la silhouette, silhouette inoubliable de [Robert] Mitchum, [38 :00] qui est comme une ombre chinoise, c'est-à-dire qui, lui aussi, est coupé de son mouvement propre -- pour ceux qui se rappellent "La Nuit du Chasseur" -- où dans la cave, Mitchum poursuit les deux enfants, mais se saisit en ombre, hein, ombre sur le mur, il a ses mains crochues qui se tendent sur les enfants, là, et tout est en ombre chinoise. C'est-à-dire : on se trouve devant des mouvements dépersonnalisés, pronominalisés. C'est le chemin qui se dérobe, c'est le chemin qui se déroule, etc., etc., pronominal... -- oh là là... pro-no-mi-nalisation, pro-no-mi-na-li-sa-tion, pro-no-mi-na-li-sa-tion -- dépersonnalisation, [39 :00] puisque le mouvement est devenu mouvement du monde et non plus du sujet. Ce sont ces deux caractères qui définissent la mondanisation du mouvement.

Alors, est-ce que c'est vraiment une troisième hypothèse ? Oui. Je veux dire, bien sûr, on trouve tout ça dans le rêve. Dans le rêve, on trouve beaucoup de mouvements dépersonnalisés, pronominalisés et mondanisés. On en trouve, mais je ne crois pas que ça appartienne exclusivement aux rêves. C'est pour ça que le rêve a une autre formule : ce qui appartient précisément aux rêves, c'est ce décrochage virtuel-actuel, virtuel-actuel, virtuel-actuel, dont on vient de parler sur un circuit moyen. Mais le grand circuit de la mondanisation qui peut apparaître dans les rêves, [40 :00] ce n'est pas le propre du rêve. On le trouve aussi dans des états de rêverie ; on le trouvait dans des états d'imaginaire, là, très complexes, pour lesquels on n'a pas le temps de chercher. S'il fallait chercher alors une idée, je dis juste : il y a des cas où ils appartiennent... oui, ça apparaît dans des rêves.

Je pense à un film très important, c'est un film de [F.W.] Murnau -- longtemps perdu ; il paraît qu'on l'a retrouvé -- qui s'appelle « Fantôme ». Or, dans le livre de Lotte Eisner sur Murnau [F.W. Murnau (*Paris : Losfeld, Le Terrain Vague, 1964*)], il y a une très longue description d'un cour... d'un décor extraordinaire monté par Murnau. Vous allez là peut-être encore mieux comprendre ce qu'on peut appeler un mouvement de monde. Murnau, il disposait -- je ne [41 :00] me souviens plus, ici il y a un petit détail dont je me souviens plus ; pour ça, j'aurais dû relire le texte -- c'est le type qui a fait le décor, pour Murnau, qui a expliqué très bien ce qu'il avait fait. Il y a une façade de maison, [Deleuze dessine au tableau] une façade de maisons d'un côté de la rue. Ce dont je ne me souviens plus, c'est si c'est des maisons réelles -- je crois dans mon souvenir que c'est des maisons réelles -- donc c'est tourné en extérieur, ou bien si c'est du décor, mais ça ne changerait rien. Je crois bien, c'est mieux encore, c'est plus beau si c'est des maisons réelles. Ce n'est pas des maisons réelles ?

Un étudiant : [Inaudible]

Deleuze : Presque, hein, presque réelles. Alors, peut-être sont... de toute manière, ça aurait pu être des maisons réelles, à condition qu'il ait trouvé une rue dont l'autre partie était détruite, sans maisons, [42 :00] terrain vague. Là, de l'autre côté de la rue, du côté terrain vague, il dresse uniquement des maisons décor, même pas des maisons, des façades de maisons décor. [Pause] Ça, c'est les trois façades de maison décor, qui coulisent sur des rails. [Pause] Elles sont mobiles, elles coulisent sur rails. Un système très complexe d'éclairage, de projecteurs, et de renvois de projecteurs, [Deleuze dessine au tableau] fait que les ombres des fausses maisons se projettent sur la face ensoleillée des vraies maisons. [Pause] [43 :00] Voyez ? À partir de là, il tourne ; on ne verra jamais cette partie-là, on ne voit que ça, ça, il me semble avec les maisons éclairées, et la rue.

Un carrosse traverse la rue à vive allure. C'est un rêve, hein ? J'ai oublié de dire que c'est un rêve. Le héros poursuit le carrosse, à toute allure. Vous, vous me direz, il court, oui, d'accord, il court, pas d'importance. Il a un mouvement, pas d'importance. Ce qui compte, c'est que en même temps, les façades défilent [44 :00] à toute allure sur leur rails, si bien que les ombres des façades projetées défilent à toute allure sur les maisons réelles, ou pseudo-réelles, et que l'effet est que le héros est poussé par le mouvement des ombres, vous avez un mouvement à trois niveau : le carrosse qui s'enfuit, le héros qui court après, les ombres des maisons qui poursuivent le héros. Splendide comme montage de décor. [Sur "*Fantôme*" et ce décor, voir *L'Image-Mouvement*, p. 76, note 28] Bon, je dirais : ça, c'est du mouvement de monde. Dans ce cas pourtant, le héros se meut, oui, il se meut, [45 :00] mais ça n'empêche pas qu'il y a un mouvement de monde qui le pousse. Le monde a pris sur soi le mouvement principal. Pour ça, vous pouvez reconnaître une espèce d'image de rêve, mais pas forcément de rêve. Je dirais beaucoup plus : oui, c'est une image de féerie.

Et alors, j'en reviens juste pour conclure ce point ; je dis, c'est là que m'avait paru dans le peu que j'ai dit à propos d'autre chose, que m'avait paru l'essentiel de quelque chose qui est en affinité avec le rêve, et dont nous savons très bien pourtant que ce n'est pas du rêve, à savoir : la comédie musicale. La comédie musicale, elle est beaucoup plus proche, en effet, à ce qu'on appelle ordinairement féerie. Or, en quoi consiste la comédie musicale ? [Interruption de l'enregistrement] [45 :58]

[46 :00] ... le décor se dépeint comme décor, cela veut-dire : nous nous trouvons dans des situations optiques et sonores pures. [Pause] On a vu, c'est la définition de la description, quand le décor ne renvoie plus et ne suppose plus l'indépendance de son objet. On se trouve donc devant à des décors-description, un point, c'est tout, situation optique et sonore pure. [Pause] Et d'autre part, qu'est-ce qu'est la danse ? Eh ben, ces décors ou descriptions purs ne vont plus s'enchaîner avec des actions ; ils vont faire circuit avec des mouvements de monde. [Pause] [47 :00]

Voyez, c'est toujours notre -- c'est le troisième niveau -- mais c'est toujours notre thème : au lieu d'un enchaînement situation sensorimotrice-mouvement du personnage, vous avez un tout autre cas : décor, c'est-à-dire situation optique et sonore pure, et mouvement de la danse. La danse n'est pas une action, la danse n'est pas une motricité ; [Pause] la danse est une dépersonnalisation de mouvement, une pronominali... -- oh, vous complétez de vous-même, [48 :00] hein ? Pourtant j'en ai dit parfois des mots plus durs, hein, pourtant celui-là... --

pronominalisation de mouvement, c'est un mouvement de monde. Alors, ça ôterait au génie du danseur, parce que un mouvement de monde, ça ne se fait pas tout seul. Il faut tout le génie du danseur pour dépersonnaliser le mouvement et en faire un mouvement de monde. Et, je vous disais, qu'est-ce qui montre évidemment le rapport de la danse avec le mouvement de monde ? Si on en reste aussi à la comédie musicale, c'est que la danse, c'est aussi une affaire de centre de gravité. [Pause] Vous dansez lorsque vous faites que votre centre de gravité ne vous appartient plus. [Pause] [49 :00] [Sur la comédie musicale et la danse, voir les séances précédentes, surtout la séance 17, le 24 avril 1984]

Et je vous disais, oui, ce n'est pas par hasard qu'il y a deux grands styles de danseurs, ou deux grands danseurs. Dans la comédie musicale, il y en a plus, mais enfin il y en a deux qu'on remarque avant tout, ça a été... Parce qu'il y a deux manières de dépersonnaliser le centre de gravité : ou bien, comme disait Kafka, vous faites en sorte qu'il s'enfonce en vous – seulement faire en sorte... comment ? – vous faites en sorte qu'il s'enfonce en vous comme une balle de fusil, et quand il s'enfonce en vous dans votre corps trapu, -- trapu, il faut avoir un corps trapu ; je parle du danseur trapu, du danseur musclé -- le danseur trapu, [50 :00] musclé doit faire que son centre de gravité s'enfonce en lui comme une balle de fusil, de telle manière que soit libéré le mannequin qu'est le danseur.

Et pour faire descendre le centre de gravité, il n'hésitera pas à faire des mouvements, où vous reconnaissez des débuts de danse de [Gene] Kelly, des mouvements très, à grande amplitude, et des mouvements de bras, des mouvements de bras très accusés, qui vont faire lever le petit baigneur ou le petit mannequin qu'est le danseur. Le centre de gravité s'enfonce. C'est la méthode du corps trapu, du corps compact. L'autre méthode, celle de [Fred] Astaire, que le centre de gravité soit projeté à la limite. [Pause] [51 :00] Il parcourt la silhouette ou même il part dans l'ombre ; il parcourt toutes les lignes de la silhouette. Ça c'est la méthode du corps mince, du corps mince et sans épaisseur d'Astaire, qu'il soit dans l'ombre, et ce sera la fameuse danse d'Astaire avec ses ombres. Et je disais, ben oui, c'est la danse comme mouvement de monde.

Alors, j'ai bien, j'ai bien un couple, une espèce de circuit. Voyez, je ne me trouve plus du tout devant un enchaînement d'actuels. Je me trouve devant l'image actuelle [52 :00] coupée de son prolongement moteur, c'est les décors-description, qui va faire circuit avec des processus de mondanisation, la danse comme mouvement de monde. Quel va être le circuit ? C'est que, à la limite, le décor-description se présentait pour ce qu'il était : une vue plate, une carte postale. [Pause] Et le mouvement de monde va donner un espace à cette vue plate. [Pause] C'est le secret de [Stanley] Donen. C'est le secret de Donen dans la comédie musicale : les décors qui deviennent des véritables cartes [53 :00] postales, et le mouvement du danseur qui devient un mouvement de monde, qui va donner une profondeur et tout un espace autour de la vue plate, qui va tracer un espace-temps autour de la vue plate. [Pause] [Sur Donen et la comédie musicale, voir les deux séances précédentes, 17 et 18 ; voir aussi L'Image-Temps, pp. 83-85]

Il y aurait un stade encore plus, alors... ça, c'est, il me semble, c'est la formule de Donen, mais je ne sais pas. Mais il y a une formule qui en un sens, va plus loin du point de vue des concepts : c'est [Vincente] Minnelli, c'est Minnelli, et sans doute chez Minnelli, c'est celui qui rapproche le plus la comédie musicale du rêve. Ça n'empêche pas, ce n'est pas la même chose que dans le rêve. Chez Minnelli, qu'est-ce qui se passe ? Je crois qu'il se passe deux choses. Si vous prenez

[54 :00] -- je ne veux pas dire que ce soit mieux, il ne s'agit pas de dire que c'est mieux, c'est pour essayer de les distinguer -- si vous revenez à la formule de Donen, c'est donc décor-description-vue plate et mouvement de monde qui trace tout un espace autour de ces vues plates, ou qui confère un espace à ces vues plates.

Chez Minnelli, il fait deux découvertes ; il y a deux découvertes qui fait que Minnelli est un cinéaste astronomique. [*Pause*] Première découverte, c'est que si l'on donne du mouvement au monde, on ne peut pas s'arrêter ; [*Pause*] c'est-à-dire il y aura autant de mondes [55 :00] que de décors. Il n'y aura pas un mouvement de monde pour un ensemble de décors ; il y aura autant de mondes que de décors-descriptions, et à la limite, chaque image actuelle aura son monde. Il y a chez Minnelli une découverte très importante qui est la pluralité des mondes. Et alors ces mondes ne sont plus des vues plates, et ils prennent alors l'aspect assez psycho-pathologique de mondes absorbants. Ils absorbent le héros, et ce sont des mondes presque oniriques, mais des mondes dangereux, des mondes de cauchemar, avec des [56 :00] femmes-panthères, des gardiennes griffues avec des grands ongles, tout ça. Bon. [*Pause*] Mais, qu'est-ce que c'est que le mouvement de danse ? Il va être très différent. Voyez là, c'est, c'est un autre circuit que celui de Donen. Ce n'est plus vue plate-mouvement de monde qui donne de l'expansion ; ça va être : univers absorbant, autant d'univers que d'images ; chaque image a son univers, chaque image a son monde. [*Sur Minnelli et ces découvertes, voir L'Image-Temps, pp. 85-87*]

Et le mouvement du danseur, ça va être quoi ? Ça va être comme à entrer dans un monde sans se faire happer, et garder la possibilité de passer d'un monde à l'autre, à un autre. [57 :00] Et le danseur, c'est celui qui chaque fois entrera dans un monde, entrera dans un univers absorbant, mais ne s'y laissera pas happer, et passera à un autre monde. Bon, si c'est ça Minnelli... et à chaque niveau il y aura comme la capacité absorbante de l'univers, du monde, un monde absorbant -- il faudrait chercher dans Binswanger, s'il n'y a pas des tableaux cliniques des mondes absorbants dans la psychose -- et chez Minnelli, ça devient plus gai, quoi que, quoi que... ce soit lourd. Je ne sais pas si Minnelli allait très, très bien, mais c'est un monde qui paraît très, très proche de la pathologie. Et pourquoi ? Parce que il y a un problème, il y a un [58 :00] problème fou, il y a un problème fou chez Minnelli, je crois, très, très intéressant, qui est un véritable problème philosophique, métaphysique ou schizophrénique : est-il possible, et comment et à quel prix, d'entrer dans les rêves ou dans le passé des autres ? [*Pause*]

Voyez, le rêve ou le passé de l'autre, c'est ça l'univers absorbant, le monde absorbant, et c'est pour ça qu'il y a une pluralité de mondes. Les personnages de Minnelli seront des personnages qui sont toujours -- même quand ce n'est pas de la comédie musicale, c'est la hantise de Minnelli dans toute la, dans la totalité de son œuvre -- mais ça se voit particulièrement dans la comédie musicale, et ça en donne une version [59 :00] douce, féérique, mais, quand il sort de la comédie musicale, ce n'est plus de la féerie là. Je ne veux pas dire que ça devienne plus sérieux, mais on voit mieux les arrière-fonds d'une telle vision des choses, à savoir, ces mondes absorbants, comme si chacun de nous était la victime éventuelle, non pas de quelqu'un d'autre, mais du monde de quelqu'un d'autre et des rêves de quelqu'un d'autre. Quoi de plus horrible que être happé dans le rêve de quelqu'un ? Si je ne suis happé que dans mon rêve à moi, je m'en tirerais toujours, je m'en tirerais toujours ; j'arriverais toujours à rejoindre le réel.

Et rappelez-vous, par exemple, pour ceux qui se rappellent les films de Minnelli, "Brigadoon", [60 :00] c'est le type même d'un univers clos, d'un univers absorbant, où le héros ne voit que dans une plongée infinie de monde réel avec lequel il a rompu. Il est absorbé dans le passé d'un Autre avec un grand A. Si vous prenez des comédies musicales ou des films, des comédies musicales du type "Yolanda [et le voleur]" [1945] ou "Le Pirate" [1948], l'une avec Astaire ["Yolande"], l'autre avec Kelly ["Le Pirate", *aussi avec Judy Garland*], qu'est-ce que c'est Astaire ? Sur le mode léger de la comédie musicale, c'est quelqu'un qui se laisse absorber dans le rêve d'une jeune fille. C'est une situation psychotique, une situation psychotique, se laisser absorber dans [61 :00] le rêve de quelqu'un. [*Deleuze se réfère à cet aspect de Minnelli dans L'Abécédaire de Gilles Deleuze, « I comme Idée »*] D'ailleurs c'est très proche d'une situation amoureuse, mais ce qu'il y a de psychotique dans les situations amoureuses, c'est ça, c'est terrible, jusqu'à un des chef-d'œuvre de Minnelli, où le héros se laissera absorber dans un cauchemar généralisé, "Les Quatre Cavaliers de l'Apocalypse" [1964], et c'est son thème constant.

Donc, son thème constant... la danse chez lui devient quelque chose de tout à fait différent de ce qu'elle était chez Donen, car, alors que chez Donen, c'était le mouvement de monde qui donnait, encore une fois, de l'expansion au décor-description posé comme vue plate, là chez Minnelli la danse serait beaucoup plus : l'entrée, [62 :00] l'insertion, dans un monde absorbant, en évitant les dangers, et le passage d'un monde à un autre. Même quand c'est des comédies pas musicales, je pense, par exemple, à une comédie qu'on a redonnée à la télé, il me semble, il n'y a pas longtemps, qui est "Lame de Fond" [1946 ; "Undercurrent"], c'est très intéressant, c'est à force d'aller... L'héroïne a épousé quelqu'un, dont elle va découvrir que, en l'épousant, elle s'est fait happer dans le cauchemar de ce quelqu'un. Mais au fond du cauchemar de ce quelqu'un, il y a le rêve du frère du mari de quelqu'un, et c'est en se laissant absorber dans le cauchemar de son mari [63 :00] qu'elle connaîtra la situation psychotique absolue, qu'elle connaîtra le salut en pénétrant dans le rêve du frère du mari. C'est très savamment combiné, composé, Minnelli, hein ? Et là encore, le frère du mari, le rêve qui va absorber en douceur la jeune femme, puisqu'elle n'a pas d'autres issues, d'être absorbée par le cauchemar du mari ou par le rêve du beau-frère, c'est toujours évidemment le grand Mitchum. Voilà !

Bon, je résume ; on a bien d'autres choses à faire. Je dis, c'était ma troisième réponse, mais, hélas, elle n'est pas si satisfaisante, c'est un peu plus, chaque fois, un peu plus... [*Interruption de l'enregistrement*] [1 :03 :49]

## Partie 2

... entre l'image actuelle et l'image virtuelle, ce serait, cette fois-ci, [64 :00] un circuit entre le décor-description et le mouvement de monde, [*Pause*] par opposition avec l'enchaînement des actuels dans les situations sensorimotrices. [*Pause*] Est-ce que ça nous donne le virtuel ? Est-ce que le mouvement de monde nous donne le virtuel cherché ? On a déjà vu, non hélas, encore hélas. Il ne nous donne pas le virtuel cherché car le mouvement de monde est précisément l'actualisation du monde lui-même en tant que virtualité. [*Pause*] L'actualisation, simplement, il faut ajouter : dans un espace-temps féérique ou psychotique. [*Pause*] [65 :00]

Fin de tout ça, on retombe à zéro. Quelle est l'image virtuelle avec laquelle notre image actuelle

entre en coalescence ? Mais justement, du fait qu'on repose la question, tout a changé, et on dit, ben forcément, on s'était trompé de direction. C'est que, on a cherché de plus en plus large ; on a cherché des circuits de plus en plus larges. Notre image actuelle, on a voulu qu'elle fasse un circuit avec des groupes d'images-souvenir, c'était déjà large, et puis avec des images-rêves, c'était encore plus large, et puis avec des images-monde, c'était encore plus large.

Alors on se dit, ben non, il fallait prendre le chemin inverse [66 :00] car tous ces circuits relativement larges -- elle ne peut pas fermer, la porte ? -- tous ces circuits relativement larges, sur quoi est-ce qu'ils reposent ? Est-ce qu'ils n'auraient pas une base étroite ? [Pause] Est-ce que, si vous reprenez mon schéma, est-ce qu'il n'y aurait pas là un petit circuit minimum ? Si bien que j'aurais presque, [Deleuze écrit au tableau] ça : image actuelle/image virtuelle.

Si je trouvais... il faudrait que je trouve quelque chose qui fasse circuit avec l'image actuelle et qui n'ait pas plus d'extension [67 :00] que cette image actuelle, donc, un tout petit circuit qui fonctionnerait comme pointe intérieure de tous les autres circuits, voyez, qui serait comme la pointe de la toupie, la toupie qui tourne. Supposons une toupie qui ne cesse de s'agrandir, hein, une toupie conique, elle a des circuits de plus en plus larges qui tournent, mais la pointe qui tourne sur elle-même, c'est le plus petit circuit, c'est ça qu'il nous faut. [Voir ce que Deleuze appelle « le second grand schéma de Bergson » dans *L'Image-Temps*, p. 108, note 21] On se trompait, vous comprenez ? On se trompait. On cherchait dans le plus large, alors que c'est dans le plus étroit qu'il fallait chercher, dans le plus petit. [Pause] Seulement est-ce qu'il y a un plus petit ? [Pause] [68 :00] Ben oui, [Pause] s'il y a un plus petit, comprenez, on la tient, notre coalescence. On aura coalescence d'une image actuelle et d'une image virtuelle.

Qu'est-ce qui, qu'est-ce qui nous donnera la preuve ? Je dirais mieux, la coalescence d'une image actuelle et d'une image virtuelle nous sera donnée lorsque nous pourrons dire : c'est la coalescence d'une image actuelle et de son image virtuelle, la sienne. Il faut que l'image virtuelle soit l'image virtuelle de cette image actuelle. J'aurai le minimum de circuit, j'aurai la base de tous les autres circuits, j'aurai le circuit minimum, le plus petit circuit du monde. Alors que j'allais chercher [69 :00] dans les grands circuits du monde, il faut donc inverser la direction, mais il faut revenir à ce que j'ai déjà entamé plusieurs fois, que là je vais regrouper, juste, parce que c'est indispensable, une seconde série de textes extraordinaires, de textes, lorsque Bergson lance une question, vous pouvez entendre de manière objective ou subjective à la fois. [Deleuze développe cette direction dans *L'Image-Temps*, à partir de la page 105]

Objectivement, il demande [Pause] quand est-ce que le passé apparaît ? Est-ce que le passé apparaît quand le présent n'est plus ? [Pause] Subjectivement, il demande quand est-ce que le souvenir se forme ? [70 :00] Est-ce que le souvenir se forme lorsque la perception a disparu ? Par exemple, je perçois cette table, je me détourne, je me rappelle la table que j'ai perçue. [Pause] Et il est le premier à poser cette question très intéressante, c'est-à-dire, je crois que, si on pose la question, on ne peut pas répondre autrement que Bergson. Il fallait avoir l'idée de la poser, c'est curieux qu'il ait fallu attendre si longtemps pour poser cette question. [Pause ; Deleuze se tourne vers le tableau] Temps !

Et la réponse de Bergson, c'est que, ce n'est évidemment pas quand le présent a disparu que le passé se forme. Ce n'est évidemment pas quand la perception a disparu que le souvenir se forme.

[71 :00] Pourquoi ? Parce qu'à ce moment-là, le passé ne se formerait jamais et le souvenir n'apparaîtrait jamais, ne se formerait jamais ; on pourrait toujours attendre. On n'a pas le choix : ou bien il n'y aura pas de souvenir, et il n'y aurait jamais de passé, il n'y aura que du présent. Ou bien il faut bien que, d'une part, [Pause] le passé soit là en même temps que le présent dont il est le passé. En d'autres termes, il faut qu'il y ait une « contemporanéité » entre le passé et le présent qu'il « a été ». [Pause] [72 :00] Ou, ce qui revient au même, il faut que le souvenir se forme en même temps que la perception a lieu [Pause] et qu'il y ait stricte coexistence entre la perception et son souvenir comme il y a stricte coexistence ou contemporanéité entre le présent et le passé... [Pause] non, entre le passé et le présent que ce passé a été. Donc coexistence objective du présent et du passé, coexistence subjective de la perception et du souvenir, contemporanéité des deux. Ce qui revient à dire quoi? Le paradoxe : [73 :00] il y a un souvenir du présent. [Pause] Le passé est strictement contemporain du présent qu'il a été, en effet ; c'est en même temps que le présent est présent et qu'il passe. S'il attendait de n'être plus pour passer, il ne passerait jamais, il n'y aurait jamais de souvenir. Qu'est-ce qui nous empêche de voir ça ? Voilà.

Donc vous voyez le thème de Bergson est très simple. Le souvenir, hein ? -- Je vais le marquer [Deleuze écrit au tableau], le souvenir « s » [74 :00] -- est strictement contemporain de la perception, ou le passé est strictement contemporain du présent qu'il a été, image actuelle/image virtuelle. [Pause] Vous me direz, bon, si c'était vrai, on pourrait saisir ce souvenir du présent. Non, on ne peut pas. Il y a un souvenir du présent contemporain du présent lui-même. [Pause] Pourquoi ma conscience ne pourrait pas le saisir ? Parce que par nature, il est inutile ; [75 :00] ça ne l'empêche pas d'exister. Combien de choses inutiles existent ? La loi de la conscience, c'est l'utilité. Quand est-ce que j'ai besoin du passé ? Quand est-ce que j'ai besoin d'évoquer le passé ? La réponse bergsonienne est très simple : j'ai besoin d'évoquer le passé en fonction d'un nouveau présent. C'est toujours en fonction d'un nouveau présent, et c'est en fonction des exigences d'un nouveau présent que j'ai besoin d'évoquer le passé. [Pause]

Mais je n'ai jamais besoin, un présent étant donné, au moment où il est donné, d'évoquer le souvenir de ce présent. [76 :00] J'aurai besoin du souvenir de ce présent quand ce présent ne sera plus présent, quand il y aura un nouveau présent en fonction duquel l'ancien présent, c'est-à-dire le souvenir, pourra me servir. Mais le souvenir contemporain du présent, il n'a pour moi aucun intérêt. [Pause] Je veux dire, j'ai le souvenir de tout ce qui est présent en même temps que c'est présent. Ce souvenir du présent, il ne me sert pas ; j'ai tout intérêt à le refouler. Je ne l'évoquerai que lorsque je serai sorti d'ici, si cette évocation me sert pour mon nouveau présent. [77 :00] Par exemple, je rencontre quelqu'un ; je dis : ah ben, oui, ce matin, il s'est passé ceci. Ça me sert en fonction d'un nouveau présent. Mais sur le moment, le passé qui est contemporain du présent n'offre pour moi aucun intérêt. Si bien que je ne le saisis pas, il reste *inconscient*. Ce souvenir direct du présent, ce souvenir toujours contemporain du présent qu'il a été, reste inconscient. [Pause] Il ne deviendra conscient que sous forme d'images-souvenir, en rapport avec un nouveau présent ultérieur.

Sauf dans un cas : supposez une espèce de trouble [78 :00] -- là aussi, parlons de pathologie -- une espèce de trouble pathologique qui fait que je n'arrive plus exactement à m'adapter. [Pause] Si c'est un raté de l'adaptation, et là je vais saisir simultanément le présent en tant que présent et son propre souvenir contemporain. [Pause] Je vais saisir la même chose comme perception et

comme souvenir. Je vais saisir [79 :00] en même temps la même chose comme présent et comme passé.

Remarquez que c'est une preuve. Car s'il y a bien ces phénomènes même dans des données pathologiques, ces phénomènes ne pourront s'expliquer que dans la mesure où il y aura bien un souvenir contemporain du présent. Sinon ces états seront inexplicables. Or cet état existe. Il est bien connu sous le nom, je crois, de « paramnésie ». La paramnésie, qu'on appelle parfois sentiment de « déjà vu » ou de « déjà vécu », il faut juste comprendre ce que c'est. Ce n'est surtout pas une réminiscence. Quand on ne peut pas expliquer les phénomènes de paramnésie, [80 :00] on invoque une réminiscence ; on essaie de les réduire à l'impression d'une familiarité. L'impression d'une familiarité, bon, mais l'impression d'une familiarité, c'est comme un sentiment de ressemblance. Cette situation présente me dit quelque chose. Réminiscence. Qu'est-ce que ça me rappelle ?

La paramnésie n'a strictement rien à voir avec ça. On peut dire, c'est une différence de degré. Ça ne veut rien dire une différence de degré. Il y a aussi une différence de degré seulement entre avoir des cheveux et être chauve. Ça n'empêche pas que d'un degré à l'autre, il y a un saut qualitatif, il y a une transformation qualitative. Bon. La paramnésie, ce n'est pas du tout le sentiment [81 :00] d'une familiarité. C'est la certitude d'avoir vécu le présent déjà dans ses moindres détails, dans chacune de ses particularités. C'est un phénomène de croyance ; on vit la même chose comme en train d'être vécu et déjà vécu.

Certains sujets, tout comme il y a des bons magnétiseurs ou pas, certains sujets sont doués pour la paramnésie. Certains sujets parfaitement normaux ont des expériences, tous on a des expériences de réminiscence, du type, « tiens, ça me dit quelque chose ». La paramnésie dans sa différence de nature avec la réminiscence, c'est plus rare. Surtout que elle dure parfois mais, un instant très, très... [82 :00] quelques secondes quoi. Vous êtes dans un jardin avec quatre personnes ; tout à coup, vous traversez la certitude que ce moment que vous êtes en train de vivre, vous l'avez déjà vécu dans son moindre détail. [Pause] Il y a une phrase d'un grand romancier russe qui s'appelle [Andrei] Biély que je trouve si belle que, je veux dire, c'est toujours -- d'ailleurs on aura l'occasion d'en reparler -- il dit à un moment : « Est-ce excitation de la membrane cérébrale, trois petits points... ou bien déficience du cervelet ? ». [Rires] Je pense à ça, parce que, à cause des idéaux-types, ce qu'on nous annonçait comme [83 :00] étant l'avènement d'une pensée nerveuse, c'est-à-dire, d'une nouvelle forme de l'excitation cérébrale se révèle la déficience du cervelet à l'état pur, [Rires] et c'est toujours le problème de l'image et sa caricature. On ne peut jamais s'en tirer, il n'y a pas d'image nouvelle qui ne suscite, ou parfois fois même ne soit précédée par ses caricatures, ses doubles.

Alors pour la paramnésie, est-ce que c'est excitation de la membrane cérébrale ou déficience du cervelet ? Dans le cas de la pathologie, il faut avouer que, ce n'est même pas les psychoses qui présentent les cas de paramnésie. Les vrais cas de paramnésie, c'est ce qu'on appelle les « processus de démence ». Il y a un type de démence qui est très intéressant, enfin très... c'est ce qu'on appelle les « démences pré-séniles », notamment une [84 :00] maladie très, très intéressante. Vous savez, la démence, ça se distingue tout à fait de la psychose, puisque que vous savez la démence se définit par des processus de dégénération nerveuses, quand il y a, il y a toujours des processus de dégénération, déficience du cervelet, quoi. Il y a une maladie, la

« maladie de Pick » [*Une maladie semblable à, pourtant distincte de la maladie d'Alzheimers*] -- je n'ai pas le temps de vous expliquer ce que c'est ; il y sera toujours temps si vous l'avez, [*Rires*] je crois, hélas -- c'est ce qu'on appelle les démences pré-séniles puisque elles n'atteignent pas, ce n'est pas les mêmes processus de dégénérescence que dans les démences séniles, que dans ce qu'on appelle vulgairement le ramollissement cérébral. [*Rires*] Non, ce n'est pas les mêmes régions nerveuses qui sont attaquées, et je crois bien que, je ne voudrais pas faire de diffamation, je crois bien que le destin tragique de Rita Hayworth, c'est une maladie de Pick, c'est une démence [85 :00] pré-sénile, qui se déroule dans des conditions dramatiques, je crois, je crois. Eh bien, dans la maladie de Pick, il y a des phénomènes de paramnésie très, très frappants. [*Nom indistinct*] le dira ; il a vécu tout ça, il a exactement vécu toutes ces positions, toutes ces situations. [*Le nom indistinct que Deleuze prononce très doucement ressemble à « Wyler », mais rien dans la biographie de ce cinéaste ne suggère sa connaissance de la maladie ou de Hayworth*]

Alors, voyez que, dans la paramnésie, Bergson peut trouver une véritable épreuve cruciale pour un premier paradoxe fondamental du temps. Je dirais, si je résume ce paradoxe, quoi que vous fassiez, vous ne pouvez pas échapper à la situation suivante : il faut que le passé coexiste avec son propre présent. [*Pause*] Notre tort, c'est que nous jugeons toujours le passé par rapport [86 :00] à un nouveau présent en fonction duquel il est passé. Donc nous ne savons pas juger le passé en fonction du présent qu'il a été.

Si nous dégagions cette autre dimension, nous nous apercevions que le passé est strictement contemporain du présent qu'il a été. Ou si vous préférez, que le souvenir est strictement contemporain de la perception. Le texte de Bergson est très beau, j'en lis un court passage, [*Pause*] à condition que je le trouve. [*Pause*] Cent quatorze... [*Pause ; Deleuze cherche la page exacte*] « Plus on y [87 :00] réfléchira, moins on comprendra que le souvenir » -- il dit beaucoup plus clairement que moi, j'aurais mieux fait de me tenir à ça là, de vous lire ça – « Plus on y réfléchira, moins on comprendra que le souvenir puisse naître jamais, s'il ne se crée pas au fur et à mesure de la perception même. Ou le présent » -- ou bien le présent – « ne laisse aucune trace dans la mémoire ou c'est qu'il se dédouble à tout instant dans son jaillissement même, en deux jets dont l'un retombe vers le passé, tandis que l'autre s'élance vers l'avenir ». [*Pause*] [*Bergson, L'Energie spirituelle (1919), chapitre 5 ; dans L'Image-Temps, Deleuze explique ces perspectives de Bergson et en donne la référence, p. 109, note 22*]

Ben, dans la seconde phrase, il dit quelque chose d'un peu nouveau. [88 :00] Ça ne fait qu'un. S'il est vrai qu'il y a coexistence, contemporanéité de la perception et du souvenir, c'est-à-dire du passé et du présent que ce passé a été, si les deux sont contemporains, comment expliquer, il faut qu'à chaque instant, [*Pause*] le temps se dédouble en deux jets dissymétriques, dont l'un s'élance vers l'avenir et dont l'autre tombe dans le passé. A ce moment-là, la coexistence du [89 :00] présent et du passé exprime directement cette différenciation du temps à chaque instant. [*Deleuze décrit ce dédoublement avec les mêmes termes dans L'Image-Temps, p. 109, et y ajoute un schéma que Bergson « n'éprouve pas le besoin de dessiner », note 22*]

Voyez que Bergson est en train de flanquer en l'air tous les schémas successifs du temps, tous les schémas du temps qui empruntent la forme de la succession, pour y substituer un mouvement de la différenciation. À chaque moment, le temps se différencie en deux jets, l'un qui tombe dans le

passé, l'autre qui tend vers l'avenir, ou si vous préférez, ça revient strictement au même : se différencie en deux jets dissymétriques, dont l'un fait passer tout présent et dont l'autre conserve tout le passé. [Pause] [90 :00] Et le temps ne sera que la répétition de cette perpétuelle scission, de cette perpétuelle différenciation, de ce mouvement de la différenciation. [Pause] Dans ces deux jets, je répète, dont l'un fait passer tout présent, c'est le présent qui passe, et dont l'autre conserve tout le passé, c'est le passé qui se conserve, et à chaque fois, coexistence du passé qui se conserve et du présent qui passe, stricte contemporanéité de l'un et de l'autre. Pourtant ils diffèrent en nature ; les deux directions diffèrent en nature. [Pause] [91 :00]

En d'autres termes, si je dis le passé et le présent, le souvenir et la perception sont strictement contemporains, je dis : le souvenir, c'est l'image en miroir du présent... Non, le souvenir, c'est l'image en miroir de la perception ou, si vous préférez, le passé, c'est l'image en miroir du présent. Est-ce que Bergson le dit? Heureusement il le dit. Il le dit lorsqu'il écrit... [Deleuze trouve la citation] Voilà. [Interruption de l'enregistrement] [1 :31 :53]

... « [ainsi] d'une existence virtuelle » [92 :00] -- c'est écrit, hein ? virgule – « d'une image en miroir ». Point. « Tout moment de notre vie » -- tout moment de notre vie – « offre donc deux aspects » -- en même temps – « il est actuel et virtuel, perception d'un côté et souvenir de l'autre... Notre existence actuelle au fur et à mesure qu'elle se déroule dans le temps, se double ainsi d'une existence virtuelle, d'une image en miroir » [Bergson, L'Energie spirituelle, ch. V ; Deleuze continue à citer ce même paragraphe dans L'Image-Temps, p. 109 : « (car l'instant présent, toujours en marche,) limite fuyante entre le passé immédiat qui n'est déjà plus et l'avenir immédiat qui n'est pas encore, (se réduirait à une simple abstraction s'il n'était précisément) le miroir mobile qui réfléchit sans cesse la perception en souvenir. » Deleuze omet les mots mis entre parenthèses]

Cette image en miroir, cette image virtuelle, vous me direz : mais, mais c'est une image-souvenir ? [93 :00] Non, c'est un souvenir pur. Peut-être est-ce que ça devient plus clair ? Ce n'est pas une image-souvenir. Elle deviendra image-souvenir par rapport à un nouveau présent. Mais par rapport au présent qu'elle a été, ce n'est pas une image-souvenir. Pourquoi ? C'est une image purement virtuelle. Pourquoi c'est une image purement virtuelle ? Ce n'est pas une image en voie d'actualisation. En effet, elle est le corrélat de l'image actuelle. Elle n'a pas à s'actualiser, puisqu'elle est « l'un des deux côtés » d'une image biface dont l'autre face est actuelle. Elle est la face virtuelle d'une image dont l'autre face est actuelle. Elle n'a donc pas à s'actualiser. [94 :00] Elle s'actualisera, c'est-à-dire elle deviendra image-souvenir par rapport à un nouveau présent, mais par rapport au présent qu'elle a été, elle n'est pas une image-souvenir, elle est une image en miroir, c'est-à-dire un souvenir pur. [Pause] Elle n'a pas à s'actualiser.

Enfin, nous tenons notre réponse, nous tenons le début de notre réponse. La coalescence se fait effectivement entre quoi et quoi? Entre une image actuelle et son image virtuelle, et son image virtuelle qui ne se présente pas comme une image-souvenir, mais qui se présente comme une image en miroir, un reflet. [Longue pause] [95 :00]

Ça va jusque-là ? Si ça va, vous êtes tout prêts à la relance. Ce que je viens de découvrir, mais je ne pouvais pas le découvrir avant. Les grands circuits, [Deleuze revient au tableau] vous voyez bien que mes grands circuits images souvenir et même images rêve et même images monde,

reposent tout entier sur ce petit circuit. Ce n'est qu'une toupie ; tout ça est en déséquilibre absolu. Tout repose sur le plus petit circuit, le petit circuit, le circuit minimum d'une image actuelle et de sa *propre* [96 :00] image virtuelle. Rien de plus. À une condition : c'est cette coalescence. Il n'y a plus enchaînement d'actuels ; il y a coalescence d'une image actuelle et de son image virtuelle. C'est cette coalescence que nous appelons « image-cristal ».

Et pourquoi on appelle ça « image-cristal » ? J'appelle ça image-cristal à une seule condition : [Pause] une telle coalescence déclenche un échange. [Pause] C'est-à-dire, s'il y a coalescence entre une image actuelle et *son* image virtuelle, [97 :00] il faudra bien que l'image virtuelle devienne actuelle d'une certaine façon, et que l'image actuelle devienne virtuelle d'une autre façon. En d'autres termes, il faudra qu'une image-cristal soit le lieu d'un échange, qu'elle corresponde tout à fait à ce que [Gaston] Bachelard appelait une image « mutuelle ». Pour lui, simplement, une image mutuelle, ça voulait dire que l'image-cristal faisait toujours intervenir plus d'un élément, c'est-à-dire participait à la fois de la terre et du feu, ou de la terre et de l'eau, ou de la terre et de la glace, ou de la terre et etc. Pour nous, « image mutuelle » voudra dire que vous ne pouvez pas établir un consolidé sous la forme minima d'une image actuelle et de *son* image virtuelle sans que nécessairement [98 :00] l'actuel et le virtuel ne s'échangent. À ce moment-là, ce sera bien une image-cristal, quand il y aura un tel échange. [Voir L'Image-Temps, p. 94, où Deleuze cite Bachelard de son *La Terre et les rêveries de la volonté* (Paris : Corti, 1948), p. 290]

Pourquoi que ce sera une image-cristal ? Ça c'est ce qu'il faudra voir ; je veux dire, ce n'est pas, ce n'est pas fini, ce n'est pas fini. Mais on peut le voir tout de suite, juste, et là, juste pour lancer notre problème. Comprenez, [Pause] on part du plus simple. Je dis, eh ben, une image-cristal, je ne sais pas encore si le mot est justifié. Une image-cristal pour moi maintenant, c'est une image actuelle et son image virtuelle en miroir. [Deleuze écrit au tableau] Donc, elle n'a pas à s'actualiser, [99 :00] elle n'a pas à s'actualiser. Voilà : le consolidé des deux, c'est l'image-cristal.

Bon, mais après le consolidé, quelle est la formule ? Oui, les deux images sont distinctes, seulement elles sont indiscernables. Un sort diabolique va faire qu'elles sont bien distinctes mais indiscernables en ce sens qu'elles sont distinctes parce qu'elles sont deux, mais je ne sais pas laquelle est l'un et laquelle est l'autre. Situation terrible. Distinctes mais indiscernables, ça, la philosophie du 17<sup>ème</sup> siècle dans sa théorie des degrés, ou des..., n'avait pas la conception d'une situation si douloureuse, si pathétique. Distinctes mais indiscernables. Pourquoi ? Pourquoi ? [100 :00] Parce que dès que vous établissez la coalescence, qu'est-ce qui va se passer ? Le cas le plus simple, je commence par-là : on appellerait « image-cristal » le couple ou le circuit formé par l'image actuelle et l'image dans un miroir. À peine vous vous donnez ça, vous avez bien un circuit.

J'invoque [Joseph] Losey ; on pourrait invoquer [Max] Ophüls aussi. Il y a des circuits, d'appareils, fameux circuits de 360 degrés, [bruit d'un avion qui survole] comme dit Losey, à l'aide de miroirs. Il ajoute même il vaut mieux des miroirs vénitiens. Rappelez-vous "Eva" [1962] ; dans "Le Servant" [1963], les miroirs. [101 :00] Bon, le circuit d'appareils 360 degrés avec l'aide de miroirs, qu'est-ce que ça nous donne ? Qu'est-ce que ça veut dire ? C'est que dès que vous avez votre consolidé, hein, vous ne pouvez pas l'arrêter. [Voir à ce propos et ce qui suit

L'Image-Temps, pp. 94-95] À savoir l'image virtuelle capte le personnage actuel. [Pause] L'image en miroir procède à une capture. Elle capte. [Pause] Dans la mesure où elle capte le personnage actuel, elle devient actuelle. À une condition, c'est que le personnage actuel devienne virtuel, [102 :00] et en effet, il va être repoussé hors champ. [Pause] Le virtuel devient actuel en même temps que l'actuel devient le virtuel.

Ça se voit très bien lorsque les facettes -- d'où mon appel aux miroirs vénitiens à travers Losey - - lorsque les facettes se multiplient. Plus les facettes du miroir se multiplieront, [Pause] plus l'actualité de l'image actuelle, plus l'actualité du personnage actuel passera dans les images virtuelles multipliées, [Pause] par exemple, le même personnage actuel vu dans mille facettes à la fois. Il y a un grand film expressionniste [103 :00] là-dessus : un couple ou un équilibriste est vu dans les cent paires de jumelles des spectateurs. La multiplication des facettes de l'image virtuelle va la rendre de plus en plus apte à capter l'actuel en même temps que l'actuel va être rejeté hors champ, n'existera plus hors du miroir, c'est-à-dire deviendra virtuel pour son compte.

Il suffit de mettre deux miroirs face à face pour que le personnage actuel s'évanouisse, devienne virtuel alors que l'image en miroir s'empare de l'actualité. Cas célèbre, "Citizen Kane" [1941], où Kane passe entre deux miroirs. Cas encore plus célèbre : [104 :00] il suffit de multiplier les miroirs pour que les miroirs multipliés capturent toute l'image actuelle, [Pause] l'actualité n'étant plus qu'une virtualité parmi d'autres, et les personnages, les personnages actuels ne pourront récupérer leur actualité qu'en brisant tous les miroirs, en découvrant qu'ils étaient de tout temps l'un à côté de l'autre, et en se tuant l'un l'autre, scène célèbre de "La Dame de Shanghai" [1948]. Le peu que je dis là suffit peut-être à nous faire sentir que chez Orson Welles, on trouvera toutes les figures de l'image-cristal.

Bon, je dis, à peine on a défini [105 :00] -- si vous voulez là, notre progression est relativement rigoureuse -- à peine on a défini l'image-cristal par coalescence d'une image actuelle et de son image virtuelle, qu'on s'est trouvé lancé dans une première voie. Si la coalescence se fait, il y a échange de l'actuel et du virtuel ; le virtuel devient actuel et l'actuel devient virtuel. C'est moins la coalescence de l'actuel et du virtuel qui définit l'image-cristal que l'échange entre les deux, où l'un ne cesse pas de devenir l'autre et où l'autre ne cesse pas de devenir l'un. Il y a donc échange de l'actuel et du virtuel. [106 :00]

Voyez, premier degré, définition très générale, je dirais définition nominale de l'image-cristal : coalescence de l'image actuelle et de son image virtuelle. [A ce propos, voir L'Image-Temps, pp. 92-93] Premier caractère qui en découle : échange de l'actuel et du virtuel dans l'image-cristal. Bon, ma question est : et puis après ? Ça ne peut pas nous suffire. C'est là que je refais mon appel de la dernière fois, qu'est-ce qui va pouvoir se passer ? C'est-à-dire quels caractères on va pouvoir ... est-ce qu'il y a quelque chose qui s'enchaîne avec ce premier état, cet échange actuel-virtuel ? Ça ne nous suffit pas, vous sentez bien ; ça ne peut pas, ça ne peut pas finir comme ça. Donc il faut chercher, il faut [107 :00] chercher d'autres choses. Est-ce qu'il y a d'autres déterminations de l'échange ? Est-ce qu'on en a fini avec l'histoire de l'actuel et du virtuel ? [Pause] Écoutez, soyez gentils... cinq minutes, mais pas plus hein ? Cinq minutes, vous revenez dans cinq minutes. [Interruption de l'enregistrement] [1 :47 :22]

... Il y a deux couples qu'il ne faut pas confondre, qu'il ne faut pas confondre logiquement :

possible-réel, virtuel-actuel, je veux dire, est fondamental -- c'est pour ça que dans mon rêve, aussi ça serait, mais je ne le fais jamais, de faire un an un cours de terminologie. Ce serait des exercices pratiques de philosophie. -- Vous comprenez, virtuel ne s'oppose pas à réel, virtuel s'oppose à actuel. [108 :00] Ce qui s'oppose à réel, c'est possible, voilà. D'où le possible se réalise ou ne se réalise pas. Le virtuel s'actualise ou ne s'actualise pas. Le virtuel en tant que virtuel, c'est-à-dire non actualisé, peut être conçu comme ayant une pleine réalité. Je peux parler d'une réalité du virtuel en tant que telle. D'où par exemple, une formule de Proust dans le plus pur français : « réels sans être actuels », réels sans être actuels, « idéaux sans être abstraits ». [Voir Proust et les signes (Paris : PUF, 2003), p. 76 ; trans. Richard Howard (Minneapolis : University of Minnesota Press, 2000), p. 61 ] Le virtuel a une réalité, [109 :00] il y a une réalité du virtuel. Comprenez ? Ça change tout, je veux dire. Quand je dis, l'image actuelle et son image virtuelle, l'ensemble est réel. Le virtuel n'est pas du tout un possible. Pour ça, c'est une simple remarque de logique.

Alors ? Évidemment ça commande énormément de choses parce que, dans les philosophes que vous connaissez, chez les penseurs que vous connaissez, vous pouvez vous demander... Là il y a un choix aussi dans les genres de problèmes. Il y a ceux qui ont parié pour le couple possible-réel et puis, il y a ceux qui ont parié pour le couple virtuel-actuel. Généralement les philosophes du couple virtuel-actuel font une critique de la notion du possible et disent le possible est une fausse notion. Donc là, il y a beaucoup de complications.

Mais pour le moment j'en reviens exactement où nous en sommes : nous [110 :00] avons un premier élément de l'image-cristal : ce premier élément, c'est actuel-virtuel. Je dis, voilà le premier élément. Cet élément se présente sous quelle forme ? Je ne dis pas « se réalise » puisqu'il est réel. Il est parfaitement réel comme le circuit d'échange [Pause] où l'actuel devient virtuel en même temps que le virtuel devient actuel, distinctes et pourtant indiscernables. Distinctes puisqu'il y a toujours une image actuelle et toujours une image virtuelle. Indiscernables car vous ne savez pas laquelle est l'une et laquelle est l'autre... [Interruption de l'enregistrement] [1 :50 :52]

### Partie 3

... Voyez, puisque ça s'échange. [111 :00] Je dis, c'est la première dimension, et je reviens à mon appel de la dernière fois. Si vous faites une recherche, bon, je vous le disais, bon, voilà, on est en train d'essayer de voir si on peut former une notion d'image-cristal. Déjà, certains d'entre vous m'ont dit, pendant notre courte récréation au froid que, à ce premier niveau actuel-virtuel, je laissais tomber énormément de choses. [Pause] Parce que dans le domaine des images virtuelles, qui s'occupe de ça ? L'optique. Bon. Moi-même, j'emploie le mot « image virtuelle », mais j'ai justifié mon emploi en un sens qui n'est pas orthodoxe quant à l'optique. Bon. Mais pas d'importance. Je vous dis : cette première dimension actuel-virtuel, si vous vouliez là poursuivre -- je prétends en avoir dit vraiment le minimum -- il faudrait vous adresser à l'optique, et voir ce que vous pouvez [112 :00] en tirer.

Et je recommence mon appel : il ne s'agit pas simplement d'appliquer de l'optique ; il ne s'agit pas de vous donner un schéma d'optique, et puis de l'appliquer. Il s'agit, comme je vous le disais la dernière fois, d'extraire des schémas scientifiques certaines caractéristiques qui pourront

appartenir à un concept philosophique. Ce n'est pas une tâche d'application. [Pause] Vous allez retenir des opérateurs scientifiques pour les transformer en dimensions conceptuelles, [Pause] bon, et puis c'est tout. À ce moment-là, vous n'aurez pas grand souci de : est-ce que ça peut se dire scientifiquement ? et à ce moment-là, vous serez très étonnés que les hommes de science -- ils sont beaucoup plus intelligents qu'on ne le dit -- vous disent d'avance, c'est très curieux ; ils vous disent, mais oui, mais oui, [113 :00], bon, à ce moment-là, il y a moyen de parler. Si on ne prétend pas réfléchir sur les sciences et si on ne prétend pas appliquer des schémas à des domaines qui ne leur conviennent pas, on peut très bien s'entendre avec les hommes de sciences, et ils vous apprennent à ce moment-là beaucoup.

D'où la question que je lançais, bon. Si nous sommes à la recherche d'un autre élément, et puis d'un autre encore, de nouveaux éléments de l'image-cristal, nous n'avons là qu'un premier élément. L'image-cristal est un point, mais elle a des éléments. C'est le point de la toupie, mais avec des éléments puisque c'est coalescence. C'est un circuit, image actuelle-son image virtuelle. Ce n'est pas le seul cas. Pour ceux qui connaissent un peu l'atome épicurien, l'atome épicurien est indécomposable, et pourtant il a des parties. Le point physique a des parties, le point mathématique aussi, le point physique a des parties, ou plutôt il a des éléments. [114 :00] Il a des éléments insécables. Donc il n'y a pas de difficultés là. Je dis, c'est la cristallographie dont on veut, à laquelle on veut arracher quelque chose. Si ça rate, ça rate, tant pis, bon, ben, on se fera, ben, ils diront : c'est ridicule, tout ça. Si ça marche, très bien, à ce moment-là. C'est les cristallographes à qui il faut demander des choses. Il ne faut pas leur demander de nous traiter comme si on voulait faire de la cristallographie. C'est-à-dire, là aussi, ils savent très bien, ils comprennent très bien si on leur explique ce qu'on veut. Il ne s'agit pas de revenir à l'école et de suppléer les savoirs que nous n'avons pas.

Il s'agit d'arriver, ben, à faire une « capture », une greffe, des greffes de science sur des concepts philosophiques, des greffes de science qui ne se développeront pas scientifiquement, et qui pourtant auront des rapports des résonances avec ce que fait la [115 :00] science. Alors, faire une greffe de science, ça consiste à, déjà, faire des sélections, indépendamment des enchaînements qui unissent des opérateurs scientifiques eux-mêmes. C'est pour ça, je voudrais dire -- avant de vous expliquer ce qui va se passer -- je voudrais dire, moi, ce que je retiendrais de la cristallographie. J'ai ma première dimension, actuel-virtuel et leur échange, voilà. Et puis, je ne sais rien d'autre, supposons, j'ai développé dans le sens de l'optique, ce que je n'ai pas fait ; à vous de le faire si ça vous intéresse.

Et puis, je feuillette un manuel de cristallographie. Et je tombe sur quelque chose qui revient tout le temps : [Pause] limpide-opaque. [Pause] Ça, c'est de la cristallographie. Seulement, [116 :00] ce n'est pas des concepts. La science ne forme pas de concepts. On le verra : c'est des opérateurs. C'est des opérateurs chimiques. Il y a des opérateurs géométriques, algébriques, physiques, chimiques. Limpide-cristal, c'est... Pardon, limpide-opaque, c'est un opérateur cristallographique. Je me dis : tiens, je peux ne rien comprendre. Ce que je veux dire, c'est que si vous n'avez pas l'idée d'abord, vous ne l'aurez jamais. Je me dis bon, c'est bon ça. Je le mets de côté. Ça veut dire quoi ? Pour moi, je vais retenir cette dimension, limpide-opaque, avec question : est-ce qu'il n'y pas un échange proprement cristallographique où le limpide devient l'opaque et l'opaque [117 :00] limpide ? Ça serait bien. Car si l'hypothèse est vérifiée, je pourrais dire : c'est la suite de l'échange actuel-virtuel. [Pause] Il faudra que je montre que l'échange actuel-virtuel

est relancé par un échange limpide-opaque, l'opaque devenant limpide et le limpide devenant opaque. [Pause]

J'aurais donc mon premier couple pour définir l'image-cristal : actuel-virtuel et bonheur, bonheur, un second couple m'arrive : limpide-opaque. Et je sens qu'il est très joli, et que c'est un déplacement : j'aurais actuel-virtuel sur une ligne. Le couple se déplacera et formera un nouvel échange, nourrira un nouvel échange, [118 :00] entre le limpide et l'opaque. Et joie : on aura fait du limpide et de l'opaque, une dimension d'un concept philosophique.

Si je feuillette mon manuel de cristallographie toujours, et je vois que réapparaît tout le temps un troisième truc, un troisième couple qui, moi, me plaît. C'est question de « goût » ; c'est pour ça qu'il ne faut pas me dire : bon, bien sûr, il y a autre chose qui est possible. Vous, ça va être d'autres qui vous plairaient, si vous feuillotez votre manuel. J'en laisse tomber énormément ! Je prends des opérateurs comme ça, pour voir si je peux en faire quelque chose.

Alors, troisième couple qui revient tout le temps, c'est : germe et milieu. [Pause] Germe-milieu, parce que le [119 :00] cristal, ça n'existe pas. Ah tiens ça n'existe pas. Non, un cristal, ça n'existe pas ; un cristal, c'est une limite. Chacun sait qu'un cristal, ça croît par les bords, croissance par les bords. C'est une limite. Limite entre quoi et quoi ? Limite entre un germe dit « cristallin » et un milieu dit « cristallisable ». Bon, et le cristal, c'est ce que le germe a fait cristalliser d'un milieu cristallisable. C'est une drôle d'existence ! Voyez, germe-milieu, d'avance, va constituer aussi un échange. Je ne sais pas encore bien comment. Voilà que j'ai mes trois couples : actuel-virtuel, [120 :00] opaque-limpide, germe-milieu.

Si je n'ai pas ces trois dimensions, je dis, je renonce à mon image-cristal. Moi, ces trois-là me suffisent. Là-dessus, vous pouvez me faire toutes les objections du monde. Vous pouvez me dire : eh ben, moi, elles ne me suffisent pas. Vous pouvez me dire : moi, il m'en faut d'autres ; vous pouvez me dire : moi, il m'en faut plus. Moi, je dis : moi, ça me va. Voyez en quel sens il n'y a jamais lieu de faire des objections. Il y a lieu de faire autrement, ou de faire mieux, ajoutez-moi des dimensions, très bien. Prenez-en d'autres, très bien aussi. On verra ce qui marche, ce qui ne marche pas. La question, c'est : est-ce qu'on aura formé un concept consistant, c'est-à-dire vraiment coalescent d'image-cristal, où l'échange... Alors voyez, je définirais du coup l'image-cristal pour mon compte, [121 :00] comme le lieu d'un triple-échange : actuel-virtuel, opaque-limpide, germe-milieu.

Et je dirais, au cinéma -- mais on pourrait faire la même recherche dans la peinture -- je dirais, au cinéma ce que j'appelle des images-cristal, c'est finalement des images qui réunissent ces trois dimensions, quitte à voir quels sont les auteurs qui font, qui procèdent par images-cristal et en quoi ; ça nous importe. Et alors, voilà ce que je voulais faire. Vous m'accordez tout ça à titre d'hypothèse, puisque j'ai justifié un tout petit peu d'une manière insuffisante ma première dimension actuel-virtuel et leur échange. Mais sur les deux autres, c'est un programme que je viens de dessiner, et programme uniquement lié, encore une fois, à mon [122 :00] goût à moi. C'est ça dont j'ai envie.

Sous les concepts », comme disait Nietzsche, il y a toujours un "j'ai envie". Pourquoi ? Pourquoi ? Pourquoi ça plutôt qu'autre chose ? Ce n'est pas des questions à se poser ; c'est autant de

temps perdu. Pourquoi ça plutôt qu'autre chose ? Si c'est autre chose, faites-le, que quelqu'un le fasse. Alors à ce moment-là, il n'y aura pas de question « pourquoi ça plutôt qu'autre chose ? », puisque « pourquoi ça plutôt qu'autre chose encore ? », que le troisième le fasse, très bien. De tout manière, il n'y aura jamais lieu de discuter. Il n'y aura que des travaux convergents. Ou bien, il y aura des travaux qui tombent dans une impasse. Jamais de discussions, la philosophie n'a jamais procédé par discussion ni objection. Alors, bon, voilà.

Alors, là-dessus, moi, c'est ça là-dessus, c'est là-dessus que je voudrais qu'on finisse. Il y a ici quelqu'un qui, pour des raisons qui sont les siennes, est à la fois à cheval sur [123 :00] le cinéma et a fait des études où il a rencontré la cristallographie d'un point de vue scientifique. Et j'ai dit notre pacte, c'était un peu... si ça lui convient toujours, c'était un peu, lui, revoir tout ce qu'il sait en cristallographie -- il en sait plus que moi -- sous les conditions que je viens dire : pas essayer de nous donner des schémas de cristallographie qui nous dépasseraient, mais voir, lui -- tout comme c'est comme ça, moi, j'ai dit d'abord, mes trois dimensions que j'extrayais -- si lui -- ça peut bien être les mêmes, mais à ce moment-là je suis sûr que ce sera d'un autre point de vue -- ou lui peut repérer, par exemple, je cite juste un cas-là, en cristallographie, un domaine très passionnant, qui est celui -- je le dis pour ceux qui savent, pour les mathématiques, je ne sais si il va en parler -- l'isotropie et l'anisotropie. À savoir, le cristal a été [124 :00] souvent défini comme un corps anisotrope, c'est-à-dire dont les propriétés varient de valeur suivant les directions. C'est une notion très intéressante. Sûrement, quant à l'image-cristal, on peut en tirer quelque chose à savoir : c'est une image « anisotrope », dont les propriétés varient suivant les directions.

Ça, moi, j'ai laissé tomber complètement. C'est un cas. Autre cas que je prends : il y a des choses très, très bizarres qu'on appelle les « cristaux liquides ». Moi, je ne vois le moyen de me servir des cristaux liquides qui pourtant concernent l'image, qui concerne le, des problèmes d'image, que d'une manière très, très secondaire, parce que je n'arrive pas. Je n'arrive pas à en faire une dimension propre. On pourrait concevoir un échange liquide... liquide-solide, je ne sais pas. On pourrait ! Donc c'est dire que rien n'est préfiguré d'avance dans une telle recherche. D'où alors ma question, [125 :00] et si vous voulez, ceux à qui ça convient, il faut ou bien suivant leur goût que vous ajoutiez les directions, c'est : quelle direction Jouanny donnerait pour une recherche de ce genre ?

Jouanny : [*Propos parfois inaudibles*] ... Il y a plusieurs [*mots indistincts*] là, c'est très souvent qu'on voit grandes choses qui peuvent se développer par rapport à ce travail. Parce que pour les cristaux qui sont anisotropes, l'autre problème qui se pose par rapport à ça, c'est que, quand enfin on prend un régime particulier, qui se développait en cristallisant, ils vont obtenir une certaine forme. A d'autres températures, en d'autre pression, il y aura une forme différente cristallisée, il y aura d'autres propriétés physiques ou chimiques. Et il y arrive que d'autres opposés, qui ne sont pas dans la même formule chimique, n'est pas du tout... dès qu'il y a la même forme cristalline, il y a des propriétés qui peuvent être assignées comme cette forme-là [*mots indistincts*]. [126 :00] Cela varie énormément selon la molécule de départ et selon ensuite la forme géométrique. Donc on ne peut dire véritablement qu'il pourrait y avoir des formes cristallines allant dans la direction, dans un certain sens, avec certaines propriétés.

Deleuze : Non, non !

Jouanny : Je n'ai pas réussi à [*mots indistincts*]. C'est pour ça que je n'ai pas trop cherché dans cette direction. Pour les cristaux liquides, c'est [*mots indistincts*] bien qu'il soit possible que [*mots indistincts*], mais les cristaux liquides, bon, sont une matière qui n'est plus tellement liquide et qui n'est pas encore tout à fait solide. Il suffit de la chauffer ou de faire passer un truc à l'intérieur pour que, d'un seul coup, se forme une cristallisation qui le fasse changer de couleur qui est utilisé dans [*mots inaudibles*]. C'est beaucoup plus que jouer sur une différence de couleur d'un produit parce qu'il change de caractéristiques. [127 :00] Donc je ne voyais pas tellement comment... étant donné que ce n'était pas lié particulièrement à la structure ou à la construction en forme de faces ou de facettes ou directions, [*mots inaudibles*] c'est vraiment un changement de nature [*mots inaudibles*] En gros, c'est ça.

Deleuze : Tu ne vois pas la possibilité de les situer, les cristaux liquides, par opposition aux deux états -- dont là on devance, dont là on n'a pas encore parlé -- amorphes. L'amorphe, c'est en gros ce qui n'a pas de direction privilégiée. Cristallin, c'est ce qui a des directions privilégiées.

Jouanny : Mais le problème c'est que les cristaux liquides ont presque [*mots indistincts*] ils ont une organisation [128 :00] en tant que fluides, et ils en ont une autre en tant que solides. Donc on ne peut pas vraiment dire que c'est un liquide. Ce n'est pas du mercure, par exemple, qu'on peut faire couler à la limite. Ce sont vraiment des cristaux qui sont en état de fluidité qui commence, et qui sont en état de solide qui commence également. Ils sont à cheval entre les deux.

Deleuze : Donc, est-ce qu'ils n'auraient pas un rôle possible dans les circuits amorphe-cristallin ?

Jouanny : Je ne sais pas. En tout cas, leur nature... [*Pause*] Ils ne nous apprennent pas grand-chose. Ils nous apprennent quelque chose sur le phénomène de cristallisation : ça commence d'un seul coup en quelque seconde, ils peuvent passer d'une forme liquide ou presque à une forme solide. Mais ils ne nous apprennent pas comment peut fonctionner un phénomène de la... germination.

Deleuze : ... de germination.

Jouanny : ... germination qui est lui tout à fait différent.

Deleuze : Ah, oui, ah, oui, ça, d'accord. [129 :00]

Jouanny : Il y a un problème de dynamique. Pour la germination, il y a un gros problème [*mots indistincts*]. Il y a un gros problème qui est dû au fait que [*mots indistincts*]. Il faut, dès qu'une face est terminée, qu'une nouvelle puisse s'amorcer, et cela peut prendre énormément de temps. Il faut qu'il y ait un phénomène physique très lent -- et que les chimistes cherchent désespérément à accélérer -- qui le provoque. C'est un phénomène totalement présent que l'on a avec les problèmes de cristallisation dirigée, que l'on n'a absolument pas avec les cristaux liquides.

Deleuze : Ouais, ouais, ouais, ouais. C'est déjà important ce que tu viens dire parce que ça nous laisse pressentir ce qui sera finalement notre conclusion, à savoir, que les propriétés spatiales de

l'image-cristal sont très particulières et ne peuvent pas s'expliquer. Notamment, le fait qu'il y ait des directions privilégiées, qui impliquent tout un espace [130 :00] qui finalement -- là je dis presque, je dis une bêtise -- qui est irréductible à l'espace euclidien, à savoir, ne peuvent plus s'interpréter directement en fonction de structures spatiales, mais mettent nécessairement en jeu un vecteur temps. C'est le rapport image-cristal/temps qui va être finalement le rapport essentiel pour nous.

Jouanny : Il y a un phénomène qui est relativement difficile à percevoir [*propos indistincts*] et pour les chimistes, c'est-à-dire pour eux quand on veut préparer un [*mot indistinct*] quelconque. La seule chose [*mots indistincts*] n'était pas parfait, c'est-à-dire qu'il y a un [*mot indistinct*] impur, ils ont affaire à des mécanismes pas au point, [*mots indistincts*] c'est qu'on voudrait faire apparaître un produit de meilleure qualité. On était constamment [131 :00] confronté à un manque de technique, c'est-à-dire [*mots indistincts*] On est cruellement confronté à un problème, que l'on ne peut pas aller vite, c'est-à-dire d'un seul coup. Une réaction chimique doit avoir un temps pour avoir lieu, et qu'on ne peut plus l'accélérer en augmentant les [*mots indistincts*] ou en augmentant des concentrations, ou alors on ne tient plus le produit désiré, c'est-à-dire, on capte le mercure ou [*mots indistincts*], on n'arrive plus à l'obtenir.

Alors, jusqu'à présent, on pourrait penser qu'on a plus de techniques, ou qu'on a plus de perfection, pour aller plus vite, pour arriver à un résultat, alors que maintenant, en chimie, on est confronté à un problème de temps, qui fait qu'une réaction permet d'avoir tel produit pour tel temps, et on ne peut plus dépasser cette limite, ou alors ils faut trouver une autre façon de créer les molécules, [*mots indistincts*] Alors pour les cas où les cristaux ou les diamants [132 :00], par exemple [*mots indistincts*] pour faire des diamants synthétiques, ou alors il y a le cas [*mots indistincts*] un problème qu'on n'arrive pas à résoudre parce qu'il faut un temps fou [*mot indistinct*] parce que les atomes de carbone se placent correctement et germinent par rapport aux autres pour justement obtenir [*mot indistinct*], et donc on peut effectivement penser que c'est une forme pure de temps, on n'arrive pas à fabriquer [*mots indistincts*] et accélérer sa progression [*mots indistincts*].

Alors il y a un autre phénomène qui est intéressant par rapport à [*mots indistincts*] parler du temps. C'est que, effectivement, la germination d'un cristal quand commence à se provoquer les premières réactions de cristallisation, d'un diamant par exemple, la seule chose qui permette à ces diamants de se développer sont les « mouvements du monde », comme on les appelle, [133 :00] c'est-à-dire que le milieu extérieur qui, au bout d'un certain nombre de cent, deux cents ans font que [*mots indistincts*] selon que un certain nombre de conditions se trouvent regroupés autour de ce diamant pour que se provoque justement une germination et peut-être une deuxième, et que tout ça est totalement conditionné par le fait que la terre ou le sol [*mots indistincts*] se frotter l'un contre l'autre et les mettre en présence des atomes [*mots indistincts*]. C'est qu'ici, [*mots indistincts*] mécanisme, on pourrait penser à l'élan vital où [*mots indistincts*] la matière change d'état parce que [*mots indistincts*]. C'est vraiment la nature qui elle-même crée un mouvement, qui crée un phénomène qui provoque l'apparition de cette matière. Encore, peut-être qu'on ne peut pas bouger quelque chose [*mots indistincts*]. [134 :00] Là, ce qui est intéressant dans le cristal, c'est quand on voit [*propos inaudibles*] le développement des cristaux, on s'est aperçu que chez des êtres végétaux [*mots indistincts*] qu'on s'aperçoit que chez les cristaux, on a affaire à une forme plus élaborée [*mots indistincts*] [135 :00] [*mots indistincts*]....

Deleuze : Alors toi, là, jusqu'à maintenant, cela pourrait être notre conclusion, le rapport cristal-temps. Mais alors, auparavant, puisque que tu dis, que toi non plus, tu ne tirerais pas grand-chose de l'anisotropie, ni grandes choses des cristaux liquides, toi alors, qu'est-ce que tu retiendrais comme caractéristiques utilisables ?

Jouanny : Il y a une chose qui m'intéresse beaucoup dans les films, dans les images-cristal dans la publicité, c'est qu'il y a une chose qui ne fonctionne pas dans l'ordre chronologique des événements. Quand on observe le développement de la cristallisation, le phénomène de cristallisation, [136 :00] on s'aperçoit que dès qu'apparaît un germe qui le dépasse, celui-ci se développe dans toute une série de [*mots inaudibles*] la germination, tous les atomes qui vont se cristalliser les uns après les autres ne se placent pas dans un ordre chronologique. C'est-à-dire, cette face n'a pas un sens de développement qui pourrait être [*mots indistincts*] aller en arrière ; ça se fait dans tout un tas de façons, pas anarchiques, mais tout à fait de façon non chronologique. Etant donné que les quatre ou cinq faces de cristal se développent également, de façon indépendante les unes des autres, cela fait que [*mots indistincts*] pas véritablement organisée, on a une masse [*mots indistincts*] [137 :00] Tout cela est [*mots indistincts*]... il n'y a pas le raisonnement d'un ordre chronologique, d'abord parce qu'il faut attendre parfois des centaines d'années [*mots indistincts*]. Donc, il y a toute cette série de phénomènes qui sont vraiment asynchrones [*mots indistincts*]

Deleuze : Ça, c'est très important. C'est très important parce que ça nous permettrait de dire que, à mon avis, traduit dans le concept que l'on cherche -- mais ça sera déjà notre conclusion -- c'est qu'il faut distinguer le cristal -- à supposer qu'on l'ait défini, donc qu'on l'ait complètement défini -- il faut distinguer l'image-cristal, et ce qu'on voit dans le cristal. Là, on reprend donc, on retrouverait, notre thème du voyant. Il y a toujours... [138 :00] [*Interruption de l'enregistrement*] [2 :18 :00]

Je dis : C'est ça qu'on voit dans le cristal. C'est tout notre renversement image-mouvement/image-temps. L'image-temps, elle se livre dans le cristal. Dès lors, ça ne peut pas être le temps chronologique qui lui est fondamentalement à un temps sensorimoteur, et qui se déploie dans un espace parfaitement euclidien, et qui se déploie dans des milieux réels. Car, grâce à ce qu'on n'a pas encore analysé, à savoir le couple germe-milieu, on s'apercevra que le milieu change complètement de sens, cesse d'être un milieu réel quand il devient un milieu cristallisé ou même un milieu saisi comme cristallisable. Si bien que le milieu qui est intégré au cristal [139 :00] est un milieu cristallisé qui n'a plus rien à voir à voir avec un milieu réel, encore une fois, avec un milieu réel, d'où les caractères particuliers de l'espace qu'il prend. Et ce temps, donc que l'on voit dans l'image cristal ainsi constituée, c'est nécessairement, et il fallait nécessairement que ce soit un temps non-chronologique.

Alors, là-dessus, on se trouve devant des problèmes, où toi, tu sais peut-être d'avance. C'est que, on dira, l'image-temps directe, c'est forcément l'image d'un temps non-chronologique alors que l'image indirecte du temps, elle garde toujours des rapports avec la chronologie même quand la chronologie est bouleversée. Mais il y a bien des manières de faire un temps non-chronologique, et en rapport avec la nouvelle nature des milieux, milieu cristallisé, [140 :00] espace riemannien, espace topologique dont je parlais la dernière fois, tout ça, il y a bien, bien des manières. Si bien

que à la limite, moi je dirais : il faudrait parler de temps non-chronologique parce que temps probabilitaire, de temps non-chronologique parce que temps, je ne n'ose pas dire quantique, mais avec sauts discontinus. Il y aura toutes sortes de figures de temps non-chronologique.

Alors, m'intéresse beaucoup que, là, tu viens de parler de la nécessité, dans le processus de cristallisation, d'introduire un temps non-chronologique. Du coup, là, c'est un domaine que je ne connais pas du tout en cristallographie. Est-ce qu'à ta connaissance, ces temps non-chronologiques, est-ce [141 :00] qu'il y a des physiciens et des chimistes qui ont essayé de lui donner un statut ? Notamment, ce à quoi on pensait immédiatement, c'est que c'est des temps probabilitaires. Ou est-ce que ce n'est pas... Et en même temps je me dis, ce n'est sûrement pas des temps probabilitaires.

Jouanny : [*Propos inaudibles ; il s'adresse au problème pour les chimistes de produire des cristaux de qualité aussi parfaite que possible*] [142 :00] Et cela peut provoquer un plan qui va se développer en spirale. Au lieu se développer à plat, d'un seul coup, [*mots indistincts*] en plaçant précisément l'atome parasite, en fin de compte, presque de nature, ou en essayant de [*mots indistincts*] d'un développement de cristal qui va en spirale et non plus du tout en face les uns par rapport aux autres. C'est effectivement très intéressant parce que, à cause de cette spirale, le cristal va se développer un peu sur le côté, ne va pas avoir un grand milieu à l'intérieur, mais ça ne paraît pas évidemment. Ça nous permet d'avoir des cristaux d'un très grand [*mot indistinct*] parfois, des cristaux réels et pas des cristaux parfaits, qui se développent en spirale et qui permet d'avoir, justement pour résister à ce problème de chronologie ou [*mot indistinct*] classiquement pur [*mots indistincts*] [143 :00] Mais pour la probabilité, effectivement, [*mots indistincts*]...

Deleuze : On pourrait s'arranger. Est qu'on peut s'arranger sur le mode suivant : le temps qu'on voit dans le cristal, c'est-à-dire qui appartient au cristal, est de toute manière un temps non-chronologique, mais il n'y a aucune raison à considérer qu'il n'a pas d'unité qui soit déterminée négativement ? Donc, il n'y a pas un temps non-chronologique ; il y a toutes sortes de temps non-chronologiques. Lorsque le temps non-chronologique [144 :00] passe par des plans, si je comprends bien, c'est très lié, alors, au caractère anisotrope, parce que les plans passent par des directions privilégiées. C'est-à-dire, là, il y a un rapport avec l'anisotropie comme base. Il n'y aurait pas cette organisation planique, s'il n'y avait pas les directions privilégiées.

Donc, je peux dire, à ce niveau du développement des plans -- je retire mon mot « probabilitaire » qui est sûrement mal adapté -- il y a déjà un certain type de temps non-chronologique au sens exact que tu viens de dire ; ça ne se dispose pas, les points du réseau ne se disposent pas suivant un ordre de connexions chronologique. Donc c'est un premier type de temps non-chronologique. Lorsque tu invoques l'opération synthétique, [145 :00] que tu définis très bien, moi, ça me plaît beaucoup, là, ce qui fait naître cette espèce de spirale, de spirale de catastrophes, ça ne rétablit pas une chronologie ; évidemment c'est un autre type de temps non-chronologique. Et j'ai le sentiment que, sûrement il y en a toutes sortes de figures de temps non-chronologiques. [*Pause*] Est-ce que ça irait, ça ? Moi, ça m'irait bien parce que c'est ce qui nous resterait à faire après l'image-cristal, précisément les figures du temps qu'on découvre dans l'image-cristal, qui ont en commun, qui ont uniquement en commun ce caractère négatif.

Étant des images directes, des images-temps directes, elles ne sont pas chronologiques, puisque

la chronologie, c'est la subordination du temps au mouvement. Si vous renversez la subordination du temps-mouvement, si vous assurez [146 :00] l'indépendance du temps, ce que fait l'image-cristal, évidemment vous ne pouvez plus avoir un temps chronologique. Vous avez précisément ce qu'on peut appeler, ben, le « vrai temps », quoi. Mais le vrai temps, ça peut être une multiplicité de temps très, très différents. Est-ce qu'il y en a d'autres, tout ça ? Moi, je vois déjà plusieurs types possibles, mais je n'arrive pas à les rattacher au cristal. Parce qu'en effet, il y a des phénomènes de fragmentation, comme tu dis. Les phénomènes de fragmentation vont être essentiels.

Anne Querrien : [*Propos inaudibles ; la question concerne l'application de ces perspectives à la musique*]

Jouanny : [*Propos indistincts, à cause du changement de direction pour répondre*] [147 :00]

Deleuze : Je vais vous dire là, à propos de... des parallèles avec la musique, je me souviens d'un texte [148 :00] que j'ai lu, il y a longtemps déjà, il y a cinq, six ans, un texte de [Pierre] Boulez qui présentait, qui était sous le thème général : « le temps musical ». Et j'avais été frappé par ceci : il analysait quatre œuvres ou cinq œuvres, une œuvre de [György] Ligeti [*« Concerto de chambre », 1969*], une œuvre de [Olivier] Messiaen [*« Modes de valeur et d'intensité », 1949-1950*], une œuvre de [Elliott] Carter [*« A Mirror on Which to Dwell », 1975*] et une œuvre de lui-même [*« Éclats », 1965-1970*]. Oui, je crois que c'est les quatre. [*Il s'agissait de cinq œuvres : à part les quatre nommés ci-dessus, il y a aussi « La Mer » (ou « Dialogue of the Wind and the Sea ») de Claude Debussy*]

Et dans les quatre cas, il dégagait – c'est très intéressant, il faut que je trouve ce texte – il dégagait un type de temps non-chronologique. Notamment je me rappelle qu'il faisait, très rapidement, une analyse du temps probabilitaire chez Messiaen, alors que lui, Boulez, qui était pourtant élève de Messiaen, il ne voulait surtout pas un temps probabilitaire. Donc là, il faudrait voir si [149 :00] on ne pourrait pas... parce que c'est évident que l'idée, dont on a un petit peu parlé dans le courant de cette année, l'idée de cristal sonore, est parfaitement fondée, ne serait-ce que par les propriétés sonores du cristal.

Donc à partir de la dimension sonore du cristal, dont il faudrait tenir compte -- mais ça ne s'enchaîne pas avec ce qu'on dit -- on pourrait redécouvrir des temps musicaux qui, eux-mêmes, sont des temps par nature non-chronologiques. Il y a bien un temps chronologique, qui est la cadence ou la mesure, en musique, mais le temps musical est par nature un temps non-chronologique ; le temps rythmique est par nature non-chronologique, et encore, et ce n'est pas le seul cas. Donc, à tout cet égard...

Alors là, ce que tu ajoutes me paraît très, très important, et finalement ça nous lance pour la conclusion après le... Mais alors, [150 :00] je reviens à ma dernière question, parce que tu pourrais le développer ou la prochaine fois, ou bien, toi, ce qui t'a intéressé, c'est le temps, et si tu veux bien, tu reprendras quand on en sera là, puisque tu as lancé le thème, il me semble, parfaitement. Est-ce que tu as des directions, avant cette découverte du temps non-chronologique, est-ce qu'il y a des aspects du réseau cristallin qui te paraissent devoir être retenus autant que opaque-limpide ou germe-milieu ?

Jouanny : [*Propos inaudibles au départ, puis pause*] ... Le problème des cristaux [*Propos inaudibles*] plus ou moins limpides. Mais également [*mots indistincts*] que l'on regarde un cristal va devenir opaque ou devenir limpide, [*mots indistincts, Deleuze commence à parler*]

Deleuze : Eh, [151 :00] tant mieux, tant mieux, ça va être l'échange !

Jouanny : ... oui, l'échange. Ça dépend de quel côté ça s'éclaire, de quel... et là, on peut faire entrer le miroir... [*Propos inaudibles ; Deleuze doit l'interrompre*]

Deleuze : Écoute, c'est très intéressant, mais il faut que je t'arrête, parce qu'il y a un cours après, on a chaque fois des histoires. Voilà ce qu'il faut. Tu retiens ça, hein ? Ce que tu vas faire, si tu veux bien, c'est toi qui commences la prochaine fois, sur les deux thèmes cristal... Tu réfléchis si tu n'en as pas d'autres à ajouter, et tu développes, tu as apporté des choses nouvelles sur limpide-opaque et sur germe-milieu. Germe-milieu, tu en as un peu parlé aujourd'hui, mais c'est toi qui commencerais la prochaine fois. [*Fin de l'enregistrement*] [2 :31 :58]