

## **Annexe 3**

### ***Demander à Deleuze***

*Sous ce titre général, cette annexe propose une part de ce qui, dans l'œuvre copieuse du métaphysicien matérialiste ou empirique, me semble relever de l'opinion ravaudant sa santé comme elle peut.*

*Pas sûr du tout que l'auteur cautionnerait pareil usage d'amateur expérimentant, je l'entends certes réclamer («ce n'est pas mon problème!»), mais - qui sait ? - sans manquer d'esquisser le sourire dont je crois qu'il l'avait facile.*

*Seule excuse de ce charcutage ne laissant à son cours transcrit guère plus qu'une page sur dix ou vingt, l'espoir hélas invérifiable qu'on n'y trouvera non seulement rien qu'il n'ait dit mais rien non plus qu'il n'aurait pu dire, pour peu que l'opinion eût échappé à sa condamnation a priori, ce péché de philosophe.*

*Demander à Deleuze, c'est donc demander pardon, d'avance ou de derrière, pour cet usage ou cette expérimentation, dont les manières communes, presque partout quoique pas dans l'opinion, ont tant intéressé ce penseur fraternel.*

---

### ***Vérité et temps, le faussaire***

**Gilles Deleuze**

(précipité de son cours transcrit à Vincennes, novembre 83-juin 84)

Depuis dix ans je fais le clown, je fais du spectacle! Je parle sans arrêt, sans arrêt, mettons deux heures, deux heures et demie, et moi je suis crevé après, et vous, vous êtes complètement abrutis. Un rêve qui me paraît humain, c'est vraiment de pouvoir faire cours devant cinquante personnes. Il me faudrait un séminaire. Pourquoi je ferai des cours, si c'était pour vous raconter des choses déjà toutes faites? Il faut parler toujours à la limite de ce qu'on sait. Il ne faut pas tomber dans ce qu'on ne sait pas, mais il ne faut pas raconter ce que l'on sait. C'est difficile. Entamer, mordre sur ce que l'on ne sait pas, et en même temps pas trop. Découvrir son flanc fragile, mais avec un flanc fort derrière! Ce qu'il faut montrer, c'est le flanc fragile. On vous fait une objection, vous tendez le flanc fort: c'est la position des condamnés dans le cercle de l'enfer de Dante.

J'ai toujours pensé qu'un cours, ça impliquait une collaboration entre celui qui parle et ceux qui écoutent. Ce que je n'ai jamais pu obtenir, ce sont des réactions, j'ai pu obtenir des objections, ça, elles me sont toujours douloureuses et insupportables, mais des réactions où

un type me dise: ah tu oublies telle direction où on pourrait aller voir - ça, c'était toujours un peu dans ma tête, comment obtenir ça? Je voudrais qu'on me dise ça ça va, ou ça ça ne va pas.

Quand vous croyez que quelque chose va de soi, pour moi, au contraire, ça fait problème. Et inversement, quand vous avez le sentiment que ça ne va pas de soi, que là, il y a quelque chose où je passe trop vite, pour moi c'est que ça va tellement de soi et que c'est tellement facile - c'est par là qu'un dialogue peut s'engager qui n'est pas sur le mode classique. Ni vous ni moi n'avons raison, vous comprenez? Ça veut dire quelque chose de très important, ça. C'est là la seule égalité de celui qui parle et de ceux qui écoutent, les gens ne peuvent s'écouter les uns les autres que s'ils ont un minimum d'entente implicite, c'est à dire une manière commune de poser les problèmes. Je rêve de ça: on ferait un cours et on ferait un exercice pratique.

Pendant plus de dix ans, j'ai fait des cours pour tout le monde, accordez-moi cette année d'en faire un qui ne soit pas pour tout le monde. Si vous restez très nombreux, c'est à nouveau la clownerie, même en tout bien tout honneur. Parler, ça peut vouloir dire que chacun s'exprime. C'est le contraire de la philosophie. Il y a un très beau texte de Platon où Socrate dit: la philosophie, c'est la matière où tout le monde a une opinion; savoir si Dieu existe, chacun a un avis sur une question comme ça, chacun a son truc à dire. En revanche sur la fabrication des chaussures? La philosophie, c'est quelque chose qui vous dit d'abord: tu ne t'exprimeras pas. C'est le seul vilain coté de 1968: exprime -toi.

Il faut arriver à résister à ces forces qui nous forcent à parler quand on n'a rien à dire. Toute parole qui consiste à dire son avis sur quelque chose, les grecs avaient un mot très bon pour ça, c'est ce qu'ils appelaient la *doxa*, avant même de savoir si le savoir, c'était quelque chose d'existant. En tout cas, on sait que la philosophie n'est pas l'affrontement des opinions. La *doxa*, c'est le règne de l'opinion, et c'est aussi l'amitié, mais ce ne sont pas les opinions qui résolvent les problèmes. Les opinions présupposent des problèmes, renvoient à un problème dont on n'est pas conscient, qu'on n'a pas fait soi-même. Telle est la pression de l'opinion publique: on nous cache les problèmes et on nous demande notre avis. Les gens sont toujours prêts à donner leur avis, mais seulement si on a tout fait pour leur cacher le problème! Pour faire de la philosophie, il faut que vous sachiez des choses, et faire de la philosophie c'est constituer des concepts. Il faut qu'un concept soit consistant. Mais qu'est-ce que c'est que la consistance d'un concept?

\*

On nous dit par exemple qu'il y a un cas où un même concept désigne l'ensemble du possible, la matière du réel et la forme du nécessaire, l'ensemble de toutes possibilités, matière de toute réalité, forme de toute nécessité. Ce concept c'est le concept d'un être, en latin *ens*, concept d'un être tel que sa réalité ou son existence découle nécessairement de sa possibilité. C'est le concept de Dieu, l'unité du possible, du réel, et du nécessaire. Du coup, je ne l'appelle plus ça plan de consistance. Je barre consistance. Je m'étais trompé. Il faut l'appeler plan d'immanence. Vous rayez consistance. C'est uniquement plan d'immanence.

L'homme véridique ce sera quoi? Ce sera celui qui pour le mieux, ne se laissera modifier

que par la forme, qui subordonnera les modifications de son âme et de son corps à la forme, laquelle est forme du vrai. Cet acte, par lequel la forme modifie, ce sera quoi? Ce sera l'information: l'empreinte du vrai sur mon âme. Mon âme qui, pour autant que faire se peut, ne se laisse modifier que par la forme c'est-à-dire par le vrai, constitue l'activité organique de l'homme et du vrai.

Discuter la théorie dite classique du vrai est une aberration comique dénuée de tout sens. Il n'y a jamais lieu de discuter, il faut plutôt changer de terrain. Principe sacré: on a toujours raison sur son propre terrain. Donc le problème c'est de se faire son terrain à soi: pas facile. Supposons un interlocuteur de Platon: ah d'accord, le faux il n'a pas de forme. Seulement, moi je te dis, Socrate, qu'il a une puissance. Alors là Socrate il aime pas qu'on lui dise quelque chose comme ça. Parce que s'il dit que la puissance du faux, c'est la confusion du réel et de l'imaginaire, on lui fera remarquer qu'il s'est déjà servi de ça pour définir le faux. Alors la puissance du faux, ce n'est pas le faux. La puissance du faux, c'est l'indiscernabilité du réel et de l'imaginaire. C'est l'indécidabilité de ce qui est réel et imaginaire. Ce n'est pas du tout la même chose que la confusion du réel et de l'imaginaire, pas du tout. Il y a indiscernabilité de l'essence et de l'apparence, il y a indécidabilité entre le réel et l'imaginaire. Par opposition à la forme organique du vrai, j'appellerai ça une formation cristalline: la formation cristalline est et renvoie à la puissance du faux.

Il y a des inédits de Mallarmé dans les carnets de jeunes filles qu'on ne connaîtra jamais. Picasso disait qu'il était capable de tout, même de faire des faux Picasso. Les puissances du faux, à la lettre, ce sont des accents et des aspects du temps. Ce que j'appellerai la narration falsifiante, par opposition à une narration véridique, ce sont des délits de fuite qui ne cessent de se faire épauler les uns les autres et qui vont constituer finalement autant de puissance du faux tournant dans une image. Tout est faux-fuyant. Il n'y a pas de délit de fuite qui soit le premier. Il y a une série de fuites qui s'enchaînent les unes les autres et qui forment sous la puissance du faux, la série de fuyants, les faux-fuyants. Est-ce que c'est le temps, le développement des séries, de la série des puissances du faux? Est-ce que c'est le temps, la puissance du faux comme telle, et qu'est-ce que ça veut dire? Quel rapport y a-t-il entre le faux comme puissance et le temps?

\*\*

La réponse, il faut la demander à la philosophie, il n'y a qu'elle qui peut la donner. Le temps est la mise en question la plus profonde du concept de vérité. Et là je dis une chose enfantine, c'est évident. Mais dire que dans le temps la vérité varie, aucun intérêt; c'est le temps comme forme pure et vide, qui est la mise en question du concept de vérité.

La confrontation de la notion de vérité avec la forme du temps donna lieu à un problème dont la philosophie n'est jamais sortie, qui lui est très essentiel et qu'elle aime beaucoup, le problème des "futurs contingents". Qu'on dise par exemple: «il y aura une bataille navale demain», «il n'y aura pas une bataille navale demain». Les deux propositions sont possibles, mais une seule est nécessairement vraie. S'il y a eu une bataille navale, l'autre proposition est nécessairement fautive, en d'autres termes, impossible. Voilà la catastrophe: du possible est sorti l'impossible.

Lorsque la vérité affronte l'existant, c'est-à-dire la forme du temps, on pourrait certes imaginer une logique trivalente vrai-faux-possible. Mais probable ou vraisemblable, c'est embêtant. On (Chrysippe) pourrait dire que la proposition vraie est celle dont l'événement s'effectue, puisque le passé est nécessairement vrai. Mais là encore, catastrophe pour le principe de contradiction, on se trouve devant le même paradoxe: il faudrait que du possible puisse sortir l'impossible. Une troisième combinaison (Cléanthe) consisterait à dire que le passé n'est pas nécessairement vrai, manière de s'en sortir tant bien que mal, en distinguant le nécessaire et le fatal. Le passé, ce qui est passé, est fatal, mais pas pour cela nécessaire. On appellera «fatal» l'événement lui-même, et les rapports entre les corps - actions et réactions -, on les appellera «nécessité». Pour sauver le principe de contradiction au niveau de l'existant - c'est-à-dire pour concilier la vérité et le temps - il faudrait nier que le passé fut nécessairement vrai. En même temps qu'on sauve le principe, on le remet en question!

Je dirai que le faussaire, c'est celui qui, du possible, fait sortir l'impossible; c'est celui qui, du passé, fait quelque chose qui n'est pas nécessairement vrai. Ce qui m'intéresse ici, c'est que, pas partout, pas n'importe comment, dans certains cas, il y a une indiscernabilité du réel et de l'imaginaire. On se trouve comme devant un circuit où l'un court derrière l'autre. Au point qu'on ne sait plus lequel est premier. Et non seulement l'un court derrière l'autre, le réel et l'imaginaire, mais l'un se réfléchit dans l'autre, au point que non seulement on ne sait plus lequel est le premier, mais on ne sait pas non plus lequel est lequel. Un tel point d'indistinction, un tel circuit, qui ne définit pas ou ne se définit pas par le faux (la simple confusion du réel et de l'imaginaire), c'est ce que nous convenons d'appeler "puissance du faux". Elle ne se produit pas dans la tête de quelqu'un, elle se passe dans un certain type d'image, les «images cristallines». Comme le vrai n'a pas de puissance mais une forme (organique), je dirai formation cristalline, et non forme cristalline.

En effet, la forme organique c'est la distinction de l'existant suivant deux pôles: le réel en tant que soumis à des connexions causales et légales, et l'imaginaire en tant que défini par une pure présence à la conscience. Le vrai c'est ce qui distingue l'un de l'autre. Le faux effectué dans l'erreur c'est ce qui confond l'un avec l'autre. Or, si on y réfléchit bien (Bergson), ça ne se passe pas du tout comme ça. Tout le monde croit une idée de fou, à savoir que les choses se conservent dans l'espace, tandis que le temps détruit. Ainsi nous arrivons à poser des réalités objectives sans rapport à la conscience, et des états de conscience sans réalité objective - illusion démente. C'est le contraire: c'est le temps qui est fondamentalement ouvert et l'espace fondamentalement fermé. Le jour où je saisirai ça, une énorme sagesse s'emparera de moi, et au moins j'aurai gagné quelque chose, je n'aurai plus à bouger. Ce sera la fête. Les personnages de Beckett ont découvert cette vérité. La maison est une image organique, est une forme organique. Le navire est une formation cristalline.

Le faussaire, c'est celui qui constitue des formations cristallines, par opposition à l'homme véridique qui est l'homme organique du vrai. C'est aussi celui qui est passé dans le cristal sous la forme de la série des puissances du faux; cette fois, c'est l'homme non plus de la description cristalline, c'est l'homme de la narration falsifiante où l'on ne sait plus qui parle, ni de quoi ça parle. Ne dites plus jamais à propos de l'existence: c'est impossible - vous devez dire: c'est impossible! C'est la conciliation de la vérité et de la forme du temps. Des séries

divergentes ne peuvent pas appartenir au même monde. Si les bifurcations fondamentales se font entre les mondes et non pas dans un seul et même monde, alors Leibniz a raison, il y a un Dieu véridique. Mais si les séries divergentes appartiennent à un même monde, alors le Dieu véridique de Leibniz passe du côté des puissances du faux. Or la forme du temps nous donne l'aspect, la perception humaine sous laquelle les séries divergentes appartiennent à un seul et même monde. Borges parle d'un labyrinthe en ligne droite comme forme pure du temps. Kant dit que tout ce qui apparaît dans l'expérience est rapporté à un horizon. Hamlet dit que le temps sort de ses gonds. Le temps cesse d'être circulaire. Le temps-ligne, forme pure et vide, qu'est-ce qu'il fait? Il traverse! Chez Maurice Leblanc, on s'aperçoit que tout ça est très très ordinaire. La philosophie quotidienne, c'est une des plus grandes philosophies qui soit au monde, on se retrouve devant la série ordinaire du temps, le temps vide et pur... comme crise de la vérité. La production du nouveau comme effet de la série du temps ordinaire est absolument ordinaire. Le plus objectif et le plus subjectif, l'objectivité du réel et la subjectivité de l'imaginaire, sont strictement indiscernables.

\*\*\*

Se reconstituer une mémoire, ça n'a jamais servi à personne. Ce qui sert beaucoup c'est - et ça c'est beaucoup plus embêtant, beaucoup plus agressif - c'est servir au monde de mémoire, constituer un lieu qui ne peut être qu'une mémoire du monde. Ça, ça embête le monde. Il faut que chaque chose qui se passe soit inscrite comme une mémoire du monde. La mémoire du monde et le temps, c'est pareil. La forme sous laquelle le temps se conserve, c'est la mémoire du monde. Le cinéma a une espèce de chance de faire des images-temps bouleversantes où le cinéma prend une valeur politique intense.

Fellini ne procède pas par analyse objective critique, mais par sympathie subjective intense. Antonioni, c'est le constat, Fellini, c'est de l'instinct. Chez Fellini, l'imaginaire devient réel, chez Antonioni, le réel devient imaginaire. Une usine est indiscernable d'une prison, c'est ça l'art du néoréalisme italien. C'est exactement comme si l'image réelle se doublait de son image virtuelle et que les deux entraient dans un circuit dans lequel elles sont indiscernables. Nous avons appelé véridique une narration où le vrai et le faux sont décidables, et falsifiante ou puissance du faux une narration où le vrai et le faux sont strictement indécidables. C'est la crise de la vérité quand elle rencontre l'existence sous la forme ou les espèces du temps, que je ne confonds pas avec le temps chronologique - appelons ça plutôt le fond du temps. En disant que tous les possibles ne sont pas compossibles, Leibniz a caché que la vérité, en affrontant l'existant, affronte le fond du temps. Il a court-circuité le temps, où les impossibles font partie du même monde. C'était la réponse de Borges à Leibniz. Il est temps de substituer le temps, et le problème du temps, à celui du mouvement.

Ce qui met la vérité dans ce rapport fondamental avec le temps ce n'est pas la connaissance scientifique, c'est la morale et le domaine moral du sentiment. La puissance du fond est une force plutôt qu'une forme. Lire ou comprendre, c'est toujours une extraction. On ne comprend pas du tout ce que c'est que la philosophie quand on la définit simplement comme un art ou une discipline des concepts... et pourtant elle est cela. Jamais les concepts n'ont été séparables de deux autres choses, des affects et des percepts. Tant que nous ne

savons pas ce que ça change dans nos affects, on n'a pas encore compris le sens du concept: modifier notre puissance d'exister, comme disent en commun Spinoza et Nietzsche. Si vous sentez une nécessité de réunir ce que l'on a séparé jusqu'à vous et de séparer ce que l'on a réuni jusqu'à vous, à ce moment-là vous pouvez vous dire: je tiens un concept. Vous induisez une nouvelle manière de percevoir, vous faites voir quelque chose, ça modifie une puissance d'exister - ça peut la diminuer, ça peut l'augmenter.

\*\*\*\*

Rappelons que chez Kant le temps devenu ligne droite va engendrer les illusions du Moi, du Monde et de Dieu, illusions venues de la raison même comme situation par rapport au temps. La seule perspective c'est celle du temps – les perspectives dans l'espace sont de fausses perspectives. Enfin, la puissance du faux, c'est faire de la vérité quelque chose à créer - grande différence entre la philosophie ancienne et la philosophie moderne. La philosophie ancienne c'est une philosophie pour laquelle la vérité préexiste et doit être découverte, puisqu'il y a une forme du vrai. J'appelle philosophie moderne une philosophie pour qui, au contraire, la vérité doit être créée. La mise en question du concept de vérité sous l'effet du temps, se présente dans ce que nous appelions formation cristalline. Alors qu'en philosophie le temps a été considéré comme dérivant du mouvement, Kant est le premier philosophe qui, explicitement, subordonne le mouvement au temps et affranchit le temps du mouvement.

Le cinéma est déjà pleinement conscience de temps, mais la conscience de temps dans le cinéma découle de l'image-mouvement. La conscience cinématographique du temps dérive du montage. C'est le montage des images-mouvement qui donne une image du temps; le monteur organise les images-mouvement de telle façon qu'en découle une image-temps. L'image-mouvement n'est pas du tout toujours au présent, comme on le dit souvent. Un plan séquence illimité ou un pur présent, ça n'a aucun intérêt; un éternel présent qui se confondrait avec la vie, dit Pasolini, ne présente aucun intérêt. Pasolini déteste les plans-séquences. Aussi oppose-t-il le cinéma sans intérêt à l'acte film, qui opère des coupes dans la continuité présente - synthèse du discontinu qui constitue le film. Ce montage, cette opération synthétique, va arracher au pur présent de l'image-mouvement, un temps véritable, pourvu de dimension temporelle: passé, présent, futur.

Mais une vie présente ou un déroulement présent dans lequel je choisis, c'est une vie déjà marquée par la mort. C'est quand quelqu'un est mort que vous pouvez faire des coupes dans sa vie, sinon il pourra toujours me faire des surprises, je ne peux pas briser la continuité présente. Donc le montage est l'être-pour-la-mort cinématographique, qui donne naissance au film. La synthèse des coupes et des ruptures traite d'un vivant comme s'il était mort, puisque c'est la mort qui opère ces coupes et ces ruptures. Je trouve ça fondamentalement faux, complètement abstrait, rétrograde! Tant que je dériverais l'image du temps des images-mouvement posées d'abord, c'est-à-dire tant que je les dériverais par le montage, je ne pourrais m'attendre qu'à avoir une image indirecte du temps, arrachée aux images-mouvement et réduite à la simple succession, image affaiblie de l'éternité. Le temps sera défini par l'ordre des successions exactement comme l'espace sera défini par l'ordre des coexistences. L'image du temps qu'on cherche, c'est quelque chose de plus profond. On ne cherche pas simplement la durée d'un présent.

On pourrait penser avec Plotin: l'image-mouvement n'est pas celle d'un mouvement d'un objet dans l'espace, c'est celle du mouvement d'une âme. Le temps, ce sont les états successifs de la lumière en tant qu'ils expriment directement les changements d'une âme qui s'épanche. Vous reconnaissez tout de suite ce qu'a été d'un bout à l'autre le cinéma expressionniste, qui ne cesse (notamment par le faux raccord) de faire voir des aberrations dans les images-mouvement et leurs trois types (perception, action, affection). Ce qui pointait dans ces aberrations de l'image-mouvement, c'était déjà une image du temps qui n'était plus une image indirecte du temps mais qui était une image-temps directe. Il est vrai que l'image-mouvement cinématographique est telle que vous pouvez en tirer une image indirecte du temps par montage, mais attention, elle présente aussi des anomalies ou des aberrations qui elles, vous donnent une image-temps directe. Ça veut dire que l'homme ordinaire du cinéma entre dans le temps, pénètre dans le temps. Chez Dreyer, c'est comme si nous étions aspirés par le temps. Chez Epstein ce sont les ralentis qui font aberration de mouvement. En réalité ces aberrations sont perpétuellement sous-jacentes – il faudrait en faire comme une raison d'être de l'image: l'image-temps directe devient première par rapport au mouvement. Ça ne veut pas dire que l'image-mouvement disparaisse, mais l'image-mouvement n'est plus là que comme enveloppe extrinsèque d'une image à dimension croissante.

Du coup, l'élément aberrant qui faisait la beauté, l'étrangeté du cinéma devenu classique, va se libérer, va faire éclater l'image, et on va se trouver devant un nouveau type d'image. Ça éclate avec le néoréalisme italien: des personnages qui ne savent plus quoi faire. On érige la vision en arme de combat, la perception comme coupée de toute réaction, l'unité sensible de l'homme et de la nature comme seule capable de changement révolutionnaire - ou bien, soyons prudents, de mutation. Le personnage qui se trouve dans une situation où il ne sait pas que faire parce qu'il n'y a rien à faire, ce n'est pas du tout une vision triste, ou plutôt, si elle est triste, elle nous donne en tout cas une vision d'une grande richesse. Le personnage est moins passif que réceptif, il est visionnaire. Le cinéma a cessé d'être un cinéma d'action, il est devenu un cinéma de voyant. La situation sensori-motrice laisse place à ce que j'appelle des situations optiques et sonores pures. Antonioni procèdera avec ses constats. Fellini procèdera avec ses spectacles. Le personnage qui ne sait pas comment réagir a besoin de s'approprier par les yeux et les oreilles (*opsignes* et *sonsignes*) ce qui est donné à voir et à entendre. J'apprends à voir quelque chose - ça va relancer toutes les données. La comédie musicale sera un décor qui se présente comme un décor, la danse comme un mouvement du monde - voilà des descriptions pures, inorganiques, cristallines, des descriptions qui ont remplacé leur objet. La loi de la reconnaissance n'est plus sensori-motrice mais attentive: on fait passer un seul et même objet par différents plans qui révèlent à la fois des aspects de plus en plus profonds de l'objet et des niveaux de plus en plus intenses de l'esprit que saisit cet objet. C'est la formule du visionnaire - comme un papillon qui grandit par les bords. Les aberrations sont passées au premier plan: espaces déconnectés (Antonioni, Rossellini, Godard, Rivette). Les voyants chroniques, ça voit de l'intolérable, mais ça fait du burlesque aussi.

Il arrive aussi que l'image purement visible et audible devienne autre chose qu'une image

vue et entendue, qu'elle accède à un autre niveau: elle sera, d'une certaine manière, une image lue par exemple. *Opsignes* et *sonsignes* s'ouvrent immédiatement sur trois types de signes, qui vont en résulter: des *chronosignes*, images directes du temps; des *lectosignes*, à savoir, les conditions analytiques de l'image qui rendent l'image lisible, autant que visible et audible; des *noosignes* renvoyant aux fonctions de pensée du cinéma. C'est parce qu'on n'est pas voyant qu'il nous semble qu'il n'y a rien d'extraordinaire. Si on est voyant, si on est un peu visionnaire, tout est également banal, ou tout est également extraordinaire. L'œil du voyant ignore la distinction du banal et de l'extraordinaire. La nature c'est la banalité quotidienne, mais, quand on a des yeux de voyant, la banalité quotidienne a une beauté inépuisable. Il y a deux états de l'ordinaire: l'ordinaire sensori-moteur qui est celui des séries troublées par l'homme et par l'activité agitée de l'homme, et l'ordinaire sublime, celui des séries ayant reconquis leurs lois, leurs régularités, et qui ne peut apparaître qu'à l'œil du voyant.

Ozu a été le premier à inventer les espaces déconnectés et les espaces vides, paysage désert et intérieur vide, en plans qui durent. Chez Mizoguchi, ce sont des lignes invisibles, mais des lignes d'univers, qui unissent un être à un autre. Kurosawa est celui qui vide l'espace et qui nous voue à ces espaces vides. Cézanne laisse des trous, mais c'est un contenu qui s'enveloppe soi-même et qui devient son propre contenant, par la composition. Et ça, Cézanne sait le faire. La nature morte c'est l'inchangeant comme corrélat nécessaire de ce qui change. C'est la forme remplie par le changement même, c'est la forme pure remplie par le changement. Un pas de plus, et c'est la forme immuable du changement. Il se trouve que Kant disait: le temps c'est la forme de ce qui change. Telle est la réserve visuelle et sonore des événements dans leur justesse. Ce n'est plus de l'action, c'est de la balade.

On ne vit plus avec des actions, on vit avec des chassés-croisés, on vit avec des faisceaux, on vit avec des ondes. Notre âge nous a tellement fatigués que nous avons cessé d'être agissants, nous sommes devenus un peu des voyants. Les meilleures années de notre vie, elles se passent dans des salles d'attente. Beckett c'est un voyant et il faut qu'il se tape sur le crâne parce qu'il n'est pas sûr d'exister. Pourquoi? Parce qu'il n'agit pas. Est-ce que ça veut dire qu'on se fout de tout? Pas du tout. Ce côté visionnaire, ce côté un peu voyant, est une forme nouvelle de la politique.

\*\*\*\*\*

Depuis le début de l'année, là, j'essaye de réfléchir sur le cri: «tout est ordinaire». Ce cri ne vaut pas par lui-même mais vaut par ce qu'il nous force à faire. Ce n'est pas du tout un dernier mot, mais c'est l'axe autour duquel les choses tournent. En d'autres termes, qu'est-ce que le temps? Le temps c'est la banalité quotidienne. La philosophie, on ne peut pas dire ce qu'elle est si on ne la situe pas par rapport à la vie quotidienne, et aux certitudes de la vie quotidienne. À la question «pourquoi y a-t-il de la philosophie?», on ne peut répondre que si l'on est capable de montrer pourquoi la pensée de la vie quotidienne ne suffit pas. La vie quotidienne est une manière de penser qui comporte une pensée particulière qu'on appelle «l'opinion». L'opinion est parfaitement consistante, et une critique de l'opinion peut être beaucoup trop facile. La vie quotidienne s'oppose à la méditation de l'éternel, elle s'en distingue, mais la méditation de l'éternel implique un rapport avec ce dont elle se distingue.



En devenant urbaine, la vie quotidienne est devenue celle d'un temps uniforme, homogène, une quotidienneté de défilé. Et voilà que quotidienneté ne se rapporte plus, en s'en distinguant, à la méditation de l'éternel. Il n'y a plus de Dimanche. La philosophie va faire tous les jours de la quotidienneté, mais comme rapport de la quotidienneté à la production de quelque chose, non pas d'éternel, mais de nouveau. C'est dans la mesure où la banalité quotidienne développe son cours que devient possible la production de quelque chose de nouveau. Dans mon activité la plus quotidienne, je dépasse et je ne cesse de dépasser le donné. À la transcendance de certaines choses supérieures, essentielles, etc... se substitue la transcendance comme acte de dépasser, acte d'un sujet qui dépasse, et qui dans ce dépassement produit quelque chose de nouveau. On pourrait penser au temps du mythe.

Cronos par exemple n'est pas le temps, mais celui qui accomplit le temps comme écart entre l'origine des choses et la souveraineté. Cet écart, c'est le temps sauvage, le temps non domestiqué, le temps désordonné, non encore mis en ordre par Zeus. Au Dieu du mythe, c'est-à-dire à l'accomplisseur et au souverain, succède, ou se substitue le démiurge, celui qui fait le monde et le met en ordre. Le démiurge, c'est celui qui contemple le modèle éternel, fait et ordonne à la fois le monde d'après les exigences du modèle. Il n'y a plus mythe, il y a philosophie. Quand le temps ne mesure plus le mouvement, il s'abstrait du mouvement. Mais ce temps abstrait, c'est lui qui surgit comme réalité concrète du temps. Autre exemple: on peut mesurer une profondeur par une longueur - mais alors elle cesse d'être profondeur. Chez les Égyptiens, il y a du fond mais pas de profond, puisque le fond est sur le même plan que la forme. Chez les Grecs, il y a du profond mais c'est un profond tout trafiqué, c'est un profond déjà réduit à un plan. Plotin et les néoplatoniciens, c'est la découverte d'une profondeur pure qui ne se laisse ramener à aucune dimension, qui est la matrice de toutes les dimensions de l'espace. En d'autres termes, ce n'est ni un fond égyptien, ni un profond domestiqué, c'est un sans-fond, la découverte du profond comme sans-fond. Ils appellent lumière l'émanation directe du sans-fond. L'âme elle-même est une puissance dérivée du sans-fond - aucun besoin de milieu.

Quand Cézanne a cassé la forme rigide, la forme géométrique, on a dit: "Il a cassé le compotier". Quand Delaunay essaye d'expliquer sa grande différence avec le cubisme, il dit: "le tort des cubistes, c'est qu'ils vont essayer de le recoller". Le cubisme est un hommage à l'art grec, à l'art classique, tandis que Delaunay, lui, il est plotinien, il est byzantin. Les formes sont créées par la lumière, pas par la réflexion de la lumière sur un objet rigide. C'est la lumière qui est créatrice de formes. C'est le mouvement de l'âme qui fait naître le temps. Tout a changé, c'est un autre temps, il reste subordonné au mouvement, mais tout à fait nouveau. Et entre ces deux types de philosophie, il y a autant de différence qu'entre l'art grec et l'art byzantin. Donc qu'est-ce que ce que ce nouveau mouvement et quel temps, quel type de temps en sort?

Le thème des illuminations vient remplacer le thème du transport. C'est la contemplation qui est la production elle-même. Le grand thème, cette fois-ci, c'est l'expression. Deux métaphores fondamentales vont remplacer le couple modèle/copie : source/miroir d'une part, et germe/développement d'autre part. Ça va marquer la philosophie jusqu'à la Renaissance.

\*\*\*\*\*

Celui qui a formé la notion de cristal de temps en considérant le cristal d'un point de vue sonore, c'est Félix Guattari, qui a développé ce thème des cristaux sonores conçus comme cristaux de temps. Le cristal sonore de temps, il le lie à un phénomène musical qu'il nomme la ritournelle: la ritournelle ce serait un cristal sonore de temps. Il applique ça notamment à la petite phrase musicale chez Proust. Je me dis, c'est parfait mais ça ne suffit pas: il faudrait quelque chose pour faire tourner le cristal. Pour que ça marche, il faudrait que le galop soit un élément musical aussi important que la ritournelle. Le galop, est-ce la vie, la cavalcade du présent qui passe? La ritournelle, est-ce la mort, la ronde des passés qui se conservent? Autre possibilité: la cavalcade des présents qui passent va vite, elle nous fait courir. Mais où courons-nous ? Pas du tout dans la vie: nous courons au tombeau. Et au contraire, la petite ritournelle, c'est la vraie vie. C'est ce qui nous sauve de la course au tombeau. C'est l'épreuve de l'éternel.

La ville c'est la banalité quotidienne déchaînée, c'est-à-dire le temps dérivé qui a perdu toute sa dépendance, autant par rapport au mouvement extensif du monde, que par rapport au mouvement intensif de l'âme. La ville est sans monde et sans âme! Il n'y a qu'un seul temps, il n'y a plus de temps originaire, le temps sort de ses gonds, il n'y a pas d'autre temps que celui de la banalité quotidienne. Ce qui prend conscience de cela, c'est le mouvement de la Réforme. Ce temps de la banalité quotidienne qui prend toute son indépendance, c'est la forme sous laquelle l'argent produit de l'argent, usure, crédit, et l'usure et le crédit plaisent à Dieu. Quand le temps est rapporté au mouvement, il est rapporté à la position privilégiée du mobile. Au contraire, quand le mouvement est rapporté au temps, il est rapporté à l'instant quelconque, ce qui sera la révolution scientifique entre le quinzième et le dix septième siècle. Ce temps-néant, ce temps qui court au néant, ce temps de l'instant quelconque, c'est précisément la puissance du faux. La banalité quotidienne de la vie urbaine va devenir le problème fondamental.

Kant tire les conséquences pour opérer en philosophie ce renversement du mouvement par rapport au temps. On disait: le temps, c'est l'ordre de succession; l'espace, c'est l'ordre des simultanités. Kant dit non, la simultanéité appartient au temps, de même que la succession. La simultanéité c'est en même temps, et le "en même temps" n'appartient pas moins au temps que dans des temps différents. C'est enfantin. Le temps n'est ni succession (qui n'est que la détermination du rapport entre ses parties) ni simultanéité (qui n'est que la détermination du contenu du temps). Qu'est-ce qu'il y a d'autre que succession et simultanéité? Il y a la permanence, oui, mais ce qui est dans le temps ne cesse pas de changer. D'où la définition de Kant: le temps, c'est la forme de ce qui change, mais la forme de ce qui change ne change pas. Forme immuable de ce qui change, tel sera le temps. Or, je ne peux jamais percevoir la forme immuable de ce qui change - d'où la formule de Kant: le temps ne peut être perçu en lui-même. Le moi temporel est le corrélat, dans le temps, de la forme du temps imperceptible en elle-même. Commence à naître l'image d'un temps qui ne dépend plus de rien d'autre que soi. La plus profonde nouveauté de Kant, c'est de nous dire qu'il n'y a de temps qu'ordinaire - message affolant. C'est le temps de la banalité quotidienne. On n'a pas fini de sonder une pareille chose. Ce que nous considérons comme une

représentation puérile du temps, à savoir une ligne droite, c'est au contraire le plus paradoxal. Dans la représentation unilinéaire du temps, il y a quelque chose d'absolument nouveau et cette nouveauté-là ne sera jamais démentie.

Il n'y a plus de temps de la campagne, de temps du monastère. Les travaux agricoles recueillent le mouvement extensif du monde; le monastère recueille le mouvement intensif de l'âme. Le temps de la banalité quotidienne, ça ne peut naître que dans les villes. Pas par hasard que Kant était luthérien. S'il n'y a qu'un seul temps, le temps ordinaire, c'est dans ce temps que nous faisons notre salut. Le temps est hors de ses gonds, le temps n'est plus qu'une ligne droite: tu ne distingueras ni position privilégiée, ni instant privilégié, tu feras ton salut suivant les lois de la vie quotidienne. Tu feras des affaires! Marx dira que le capitalisme a découvert le temps abstrait. C'est le temps laïc et urbain dont on dira «le temps, c'est de l'argent». Ça signifie très précisément le temps pris à n'importe quel de ces moments; l'argent, c'est le cours du temps. Cet abstrait-là c'est le concret de la ville, du capitalisme, de la Réforme. Reste que le temps ordinaire n'est pas perçu en lui-même, et qu'il y a donc des vérités à découvrir, parce que tout s'écroule. Les parties successives de la ligne droite, en effet, se défont à mesure qu'elles se font; l'instant se vide à mesure qu'il se remplit; la permanence ne cesse de se défaire et de se vider: je suis rongé par quelque chose que je ne perçois pas.

Le salut chez Kant, c'est la triple synthèse opérée par l'intelligence (appréhension, reproduction, recognition), qui s'exerce sur les parties du temps mais sans appartenir au temps. J'appréhende le présent, je reproduis le passé, je reconnais enfin en rapportant les précédents à un terme supposé permanent. Cette synthèse ne porte absolument pas sur le temps lui-même mais sur les parties du temps. En d'autres termes, c'est une synthèse successive de la succession. Kant a d'ailleurs besoin d'une autre synthèse, qu'il emprunte au calcul infinitésimal: de ce que nous ne voyons rien dans l'espace et dans le temps, nous ne pouvons pas conclure qu'il n'y a rien dans l'espace et dans le temps parce que, même si c'est en-dessous de notre seuil de perception, il y a une infinité de degrés qui fait que nous ne pouvons pas conclure qu'il n'y a rien (il y a des zéros relatifs qui ne sont pas des zéros absolus: zéro sur zéro c'est encore une différence, c'est même pour ça qu'on parle de calcul différentiel).

En résumé: je fais une synthèse, mais c'est moi qui suis dans le temps. Le je de la conscience opère une synthèse, mais le moi de mon existence n'apparaît que dans le temps. Moi ne peut pas dire Je, or il faut bien qu'il le dise - c'est la fêlure du cogito! Je ne peux pas déterminer mon existence comme celle d'un être actif et spontané mais je me représente seulement la spontanéité de mon acte de penser. Mon existence indéterminée n'est déterminable par le "je pense" (ce que Descartes n'a pas su demander) que (réponse de Kant) sous la forme du temps. Or, sous cette forme, je ne suis pas un je mais un moi qui apparaît dans le temps. La vérité ne peut plus être découverte. Toute la philosophie moderne à partir de Kant se demandera comment est possible la production de quelque chose de nouveau en fonction du temps ordinaire. On parlera par exemple de créativité et d'émergence. La production du nouveau va être le corrélat du temps ordinaire exactement comme la découverte du vrai était le corrélat du temps originaire chez les anciens.

\*\*\*\*\*

Ce lieu commun que le cinéma ne connaît qu'un temps, le présent, et le présent de l'indicatif, ça se dit, mais enfin personne n'y croit. C'est faux, absolument faux. On pourrait dire que la dimension de l'image cinématographique fondamentalement temporelle n'est pas le présent, mais un temps indéterminé. C'est le montage (Lapoujade l'appelle «montrage») qui détermine les rapports de temps dans une image-temps directe. On a vu que l'aberration du mouvement n'était plus rapportée au mouvement, que le mouvement aberrant dépend de l'image-temps. Proust disait que nous occupons dans le temps une place incommensurable à celle que nous occupons dans l'espace. Cette place dans le temps, c'est comme si les images cinématographiques la développaient, la déployaient.

La profondeur de champ, et non la profondeur dans le champ, c'est la dimension temporelle. Rappelons que l'image-cristal serait la condition pour saisir une image-temps directe au sens où le temps en personne, c'est ce qu'on voit dans le cristal. En quoi une image-cristal se distingue d'une image tout court? Oublions le mot cristal, je l'emploie arbitrairement pour le moment. Je dis: voilà j'ai besoin d'un mot pour désigner un type d'image très particulier. Ce sont des images où se produit un échange: un consolidé de deux images, une image qu'on appellera "actuelle" et une image que l'on appellera "virtuelle". Le virtuel deviendrait actuel et l'actuel virtuel. Bergson parle de coalescence. L'image-cristal c'est une coalescence ou un consolidé d'images actuelles et d'images virtuelles. C'est cela qu'on appellerait un germe de temps: l'image-cristal n'est pas le temps, mais on voit le temps en elle.

L'image-mouvement, elle, se développe selon un modèle, la situation ou le schème sensori-moteur. Elle présuppose l'indépendance du milieu et de l'objet. Ainsi fondé, le schème sensori-moteur se présente comme un enchaînement d'actuels, espace où tout est actuel - des itinéraires dits hodologiques, structurés en fonction des buts et des obstacles. C'est la forme vécue de l'espace euclidien, où les tensions tendent à être résolues. En effet le critère de l'actuel, c'est que ses tensions soient résolues par des lois de minima et de maxima, ce qu'on appelle, en généralisant, loi d'extremum. C'est une image indirecte du temps, celle d'un temps chronologique.

Or il y a des images qui renvoient à des situations non-sensori-motrices, des images actuelles mais sans enchaînements actuels. Ce sont les temps morts de la banalité quotidienne, les situations-limite, des situations qui se confondent strictement avec leur description. Alors l'image vaut pour son propre objet, je ne suis plus en état d'agissant, d'agissant, mais en état de voyant - je vois... il attend... Comme une carte postale: image optique pure. Ou encore Hollywood: des situations actuelles mais inductrices de rêves ou de quelque chose qui ressemble aux rêves. Ou encore réalisme italien: mettre quelqu'un dans une situation où il ne sait plus que faire, que la situation soit banale ou extraordinaire. La Nouvelle Vague considère comme acquis l'écroulement des schèmes sensori-moteurs: il n'y a plus de cinéma d'action. Il y a un cinéma de visionnaires dont on apprendra petit à petit qu'il n'est pas moins amusant, pas moins agité que l'autre; bien sûr, ce n'est plus du prolongement sensori-moteur, ce sont des personnages qui se trouvent pris dans des situations optiques et sonores pures. On n'est plus en état de distinguer ce qui est obstacle et ce qui est but - c'est

un espace de piétinement, de va-et-vient, de la balade, dont les parties ne se raccordent pas. En mathématique, on appelle ça un espace riemannien, dont les parties sont déconnectées, ne sont pas raccordées de manière univoque. On ne sait jamais quand un morceau d'espace se connecte à un autre. On peut penser aussi à des espaces topologiques ou probabilitaires.

Quand une situation ne se prolonge plus en action, elle se prolonge en circuit avec quelque chose d'autre: l'image-perception actuelle entre en circuit avec une image-souvenir. Quand je ne sais pas quoi faire, en état optique et sonore pur, je lance un appel à moi-même, à mes profondeurs, j'ai un pressentiment, ça me dit quelque chose. Ce n'est pas vraiment un souvenir, c'est une région de souvenir que j'explore en vision panoramique de cette région, sans rapport de succession mais en coexistence. Peut-être que je l'ai vu en rêve? Est-ce que ce ne serait pas le circuit des circuits? Est-ce que ce ne serait pas le circuit qui envelopperait tous les autres circuits? Et voilà: image actuelle et image virtuelle entrent en circuit. Description pure (image actuelle) et souvenir ou zone de souvenirs (image virtuelle) entrent en coalescence, forment un consolidé en couches qui s'ajoutent les unes aux autres, qui se superposent les unes aux autres.

Bergson précise: l'image-souvenir n'est pas une image virtuelle, c'est une virtualité en train de s'actualiser en fonction du présent actuel qui l'évoque. Rien à voir avec le flash-back, ce procédé dérisoire purement conventionnel qui ne nous livre aucun passé. L'image souvenir est elle-même radicalement insuffisante par rapport au passé, elle ne dispose pas de sa propre marque, mais elle hérite de la marque du temps dans son essence comme puissance bifurquante. Les bifurcations du temps sont si subtiles qu'on ne peut pas les saisir sur le moment où elles se font, on ne peut les saisir que par après. Exactement comme on parle d'un cheveu fourchu, le temps est fourchu et refourchu, il ne cesse de faire fourche (comme chez Mankiewicz). L'image-rêve, autre solution on l'a vu, serait l'enveloppe extérieure qui entoure tous les circuits d'images-souvenir, et qui finalement se nourrit de tous les circuits.

Le souvenir pur se tient derrière l'image-souvenir comme le magnétiseur se tient derrière l'hallucination qu'il suggère. Comme ensemble d'anamorphoses, l'image-rêve ne cesse de sauter d'un circuit à un autre. 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, ce sera tout le circuit du rêve. Un circuit plus large encore, qui pourrait nous donner une image virtuelle, ce serait le monde ou l'univers en tant qu'ils marchent. Qu'est-ce que ça veut dire? C'est que le monde n'est pas donné, c'est un horizon, une virtualité, une représentation qui n'a pas d'objet direct mais des objets indirects, l'ensemble des objets de l'expérience (toutes les séries causales à l'infini). Dire que le monde marche, c'est dire qu'il s'actualise, qu'il cesse d'être l'horizon de toutes les images possibles - pour devenir atmosphère, qualité ou mouvement d'un certain type d'image. On parlera de mondanisation (Binswanger et l'analyse existentielle, par opposition à l'analyse freudienne de la libido), le fait d'être par le monde. C'est le monde qui se charge du mouvement que le sujet ne peut plus ou ne sait plus faire - des qualités et des mouvements de monde qui suppléent à l'impuissance motrice du sujet.

On pourrait encore évoquer comme féerie ce mouvement de monde qui remplace le

mouvement qu'on ne fait plus, ça peut être la nature, ça peut être l'artifice, comme un tapis roulant, un escalator: des mouvements de monde remplacent les mouvements du sujet., Le monde se charge du mouvement que l'enfant paralysé par la peur 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... le monde sauve l'enfant! La comédie musicale c'est pareil (quelqu'un se laisse absorber dans le rêve d'une jeune fille - situation psychotique), on trouve tout ça dans le rêve et dans les états imaginaires.

Retenons en tout cas qu'il faut une contemporanéité entre le passé et le présent qu'il a été - coexistence objective du présent et du passé, coexistence subjective de la perception et du souvenir. C'est le thème très simple de Bergson: le souvenir est strictement contemporain de la perception. Le souvenir présent du présent serait inutile. Je n'ai besoin d'évoquer le passé qu'en fonction d'un nouveau présent. C'est toujours en fonction des exigences d'un nouveau présent que j'ai besoin d'évoquer le passé. Sur le moment, le passé qui est contemporain du présent n'offre pour moi aucun intérêt, je ne le saisis pas, il reste inconscient. Il ne deviendra conscient que sous forme d'images-souvenir, en rapport avec un nouveau présent ultérieur. Sauf dans le cas de trouble pathologique, comme la paramnésie qu'on appelle parfois sentiment de 'déjà vu' ou de 'déjà vécu', ou encore comme ce qu'on appelle démence pré-sénile. Tout comme il y a des bons magnétiseurs ou pas, certains sujets parfaitement normaux sont doués pour la paramnésie. On peut avoir des expériences du type "tiens, ça me dit quelque chose".

Bergson trouve une expérience véritablement cruciale dans la paramnésie, pour ce paradoxe: il faut que le passé coexiste avec son propre présent, le passé est strictement contemporain du présent qu'il a été. C'est que le souvenir se crée au fur et à mesure de la perception même. Bergson flanque en l'air tous les schémas 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. Le temps ne sera que la répétition de cette perpétuelle scission des deux jets, dont l'un fait passer tout présent (le présent qui passe) et dont l'autre conserve tout le passé (le passé qui se conserve). Et à chaque fois coexistence du passé qui se conserve et du présent qui passe, stricte contemporanéité. 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. Tout repose sur ce petit circuit d'une image actuelle et de sa propre image virtuelle, et sa coalescence c'est ce que nous appelons image-cristal, lieu de l'échange.

Le problème est que ces deux images distinctes sont indiscernables: je ne sais pas laquelle est l'une et laquelle est l'autre. Sort diabolique: dès que vous avez votre coalescence, votre consolidé, vous ne pouvez pas l'arrêter. 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. Ça ne peut pas finir comme ça, donc il faut chercher.

D'abord ne pas confondre possible/réel et virtuel/actuel. Le second couple est entièrement du côté du réel: il y a une réalité du virtuel, et l'ensemble de l'image actuelle avec son image virtuelle est réel. Si je parle de cristal, c'est qu'un cristal n'existe que comme bord ou limite,

par exemple entre limpide et opaque, entre germe cristallin et milieu cristallisable: ça croît par les bords. Les images-cristal au cinéma pourraient réunir ces trois dimensions: actuel/virtuel, limpide/opaque, germe/milieu. Le cristal a été souvent défini comme corps anisotrope, c'est-à-dire dont les propriétés varient de valeur suivant les directions. Ou encore, les cristaux liquides sont une matière qui n'est plus tellement liquide et qui n'est pas encore tout à fait solide. Au fond, il y a des images-cristal, mais il n'y a pas de cristal. Pourquoi? Parce que le cristal c'est un rapport, une image mutuelle. Un bateau, c'est une image-cristal, se fendre et couler est la puissance du bateau, le bateau a une face limpide et une face opaque. Le galop (le présent) c'est quand on sort du cristal, la ritournelle (le passé), c'est ce qui tourne dans le cristal. Fellini: les clowns, c'est le présent qui passe en allant à la mort; la trompette solitaire, c'est la ritournelle, l'entrée du salut.

La chance du recommencement, c'est que l'enfant, le vieillard et l'adulte coexistent en nous (*Amarcord*). Contemporains de toutes les saisons passées et à venir, nous pouvons remonter dans l'événement. C'est la petite ritournelle, l'élément positif du temps, tandis que le galop est l'élément négatif du temps. Visconti choisit, lui, de décrire un monde aristocratique qui n'appartient pas à la création, en dehors de l'ordre de la Nature ou de Dieu. Proust se fait la même conception de la mondanité. Ces mondes en dehors de tout, en dehors des lois de la nature et des lois divines, sont irrésistiblement emportés dans un processus de décomposition. C'est la décomposition du cristal. C'est le processus d'opacification. La splendeur inouïe ne survient pas trop tard que dans un cas: l'œuvre d'art, le beau comme unité de l'homme et de la nature (Visconti a inventé un marxisme aristocratique!).

En tout cas la grande idée bergsonienne c'est que le temps n'est pas un agent de destruction du passé, c'est le conservatoire du passé. Dans le temps, tout mon passé coexiste avec l'actuel présent. L'actuel présent n'est que le degré le plus contracté de mon passé. On a vu que les images-souvenir sont des images en voie d'actualisation, tandis que les nappes du passé sont de purs virtuels, pas actualisés dans une image. L'image-souvenir ne se rapporte au passé que si c'est dans le passé que nous sommes allés la chercher. Elle ne possède la marque du passé que si elle la reçoit du monde, là où est le passé, dans le temps, là où il faut chercher en tâchant de distinguer quelque chose parmi les nappes virtuelles du passé. On ne peut revivre un instant du passé, non parce qu'on ne peut pas revivre le passé, mais parce qu'on ne peut pas revivre l'instant. Si je tombe sur le point cherché, il va s'actualiser en image-souvenir. Il peut se produire des accidents: je ne sais pas me servir de cette image (apraxie sans amnésie: mes souvenirs sont intacts mais je ne peux rien en faire); ou bien je n'arrive pas à évoquer, je ne peux pas sauter sur l'image (amnésie vraie: les nappes de passé n'ont pas disparu mais je ne peux pas les atteindre).

Rappelons ce que Péguy tentait de tirer de l'opposition bergsonienne histoire/mémoire. L'histoire consisterait à passer le long des événements, tandis que la mémoire consisterait à s'enfoncer dans l'événement, qui comprend en lui tous les autres événements. Vous pouvez donc traiter l'univers entier comme un seul et même événement. Du point de vue de l'image-temps directe, ça donne deux formes :

- 1) C'est le point sur la nappe: non plus une succession de présents actuels, mais une

simultanéité de présents désactualisés (ce sont les trois présents d'Augustin: présent du présent, présent du passé, présent du futur). Coexistence, simultanéité des pointes de présents désactualisés.

2) Ce sont les nappes elles-mêmes: la coexistence des nappes de passés virtuels qui se conservent dans le temps. On peut penser à ce que les mathématiciens appellent la transformation du boulanger, qui tire, étire, retire un carré de pâte pliée et repliée sur elle-même. À la fin, dans n'importe quelle région du carré issu de  $n$  transformations, deux points, si proches soient-ils, seront fragmentés puisqu'issus de partitions différentes. On pourrait calculer l'âge de la transformation d'après le nombre des transformations. Le problème de Resnais dans le cinéma est quelque chose comme le problème de la transformation du boulanger en mathématiques.

\*\*\*\*\*

Ce qu'on a étudié cette année, c'est ce qui unit des descriptions cristallines véridiques (optiques et sonores pures) et des narrations falsifiantes qui ne prétendent plus au vrai. Des descriptions pures aux narrations falsifiantes, s'est écroulée toute volonté de vérité au profit de la puissance du faux. En philosophie, on l'a vu, il y avait le faux et puis il y a eu Nietzsche qui a donné au faux une puissance du faux, en même temps qu'il mettait en question le plus radicalement la notion de vérité. De la description à la narration, du début de la description pure à la fin de la narration falsifiante, qu'est-ce qui s'étale? Le faussaire.

Le faussaire n'est pas un menteur. Le faussaire n'existe pas sans une pluralité par laquelle il renvoie toujours à une autre faussaire derrière lui. De même il n'y a pas d'hypnotiseur qui ne renvoie pas à un autre hypnotiseur derrière. Nietzsche, dans une de ses plus belles phrases, disait que *nous avons aboli le monde de la vérité, mais nous avons aboli aussi le monde des apparences*. Il y a un grand génie du cinéma qui a aboli le monde de la vérité et fait venir au cinéma le monde des apparences, c'est Fritz Lang, une espèce de Protagoras. Mais après Lang il y a Welles qui va au-delà de Protagoras, c'est-à-dire Héraclite: il n'y a plus ni vérité ni apparence. À ce moment-là, le faux devient puissance du faux. Comme dit Nietzsche, *l'homme véridique s'aperçoit qu'il n'a jamais cessé de mentir*. La puissance du faux, c'est ce qu'il appelait *volonté de puissance*, dont les degrés continus vont du véridique au faussaire.

Selon Nietzsche en effet, toute cette puissance de la volonté de puissance, tous ces degrés de la volonté de puissance, expriment la vie. Même ceux qui prétendent juger la vie au nom d'une valeur supérieure, ils n'expriment que la vie; simplement ils expriment une vie épuisée, une vie impotente. Seule la vie impotente veut juger la vie du point de vue d'une valeur supérieure à la vie. Tous les faussaires se reconnaissent à ce qu'ils ont des prothèses. Qu'est-ce qui peut rester pour nous, ici? Aussi faussaire que les autres, mais à une autre puissance, il y a quoi finalement? Qu'est-ce qui pourrait exprimer, non pas du tout une forte santé, pas du tout une grande force, mais une vie jaillissante?

La volonté de puissance à sa dernière puissance s'appelle, dira Zarathoustra, vertu qui donne. Si vous épuisez la vie, vous êtes mauvais. Si vous jugez, vous êtes mauvais. Si vous dominez, vous êtes mauvais. Mais si c'est la vie qui vous épuise, vous êtes bon. Les bontés, les



générosités, il n'y a pas d'autres volontés de puissance, ou il n'y en a plus d'autres. C'est la vie ascendante. Ce n'est pas une question de santé. On peut laisser sa peau en tant que vie ascendante, autant que garder la sienne dans une vie épuisée. Il y a des épuisés qui ne finissent pas de mourir. Ce sont les plus dangereux. C'est le scorpion. Comme dit Welles, pleinement nietzschéen: *la grenouille est une idiote, mais le scorpion est un salaud*. La grenouille veut la vérité. Le grand faussaire, c'est le scorpion, qui piquera de toute façon, quitte à en crever - c'est une vie complètement épuisée, malade, dégénérante. Elle ne manque pas de force, elle peut avoir une force colossale, mais investie dans un seul truc, piquer. C'est Hitler, c'est tout ce que vous voulez.

La vie jaillissante n'est pas quelque chose d'extraordinaire, c'est même très fatigant, pas la grande joie non plus. Mais ce sont les gens épuisés par la vie, même petite, au lieu d'épuiser la vie. Par eux quelque chose de la vie passera et rebondira. Ce sont celles et ceux où la puissance du faux s'effectue en tant qu'il s'agit d'assurer les métamorphoses, dit Nietzsche avec Zarathoustra: *je t'annonce la métamorphose*. Ce sont des faussaires à la puissance petite, dont le signe est bonté, générosité. C'est Falstaff et Don Quichotte, hommes de métamorphose, qui érigent la volonté de puissance en volonté de métamorphose. Ils ont un autre nom quand ils le peuvent, ce sont des artistes. Pourquoi le faussaire génial faisant de faux Vermeer, reste-t-il nul par rapport à Vermeer? Parce que le faussaire ne sait pas changer et que Vermeer lui, sait changer. Ce qui définissait Vermeer comme grand artiste, c'était que Vermeer, lui, changeait. La volonté de puissance selon Nietzsche a son plus haut degré dans la volonté de métamorphose, telle que l'annonce Zarathoustra, Dionysos et des personnages plus simples.

C'est en ce sens que la narration comme puissance du faux peut être dite finalement, créatrice. Il n'y a plus d'inconvénient à employer le mot «vérité». La puissance du faux sera créatrice de vérité: ni modèle, ni copie, elle est quelque chose à créer. La vérité en tant qu'elle est à créer n'a rien à voir avec la vérité qui est à trouver. La philosophie est l'entreprise de la création de la vérité, c'est-à-dire, de la volonté de puissance à son degré supérieur. Le surhomme n'est pas du tout quelque chose d'extraordinaire. Le surhomme c'est l'homme qui sait passer dans les métamorphoses. Tant que vous saurez changer, vous serez du côté de la bonté, de la générosité, de l'art.

---

## ***Cinéma et pensée***

### **Gilles Deleuze**

(précipité de son cours transcrit à Vincennes, novembre 84-juin 85)

On a vu l'image-mouvement, puis l'image-temps. Reste l'image-pensée. J'ai toujours été

frappé par ceci, que tout exercice de la pensée, philosophique ou non mais particulièrement philosophique, présupposait une certaine image que la pensée se faisait d'elle-même. Elle varie certes avec l'histoire, mais les causes de cette variation ne nous disent rien sur la nature de la variation. Donc je suppose que toute pensée présuppose une image de la pensée, image variable.

Ce qu'il faut saisir par image présupposée de la pensée, je crois qu'il ne faut pas le confondre avec ce que tout le monde connaît sous le nom de méthode. Une méthode comprend deux aspects: un aspect temporel, l'ordre des pensées, et un aspect spatial, la détermination des buts, des moyens et des obstacles. Je dis que l'image présupposée de la pensée ne se confond pas avec la méthode, elle est présupposée par la méthode. Pour caractériser cette image, on peut parler de chronotope: c'est un espace-temps, un continuum spatio-temporel. De la même manière qu'il y a un type d'espace-temps présupposé par le roman, il y a un chronotope de la pensée. Il n'est pas donné, il faut un effort spécial pour le dégager. C'est en lui que le discours philosophique se développe mais lui-même n'est pas objet de discours philosophique, il ne peut être que jalonné. Ce chronotope est essentiellement jalonné et signalé par des cris. Il y a des cris philosophiques - les discours ne sont pas la même chose que les cris, les discours, ce sont les chants des philosophes. Un cri philosophique peut toujours être traduit en terme de discours, mais quelque chose résiste.

Exemples: je lis Aristote et je vois un discours admirable qui est le chant d'Aristote, je reconnais ce chant qui n'a pas d'équivalent, je ne le confonds pas avec le chant de Platon. Et puis voilà tout d'un coup que je bute sur la formule *il faut bien s'arrêter*. Le cri de Descartes, c'est que vous ne pouvez pas nier que si je pense, je sois. Pour Aristote, l'homme était un animal raisonnable, et maintenant on dit qu'il faut atteindre autre chose, une tout autre détermination: *je pense donc je suis*, pas du tout *animal raisonnable*. Descartes veut une détermination de l'homme qui s'exprime dans un cri. Leibniz lance *tout a une raison* - bien avant d'être un principe logique, c'est un cri.

Il y a donc des cris de la raison, qui s'expriment généralement sous la forme «vous ne pouvez pas nier que...»: vous ne pouvez pas nier qu'il faut bien s'arrêter quelque part, vous ne pouvez pas nier que tout a une raison, vous ne pouvez pas nier que si vous pensez, vous êtes. Bizarrement, la philosophie comporte aussi des cris de la déraison, qu'on peut exprimer sous la forme "et moi je nie que...". Il arrive même qu'on ne sache pas qui crie, si c'est la raison ou la déraison. Ça se reconnaît au flair... c'est un cri philosophique. La philosophie elle-même dépend d'un flair ou d'une capacité supérieure, d'un goût. Pourquoi pas? Est-ce que le cri n'est pas la seule manière dont le concept devient vivant? Disons donc que la pensée philosophique présuppose une image de la pensée, un chronotope, un espace-temps, dans lequel retentissent des cris.

\*

Passons à notre sujet cette année: s'il est vrai que la pensée présuppose une image de la pensée, n'y a-t-il pas, et sous quelle forme, une rencontre - pas une identification - entre l'image de la pensée et l'image cinématographique? C'est simple, mais considérer que les auteurs de cinéma sont de grands penseurs est devenue une chose que peu de gens croient.

Pourtant les pionniers (Gance, Eisenstein, Epstein, Vertov) disaient qu'à tout égard le cinéma aidait à renouveler la pensée, à induire une nouvelle image de la pensée. De quatre points de vue: qualitatif, quantitatif, relationnel et modal. Ça tombe bien: ce sont les titres des quatre grandes catégories chez Kant (qualité, quantité, relation, modalité). Laissons pour le moment le point de vue qualitatif mais, du point de vue quantitatif, ils ont dit que le cinéma était un art et une pensée de masse, l'art des masses; du point de vue de la relation, le cinéma était langue mais langue universelle; du point de vue de la modalité, le cinéma forçait la pensée à sortir de la simple possibilité pour la soumettre à une nécessité: vous ne pouvez pas ne pas penser. Qu'est-ce qui s'est passé pour qu'aujourd'hui, ces grands auteurs soient traités de naïfs ou considérés comme des naïfs?

Plus personne ne croit par exemple (relation) que le cinéma soit langue universelle. La sémiologie d'inspiration linguistique a dénoncé comme naïve, confuse et rapide cette assimilation. Ce n'est pas seulement cette sémiologie, ni même le cinéma parlant, qui ont sonné le glas d'une langue cinématographique universelle. On s'est mis à en douter à cause de l'utilisation du cinéma par la propagande. On a craint très tôt (Élie Faure) que ceux qui voient dans le cinéma le plus fidèle des serviteurs (dans la politique, les arts, les lettres, les sciences) soient finalement asservis par lui. Contentons-nous pour l'instant de ce doute, sans décider de sa raison ou pas. Pourquoi ne croit-on plus au cinéma comme révolution dans la pensée?

Que la grande majorité de la production soit nulle et archi-nulle, c'est évident, mais pas tellement une objection, sauf à certaines conditions. Ça n'est pas pire qu'ailleurs. La nullité de la production ambiante a toujours été une loi de toutes les activités dites artistiques. Mais on objecte encore autre chose: Leni Riefenstahl, qui n'était pas nulle, a sonné les grandes ambitions du cinéma. Ça aurait mal tourné depuis le début, quand on prend la peine de remonter. Ce serait comme on dit souvent: Staline, ça tournait déjà mal avec Lénine, et Lénine déjà avec Marx... On va même (Paul Virilio) jusqu'à établir le couplage caméra/mitrailleuse : l'avion mitraille et prend le film de ce qu'il mitraille. Il est vrai que la guerre, d'une certaine manière, est une vaste mise en scène. Pas étonnant qu'une certaine discrétion se soit faite à propos du rapport du cinéma à la pensée.

Je voudrais dire que non seulement le cinéma d'après-guerre rompt avec une certaine image de la pensée que le cinéma avait rencontrée jusqu'alors, mais qu'il renoue aussi des noces d'autant plus intéressantes avec une autre image de la pensée. Par exemple, Godard est un aristotélicien, dont la table de montage est sa table des catégories<sup>2</sup>. Comme si les décombres issus de la propagande n'avaient laissé intacts ni l'image cinématographique, ni l'image philosophique de la pensée - mais que pouvait se renouer une nouvelle alliance entre la nouvelle image cinématographique et la nouvelle image de la pensée. Qu'est-ce que serait

---

<sup>1</sup> Syberberg a posé le plus profondément le problème de l'information: elle n'a jamais vaincu Hitler. Les gens, vous pouvez leur flanquer toutes les informations que vous voulez, ils s'en tapent, ils s'en tapent complètement. C'est pour ça que l'information est dangereuse, parce que la vraie information c'est celle qui nie tout pouvoir de l'information, c'est la télé quotidienne.

<sup>2</sup> Godard disait que le cadrage n'est pas affaire d'espace, mais de temps. Il s'agit de savoir quand je peux commencer et finir un plan.

cette nouvelle image de la pensée? Qu'est-ce que serait la nouvelle image cinématographique? Qu'est-ce qu'était l'ancienne? Tout ça fera partie aussi de notre programme.

\*\*

Ce qui fonde la rencontre de l'image cinématographique avec l'image de la pensée, c'est l'automatisme de l'image cinématographique. L'image cinématographique, c'est l'image-mouvement: elle ne représente pas quelqu'un ou quelque chose qui se meut, elle se meut elle-même en elle-même, elle est automatique. Le mouvement de l'image cinématographique est un auto-mouvement, elle se meut d'elle-même par elle-même. C'est son caractère le plus général: l'image qui bouge n'est pas un corps réel qui bouge, comme le corps du danseur, elle n'est pas une image qui ne bouge pas, comme un tableau - c'est l'image automatique qui bouge. Quant à l'image de la pensée, rappelons d'abord que l'idéal de la pensée, c'est de ne pas penser ce qu'elle veut, c'est-à-dire d'être forcée de penser quelque chose. Vous ne pouvez pas penser ce que vous voulez devant un Rembrandt. Est-ce que le caractère automatique de l'image cinématographique, loin d'instaurer un rapport avec la pensée, détruit le rapport avec la pensée?

Dès le début du cinéma, les automates et toutes leurs variétés envahissent l'image cinématographique. L'expressionnisme allemand: golems, somnambules, automates vivants, zombies. L'école française, d'une toute autre manière, peuple l'image cinématographique d'automates en les confrontant à l'échange animé/inanimé: ce ne sont plus les automates vivants de l'expressionnisme allemand, c'est le rapport perpétuellement développé, perpétuellement inversé, de l'automate et du vivant. Dès les films muets de Renoir ou de Vigo surgit le thème de l'automate. Si le propre de l'image cinématographique est l'automatisme, il est tout à fait normal qu'elle nous présente des automates. Retenons donc que l'image automatique, l'image matérielle automatique du cinéma, a pour corrélat un automatisme spirituel, un automatisme mental, ou une subjectivité automatique. Le cinéma fait lever en nous l'automate spirituel. L'art des masses fait lever l'automate spirituel! Quelle belle idée! Le cinéma ne serait pas seulement l'image automatique, il serait la corrélation de l'image automatique et de l'image de la pensée, la corrélation de l'image automatique et de l'automate spirituel qui lui correspond. C'est à partir de là, je crois, qu'on a pu parler du cinéma comme nouvelle pensée, art des masses et langue universelle. Et si c'est bel et bon, ça, c'est que notre rêve à tous, ça a toujours été un automate qui crie.

Le premier rapport pensée/automatisme concerne l'ensemble des mécanismes inconscients de la pensée. Par exemple le rêve, l'onirisme, la fuite d'idées, toutes sortes de troubles: des mécanismes de pensée même plus contrôlés ni contrôlables par la pensée. Ce qu'on peut appeler monologue intérieur, à mon avis, c'est Eisenstein qui le réalise infiniment mieux que la littérature (sauf Beckett et seulement dans *Finnegans Wake*, où commencent à apparaître les mots qui n'ont plus aucune apparence, aucune appartenance à une langue nationale). Eisenstein peut dire que le monologue intérieur cinématographique n'est plus subordonné à aucune barrière des langues nationales, en tant que cinéma muet. Le monologue intérieur est érigé en nouvelle puissance, il ne sert plus et ne désigne plus la possibilité du cinéma de donner une expression à ce qui se passe dans la tête du personnage,

il devient adéquat au film tout entier, corrélat du cinéma intellectuel. La question d'Eisenstein c'est la nécessité de découvrir une matière propre, une matière spécifique qui n'est encore ni langue ni langage, qui préexiste à langue/langage, comme matière première. Cette matière, c'est le monologue intérieur<sup>3</sup>.

Il y a un tout autre pôle, où l'automatisme ne désigne plus l'ensemble des mécanismes inconscients ou subconscients de la pensée, mais l'ordre supérieur d'une logique pure, le supra-conscient. La philosophie se retrouve ici dans son image la plus pure de la pensée. Chez Spinoza, le golem de la pensée c'est l'ordre formel par lequel les pensées se déduisent les unes les autres indépendamment de leur objet et indépendamment de toute référence à leur objet. La pensée démonstrative n'a jamais été autre chose. Leibniz n'empruntait pas grand'chose à Spinoza, mais lui emprunte immédiatement l'idée de l'automate spirituel, l'idée d'un formalisme de la pensée qui enchaîne ses idées pour en faire ce qu'il appelait une caractéristique universelle. L'idée prise dans sa nature formelle, c'est l'idée rapportée à sa propre cause, cette cause étant parfaitement fictive du point de la nature, mais en revanche pas fictive du point de vue de ma puissance de pensée. L'enchaînement formel des idées sera donc sous la dépendance d'une puissance de pensée, puissance de l'automate spirituel. On peut aller encore plus loin pour entrer dans quelque chose qui réalise encore mieux l'automate spirituel que le formalisme, ce qu'on appellera bien plus tard l'axiomatique, ordre combinatoire qui était déjà celui de Leibniz. Les cerveaux artificiels ne sont pas très loin. Le *Monsieur Teste* de Valéry se réclame de l'automate spirituel, qui a typiquement son origine dans la philosophie.

Mais Monsieur Teste, là où tout devrait être rigueur et clarté, trouve quelque chose de confus ou de diffus, prend une question quelconque ou un problème, et s'y enfonce: *ma douleur grossissante me force à l'observer, j'y pense, je n'attends que mon cri*. L'automatisme neuro-psychique et l'automatisme logique se sont étreints un court instant - dans ce court instant a jailli le cri! L'inconvénient en effet pour l'automate spirituel, c'est qu'il reste éternellement suspendu dans la pure possibilité. Il ne connaît que deux catégories, le possible et l'impossible. Spinoza s'en tirera en disant que *tout le possible est réel*, mais l'automate spirituel, lui, reste suspendu dans sa propre possibilité de pensée. Or, *que nous ayons la possibilité de penser ne garantit pas encore que nous en soyons capables* (Heidegger). Nous logeons en nous la possibilité logique de la pensée (l'automate), mais sommes-nous capables de penser? Il y faut quelque chose qui donne à penser, la nécessité d'un choc - pas taper dessus mais quelque chose comme un noo-choc (en grec, *noos* désigne l'esprit). Alexandre Astruc écrivait que l'expression de la pensée était le problème fondamental du cinéma, et parlait de «caméra-stylo», association d'images sur le mode d'un théorème: un cinéma qui engendrerait des images non plus d'après des associations d'idées, mais d'après les enchaînements formels constitués d'après les mouvements de caméra. Le cinéma a pu se croire dès le début (Eisenstein) capable, non seulement de rendre compte,

---

<sup>3</sup> Avec Eisenstein, l'image-mouvement renvoie bien à une espèce de monologue intérieur élargi aux limites du monde, mais pour moi le monologue intérieur ne rend pas compte de l'image-temps. Il rend bien compte du mouvement de pensée, mais pas des procès de temporalisation. C'est pourquoi j'attache une importance particulière au discours indirect libre, une énonciation prise dans un énoncé qui dépend d'un autre sujet d'énonciation.

d'exprimer les mécanismes inconscients de la pensée, mais également de nous donner le choc, qui constitue non plus la simple possibilité de penser, mais qui nous rend capable de penser. Est-ce que ça se passe seulement au niveau du cinéma, ou bien est-ce que c'est au niveau de la pensée?

\*\*\*

On peut repérer un certain nombre de grandes mutations dans l'image de la pensée, mutations qui sont aptes à fonder les nouveaux rapports du cinéma avec la pensée. Quatre mutations se sont produites à des périodes très différentes, qu'il faut étudier, et chercher alors s'il n'y a pas quelque chose qui nous dit que c'est arrivé aussi dans le cinéma. La première grande mutation de la pensée c'est la substitution de la croyance au savoir. Deuxième point de mutation: la substitution d'un dehors incompréhensible au sens intime ou au dedans. Un dehors qui n'a rien à voir avec le monde extérieur, et qui est infiniment plus dehors que l'extériorité du monde. La troisième mutation concerne le renversement des rapports de la pensée et du corps. C'est notre situation à chacun de nous, nous avons un besoin éperdu de croire au corps, alors que ça fait parfois des choses très fâcheuses. Ce n'est plus à la pensée de juger la vie, c'est la pensée qui doit s'introduire dans les catégories de la vie. Il y a une quatrième mutation, mais très compliquée et peut-être pas faite encore. Est-ce qu'il y a une mutation dans nos rapports avec le cerveau? Ce serait la quatrième mutation. Dans les quatre cas, je me demande de la même manière: est-ce qu'il y a un cinéma du cerveau?

Première mutation: substituer la croyance au savoir, c'est Pascal/Hume, Kant/Fichte, Kierkegaard/Nietzsche, et enfin Renouvier/Lequier. Dans tous les cas, le problème n'est pas le vrai ou le faux, pas l'erreur et la vérité, mais les croyances légitimes ou illégitimes, et la possibilité ou l'impossibilité de les séparer, de faire le tri. Disons qu'avec Kant éclate une espèce de rupture de l'homme avec la nature ou avec le monde<sup>4</sup>. C'était la schizophrénie qui commençait: nous ne pouvons pas connaître autre chose que la nature sensible, et le modèle de la connaissance ou du savoir n'épuise pas la pensée. Nous réclamons donc, nous exigeons, des raisons de croire en ce monde-ci, comme si nous étions atteints là d'une schizophrénie universelle. Ici je voudrais dire les choses les plus évidentes du monde, à propos des lieux communs qui traînent partout. Publicités, slogans, artifices, tous les lieux communs de cette époque, m'intéressent comme un lieu commun à diagnostiquer. La misère du monde extérieur, c'est aussi la misère de notre monde intérieur. Plus ce monde est humain, plus nous sommes en rupture avec lui, moins nous avons de raisons d'y croire. C'est la situation douloureuse des créatures modernes. Je crois que le cinéma moderne vit de ça. Nous n'avons

---

<sup>4</sup> L'espace et le temps, c'est la forme sous laquelle le monde sensible m'apparaît (causalité, unité, multiplicité, etc...). Ce sont les formes de ma pensée que j'impose, par lesquelles j'informe le monde sensible. Comment expliquer que ça marche? Comment expliquer que les formes de notre réceptivité (l'espace et le temps) et les formes de notre spontanéité (les formes de la pensée), s'accordent les unes avec les autres? Kant dit: c'est un fait, c'est comme ça. Pour lui, c'est la tâche de l'imagination qui fait le pont, mais dit-il, c'est un mystère insondable. Avec Kant se prépare ce qui sera pour nous ensuite un événement prenant de plus en plus d'ampleur, la rupture de l'homme et du monde. Pour les post-kantiens comme Fichte, le tort de Kant, c'est de s'en être tenu à une méthode du conditionnement sans arriver à une véritable méthode génétique. Il fallait engendrer et pas conditionner, il fallait faire la genèse et pas le simple conditionnement.

plus de raisons de croire au monde parce que c'est le monde qui fait du cinéma - mais peut-être que le cinéma, lui, va nous donner quelque raison de croire au monde.

Le paradoxe selon lequel le monde fait par l'homme rompt le lien de l'homme et du monde, est très bien dit et vu par Rossellini. L'image-clé du cinéma moderne, c'est l'image de l'homme coupé du monde. Nous sommes dans le monde comme dans une situation optique et sonore pure à laquelle nous ne pouvons plus réagir. Reste le pouvoir de réclamer une croyance, par-delà rupture et réaction, en un nouveau lien - rébellion, résistance ou révolte qui serait, est déjà, un cinéma politique, ne serait-ce que pour y découvrir ce qui subsiste comme force de vie, au sens par exemple où il y a un brin d'herbe qui, bizarrement, est assez fort pour faire éclater des pavés. Pourquoi le seul vrai cinéma politique aujourd'hui est-il passé dans le tiers-monde? C'est que le peuple a disparu, qu'il manque, et qu'il s'agit de l'inventer quand, pourtant, il existe. Réinventer mon peuple qui existe déjà, voilà la formule du tiers-monde. Le rapport avec le peuple ne peut passer que par la fabulation, que par la fonction de légende, puisque le rapport avec le peuple concerne des peuples minoritaires, contrairement à ce qui se passe dans le cinéma politique dit classique. Disons en tout cas que nous demandons des raisons de croire en ce monde-ci, tel qu'il est. Nous avons besoin dès lors d'une éthique ou d'une foi<sup>5</sup>.

Deuxième mutation, la pensée qui vient du dehors. La pensée qui vient du dedans, c'est Hegel qui en a poussé les conséquences jusqu'à l'extrême bout: le pur concept ne cesse de s'extérioriser dans l'image, et l'image ne cesse de s'intérioriser dans le concept. Le savoir absolu comme intériorité a intégré toutes les figures, et inversement le concept comme tout s'extériorise d'après ses figures. Parler de pensée du dehors comme force ou puissance (Blanchot, Foucault), c'est dire que le dehors se creuse et attire l'intériorité. Rien à voir avec l'extériorité du monde: ce dehors ne peut surgir, ne peut nous saisir, que dans la mesure où nous avons perdu le rapport avec le monde extérieur. Comme si la dissolution de la personne devait s'être faite avant, mais sous forme homéopathique ou vaccinatoire. Beckett n'est pas fou, pas schizophrène, parce que la dissolution de la personnalité, il l'avait faite à l'anglaise - depuis que les anglais pensent, ils n'ont jamais compris ce que voulait dire Moi. Jamais !

La pensée comme forme du dehors se manifeste non plus par les associations, mais par et dans l'interstice. Et l'interstice, en même temps, c'est précisément ça l'impensé: interstice entre voir et parler, dans voir tout court, dans parler tout court. Les interstices ne cessent d'essayer de se multiplier. Nous ne sommes esclaves des images que tant qu'elles sont à la chaîne. La méthode Godard consiste à briser l'enchaînement des images: non pas une image après une autre, dit-il, mais une image plus une autre. Chez Eisenstein, penser c'est enchaîner des images par coupures rationnelles – chez Godard c'est réenchaîner des images par coupures irrationnelles. L'interstice détruit l'association et l'associativité au profit vraiment d'un nouveau mode. Blanchot parle de quelque chose à in-communiquer, la force du dehors elle-même.

Troisième mutation: contre le monde qui fait du cinéma, on a aperçu que croire au monde, ce serait croire au corps, ce qui impliquerait un caractère politique du cinéma. Ce n'est pas

---

<sup>5</sup> Certains ont même parlé d'abandonner l'art (Tolstoï) ou d'arrêter tout (Rimbaud).

un beau corps grec que je demande quand je dis «donne-moi donc un corps», ça peut être un corps fragile ou pire, un corps fatigué, un corps qui attend quelque chose: un corps qui marque le temps et sur lequel le temps s'est inscrit, un corps qui nous donne une image directe du temps. Le corps de la croyance, ce serait un pauvre corps, mais puissant. On a récusé les histoires, mais pas pour les remplacer par la misère pitoyable d'un vécu, comme dans la plupart des romans. Qu'est-ce qui reste? Les attitudes et et la geste - la geste, c'est le discours propre aux attitudes.

Cassavetes est pour beaucoup dans l'invention d'un cinéma du corps et des attitudes du corps; Godard et Rivette ont été à la base d'un cinéma des attitudes du corps - non sans certain danger. Il n'y a jamais une solution nouvelle qui n'engendre son danger. La posture stéréotypée qu'on voit maintenant dans tous les films, c'est un corps plus au moins fatigué. Or le problème de la pensée ne peut pas se penser indépendamment de la fatigue, de l'attente, catégories de l'esprit. La présence du corps au cinéma, il s'agit d'en faire une vertu, une puissance, la prise de consistance des corps.

Quatrième mutation, la plus compliquée. Selon Simondon, la fonction topologique du cerveau serait de mettre en contact ou en coprésence un dedans plus profond que tous les milieux intérieurs relatifs, et un dehors plus profond que tous les milieux extérieurs relatifs. Plus un organisme est évolué et soumis à un cerveau structuré, plus la totalité de son passé (le dedans absolu) serait mise en contact avec l'ouverture du futur (le dehors absolu), et cela sans distance et sans retard. On a encore précisé le cerveau en système probabiliste ou d'incertitude. Autre exemple, la construction d'une termitière: succession de phénomènes aléatoires semi-dépendants. On se souvient de la balade, entrée en relation aléatoire avec le milieu extérieur, qui ressemble à un mouvement brownien. À propos de la genèse des formes vivantes, Ruyer disait que c'était du jargon, pas du logos! Comme si on avait affaire à un ensemble de réenchaînements sans enchaînement préalable. Je pense au cinéma moderne: plus d'enchaînement, que des réenchaînements. L'imaginaire et le réel y sont toujours distincts mais bizarrement indiscernables, ils courent l'un derrière l'autre. Un avant et un après sériel qui ne se confondent pas avec l'avant et l'après chronologique, ce serait fabuler, faire légende, conte ou mythe, être pris en flagrant délit, non de mensonge mais de limite, de passage.

\*\*\*\*

Platon ne veut pas être trompé (par de faux prétendants: Pénélope a un truc, c'est l'arc), son truc c'est Socrate, qui fait passer des épreuves à toute prétention. Descartes, lui, ne veut plus se tromper: son truc c'est que se tromper c'est encore une manière de penser. À son tour, Kant dit qu'il ne veut pas tromper, et son truc c'est la nature intelligible consistant dans la communauté des êtres moraux. C'est ce que j'appelais les cris ou les énoncés des chronotopes chez les philosophes. Leurs concepts présupposent les cris.

C'est rare les gens qui ont trouvé ce avec quoi ils ont affaire. Ça illumine les jours. Les gens seraient beaucoup plus gais s'ils savaient à quoi ils ont affaire, au sens propre d'«avoir affaire». Par exemple, peut-on avoir affaire avec la mort? Tout mon caractère philosophique



nie que la mort puisse être une affaire et que l'on puisse avoir affaire avec la mort<sup>6</sup>. Dès le moment où vous avez trouvé votre propre affaire, plus rien ne va de soi, mais plus rien n'est sujet à discussion. Ce n'est pas le même continent, pas le même espace-temps, celui où se dresse un homme qui dit «je ne veux pas être trompé», celui où se dresse un homme qui dit «je ne veux pas me tromper», celui où se dresse un homme qui dit «je ne veux pas tromper». C'est pourquoi on s'étonne de plus en plus que le monde soit connaissable. Les savants eux-mêmes (Einstein) n'en reviennent pas. S'est écroulé le schéma qui garantissait la connaissabilité du monde, c'est-à-dire le schéma de la *co-naissance* (Claudel), ou de la complicité nature-esprit. N'y a-t-il plus que des îlots de connaissance?

On se souvient que Leibniz ne demande pas «qu'est-ce que?» mais «pourquoi?» (raison suffisante). Kant s'engage, lui, à montrer qu'il n'y a ni apparence ni essence. Il y a des faits, proposition empirique totale. Il s'agit seulement de demander à quelle condition un fait est possible. Ainsi passe-t-on de la notion de fait à la notion de règle d'usage. Au cinéma, on dit que le fait ainsi compris serait Hollywood, constitué comme fait d'un cinéma narratif. Mais je demande: à quel prix? Plus rien ne nous rappelle que l'image cinématographique se meut. Je rappelle que l'image cinématographique, c'était l'image-mouvement, elle était automatique, et non pas l'image d'un mouvement.

Rappelons que le cinéma moderne récuse tout modèle de la vérité pour se réclamer des puissances du faux en tant que les puissances du faux forment une série. Ce n'est plus un cinéma de la vérité, c'est la vérité du cinéma en tant que présentation directe du temps, de deux manières. D'une part le temps est arraché à sa forme empirique de succession (le cours du temps) pour l'attacher à la série, qui conserve l'avant et l'après mais pour en faire des qualités intrinsèques du temps. Ces qualités intrinsèques présentent dès lors la série du temps comme un passage, celui d'une attitude à une autre, passage suivant un gestus ou geste se faisant suivant un acte de fabulation. Le flagrant délit de fabulation, voilà ce qui distribue l'avant et l'après dans la série du temps. D'autre part, l'image-temps directe n'est plus la série mais l'ensemble du temps, plus la série horizontale mais la construction verticale des séries (la coexistence des séries). Comparez avec l'idée philosophique de Péguy quant aux deux manières de considérer les événements: vision horizontale, vous passez le long des événements, et vision verticale, vous remontez à l'intérieur de l'évènement pour atteindre à ce qui reste éternellement contemporain.

\*\*\*\*\*

L'école dite de sémiologie laissait penser que le cinéma n'est pas une langue, mais qu'en revanche il a affaire avec quelque chose de voisin de la langue, le langage. Mais alors y a-t-il des actes de paroles que l'on pourrait appeler cinématographiques? Après tout, le cinéma muet nous présente des gens qui ne cessent pas de parler. Il est silencieux ou sourd, pas muet. L'image cinématographique étant un énoncé, on peut lui appliquer des procédures langagières comme la relation syntagmatique (conjonction d'unités quelconques présentes de manière à former un énoncé) et la relation paradigmaticque (disjonction d'unités présentes avec des unités absentes, comparables à quelque égard variable que ce soit). Les énoncés du

---

<sup>6</sup> Je m'engage à me désintéresser de la mort. Je n'ai jamais fait cours sur du travail que j'avais déjà fait.

cinéma sont analogiques ou iconiques, mais syntagme/paradigme sont des règles d'usage applicables à tout énoncé, langagier ou pas, à toutes sortes d'expressions. Par exemple on dira que le vêtement ou la mode est un langage sans langue. On cherchera donc les règles syntagmatiques et paradigmatiques auxquelles les images iconiques du cinéma sont soumises. Tout n'est pas iconique dans l'icône, tout n'est pas analogique dans une image analogique: un rapport de couleur, vous ne le voyez pas, pas plus que des rapports harmoniques, qui pourtant font l'image même. Ce qui n'est pas iconique dans l'image, vous pouvez l'appeler structure, signifiant, chaîne signifiante, tout ce que vous voulez. La proposition de Derrida, c'est de faire éclater la notion de signe au profit du signifiant. Le coup de Lacan, c'est la chaîne signifiante: interpréter le tiret de la relation signifiant-signifié comme une barre, dont s'occupe la psychanalyse comme discipline de l'inconscient dans ses rapports avec le langage.

Ce que j'arrive mal à digérer, c'est l'élimination du mouvement. La sémio-critique flanque en l'air le mouvement. Je ne crois pas que la narration soit une donnée manifeste de l'image. L'image-mouvement se spécifie en trois types d'image fondamentaux: l'image-perception, l'image-action, l'image-affection. Je dis que la narration est uniquement la distribution de ces trois types conformément à un schème dit sensori-moteur. La narration n'est pour moi ni une donnée apparente, ni une donnée manifeste de l'image cinématographique, ni un effet de structure langagière, mais, et c'est tout à fait différent, une conséquence de l'image-mouvement. La construction d'images-temps directes aura pour conséquence immédiate la dynarration, exactement comme la construction des images-mouvement et de leurs espèces avait pour conséquence immédiate la narration. Jamais la narration n'a constitué les données immédiates de l'image, elle se contente de découler du mouvement.

La grande mutation d'après-guerre, c'est que l'image devient présentation directe du temps: au lieu que le temps dépende du mouvement, c'est le mouvement qui dépend du temps. Je me sens alors tout proche d'une sémiotique et très loin d'une sémiologie. La sémiotique (Pierce) maintient le caractère absolument indispensable du signe, et cherche à engendrer les opérations du langage (pas seulement de la parole), à partir d'une matière non langagière qui implique les signes. La narration n'est que le résultat d'un procès affectant les images et les signes. Mais le procès qui agite les images, qui nous donne les trois sortes d'images dont nous avons parlé, est un procès non linguistiquement formé, premier étage de la sémiotique, cinématographiquement parfaitement formé. C'est le procès de la différenciation et de l'intégration: l'image exprime le changement et renvoie à un tout. Avec l'image-temps, on n'a plus affaire qu'à ce que la sémiotique appelle signifié de puissance (ni langage ni langue mais leur corrélat non linguistique) que j'appellerai l'énonçable comme matière, objet de la sémiotique pure. L'énonçable n'est assimilable ni à l'objet sur lequel porte l'énoncé, ni au signifié de l'énoncé, ni au signifiant de l'énoncé. On appellera énoncé proprement cinématographique tout acte, tout acte de parole qui vise un énonçable. Le monologue intérieur, c'est l'énonçable du langage. Le cinéma c'est du monologue intérieur.

Le signifié de puissance, c'est aussi bien un esprit-temps, aussi bien une matière et un sens. C'est ça le sens! Qu'est ce qui fait que je ne peux pas parler avec quelqu'un dont j'ignore la langue? C'est parce que je n'ai aucun repère qui me fasse sauter dans ce domaine commun

qui est le sens. Quand je vous dis que ce n'est jamais la peine de discuter, là aussi je me sens très bergsonien à cet égard. Ça veut dire quoi? Ça veut dire que pour discuter, il faut s'installer dans un domaine commun avec celui avec qui on parle - ce domaine commun, c'est ce qu'on appelle le sens. Le sens, cela n'est ni vrai ni faux! Mais si vous n'avez pas avec celui à qui vous parlez le minimum d'un sens commun, il n'y a pas lieu de discuter, aucun lieu de discuter, à moins que ça vous amuse de parler pour ne rien dire. j'appellerai ça aussi bien le problème. Le Sens, le problème, la matière, c'est pareil. Ce que j'appelle l'énonçable, ce corrélat pré-linguistique, propre à la linguistique, propre au langage, spécifique au langage, c'est la matière du langage. Je pourrais tout aussi bien dire que c'est l'esprit, c'est l'esprit du langage, c'est une matière-mouvement ou c'est un esprit-durée, un esprit-temporalité, quelque chose qui ne fait pas partie de l'énoncé. Mais c'est quelque chose sans quoi l'énoncé n'existerait pas. Je dis que tout énoncé est un point de vue sur l'énonçable le cinéma, ce n'est ni une langue, ni un langage. Pourquoi?

Parce que c'est un ensemble d'images et de signes qui constitue l'énonçable. Nous avons découvert qu'il y avait deux grands énonçables, avec chacun leurs signes: une image-temps très différente de l'image-mouvement Les mouvements sont avant tout donnés par le substantif, l'image-mouvement est substantive; tandis que l'image-temps est donnée par le verbe. Par image-mouvement et image-temps vous entendez précisément ce signifié de puissance, ou ce sens, ou cette matière qui, en tant que procès de temporalisation, processus de temporalisation, ou en tant que structure de mouvement, n'est à mon avis, donnée que par le cinéma. Le sens d'un énoncé, c'est ce que les stoïciens appellent déjà l'exprimable, une entité qui n'a pas d'existence. C'est leur idée: l'existence n'épuise pas l'ensemble des entités. Il y a des entités non existantes. Ça n'existe pas, mais ça insiste. Ils distingueront *existere* puisqu'ils écrivent en latin, et *insistere* ou *instare*. Les entités, ce sont des insistances et des instaurations, pas des existences.

Pensons aux films muets avec intertitres. Ce qui me frappe, c'est que l'image lue prend toujours une espèce d'universalité abstraite. Si directe qu'elle nous soit proposée, nous la transformons toujours en style indirect. Tandis que l'image vue, elle, se charge de tout ce qu'on pourrait appeler la naturalité. Un peu comme si l'image visuelle se chargeait de la nature, et que l'image lue, l'intertitre, se chargeait de ce qui n'est pas nature, l'universalité abstraite de la loi. Ce cinéma nous montre les conditions de l'acte de parole, à savoir, dans telle situation, tu dois répondre ou tu dois parler nature d'une société. Tout comme elle nous présente la nature d'une société, de ses attitudes et de ses rôles, de ses fonctions et de ses places, elle nous présente également la physique sociale des actions et réactions. Ce poids de naturalité fait en grande partie la beauté de l'image muette, comme son secret. Je pense à Benveniste qui oppose discours et récit: c'est l'image vue qui se charge du récit, c'est l'image lue, l'intertitre, qui se charge du discours. L'entrelacement du texte et de l'image visuelle, c'est Vertov. Il y a d'autres procédés: on introduit des éléments scripturaux, donc lisibles, dans l'image vue – c'est Murnau dans *Taboo*. Certains auteurs aujourd'hui ont rapproché le cinéma moderne du muet, par exemple chez Godard, des textes écrits injectés dans l'image visuelle, le cas le plus célèbre et le plus simple étant le cahier de Pierrot dans *Pierrot le fou*, cas typique d'une image visible, d'une image lue, qui doit être lue, et qui est insérée dans

l'image visuelle elle-même.

\*\*\*\*\*

On a fait des études très intéressantes des conversations de bistrot, parce qu'elles répondent à des lois difficiles et obscures. La schizophrénie semble le critère fondamental de toute conversation. Il y a une espèce de réversibilité absolue des points de vue dans la conversation, où il devient impossible d'assigner un sujet d'énonciation. On ne dit ni oui ni non. Serait-ce la démocratie? Dans une conversation, qu'est-ce qu'il y a de grossier? Dire «j'ai raison», vouloir imposer son avis. En tout cas ici je me sens interactionniste (Park en Amérique, microsociologie en France avec Tarde, et Simmel<sup>7</sup> en Allemagne): l'acte de parole ne se définit pas par la relation préalable du «je» et du «tu», personnes supposées interdépendantes, mais par les interactions entre personnes distantes, isolées, n'ayant ni intérêts communs, ni contenus communs. Le défaut de réciprocité est combattu par l'impératif éthique qui les gouverne, et non par la nature intrinsèque de l'association. Le monde de la sociabilité, le seul dans lequel une démocratie d'égaux est possible sans fiction, serait un monde artificiel. La sociabilité, c'est la forme de l'association indépendamment de ses contenus. Elle va se réaliser dans la conversation et les règles de la conversation qui sont comme des règles de langage. Un ensemble d'interactions entre personnes isolées, séparées, c'est *M le maudit*. Cela n'aurait pu se faire s'il n'y avait pas eu le parlant - et ça donne collaboration police-pègre, ce que l'école interactionniste de Chicago appelle une situation non structurale mais de circonstance, qui se fait entre personnages indépendants. À mon avis, c'est un cas typique où l'acte de parole, comme composante auditive de l'image visuelle, fait voir dans l'image visuelle une interaction, et non pas un enchaînement action-réaction. On peut parler dans le même sens - mais il s'agit alors de dégradation, non de collaboration - du *Dernier des hommes* de Murnau, ou de *L'ange bleu* de Sternberg.

Dans tous ces cas, on peut conclure que le premier stade du parlant n'a nullement introduit une image audiovisuelle au cinéma. Ce n'était pas son affaire et, en plus, il ne pouvait pas en avoir l'idée. En revanche, il introduit une composante auditive dans l'image visuelle. Or, une image visuelle à composante auditive n'est pas une image audiovisuelle<sup>8</sup>; elle a parmi ses composantes, du sonore. Dès lors, la composante auditive introduite dans l'image visuelle a un effet sur l'image visuelle: elle nous fait voir les interactions. En d'autres termes, la composante entendue fait voir, et non seulement fait voir, mais voit elle-même et est vue elle-même. Et, inversement, l'image visuelle, du coup, tend à devenir lisible pour son compte en tant que visuelle.

---

<sup>7</sup> Une interaction, dans le cinéma, c'est le mouvement du «on». Simmel prétendait curieusement que l'interaction pure surgit lorsque vous pouvez faire abstraction des contenus et des intérêts sociaux. C'est très ambigu, puisqu'il dira que la conversation à l'état pur, c'est la démocratie à l'état pur.

<sup>8</sup> On parle toujours d'une espèce de crise: la télévision qui a tué le cinéma ou qui est en train de tuer le cinéma. Ça me paraît vrai et ça me paraît faux. Pour moi, le schéma est un peu plus compliqué: c'est que la télévision avait la puissance, a apporté la puissance d'une image audiovisuelle. Seulement cette puissance dans sa nullité profonde et dans son élimination de tous les gens qui avaient quelque chose à dire à la télévision, n'a jamais pu effectuer cette puissance. Un barrage fondamental s'est formé, qui a empêché les grands auteurs de cinéma de faire de la télévision.

Le cinéma moderne se définit par une montée fantastique des espaces quelconques, et de plus en plus l'image visuelle va devenir tellurique, stratigraphique, tectonique, géologique, archéologique - mais c'est l'archéologie de notre temps. Nietzsche dit *Le désert croît*, c'est l'archéologie moderne, le socle de notre monde qui affleure de plus en plus. L'espace tellurique, tectonique, géologique, enfouit l'événement. Si Nietzsche avait connu le cinéma, il nous aurait dit qu'Apollon c'est l'image-mouvement en tant que réglée, c'est-à-dire en tant qu'elle représente indirectement le tout, et que Dionysos, c'est la présentation du tout, la présentation directe du vouloir qui ne passe plus par le mouvement (il ne passe plus par l'image visuelle, il passe par la musique).

\*\*\*\*\*

On a vu que la pensée du dehors n'avait rien à voir avec l'extériorité du monde. Du point de vue de Blanchot, il s'agissait de rompre avec l'usage quotidien de la parole, de prendre donc pour objet la propre limite de la parole. La limite de la parole c'est l'indicible, mais c'est aussi ce qui ne peut être que dit. Il y faudrait la parole du poète, la parole fondatrice, l'acte de parole pure. Ce que les Straub appellent résistance, c'est faire la même opération pour la vue. La limite de la vue c'est l'invisible, et c'est précisément ce qui ne peut être que vu, de même que seul l'indicible ne pouvait être que parlé. La vision devient alors voyance. Le voyant c'est celui qui voit l'invisible en tant que l'invisible ne peut être que vu. Ce que la parole dit d'indicible, c'est ce que la vue voit d'invisible, et leur limite respective rapporte chacune des deux facultés à l'autre. La parole affronte sa limite dans le dehors plus lointain que tout extérieur; l'acte de voyance saisit l'invisible dans le dedans plus profond que tout intérieur. Le dedans souterrain du feu central, et le dehors aérien de la lumière pure: voilà les deux moments cézanniens.

De même y a-t-il un impensable qui ne peut être que pensé: c'est l'irrévocable chez Welles, l'indécidable chez Resnais, l'inexplicable chez Robbe-Grillet, l'incommensurable chez Godard, l'impossible chez Duras, l'irrationnel chez Syberberg. J'avais un terme pour les Straub mais je ne m'en souviens plus! C'est bien, ça se termine sur un petit phénomène d'amnésie, hein? La pensée, c'est comme l'action. À la racine des problèmes posés par quelqu'un, du style de problèmes posés par quelqu'un, il y a de véritables pulsions de l'esprit, une espèce de goût (pas au sens de "chacun son goût"), une espèce de familiarité prodigieuse, et respectueuse, que vous sentez avec tel auteur, familiarité étonnante. Ce que je vous dis de tout mon cœur, c'est: "Allez y voir".

---

Gilles Clamens – [gilles.clamens@wanadoo.fr](mailto:gilles.clamens@wanadoo.fr)