

<http://rhuthmos.eu/spip.php?article645>

Gilles Deleuze - Cours du 10/11/1981 - N° 1/2

- Recherches
- Le rythme dans les sciences et les arts contemporains
 - Philosophie - Nouvel article
 - Deleuziana
-



Date de mise en ligne : vendredi 27 juillet 2012

Copyright © Rhuthmos - Tous droits réservés

La transcription de ce cours a été assurée par Fanny Douarche. Quelques corrections ont été apportées par nos soins.

Ce que je voudrais faire cette année, pour que vous compreniez, surtout que vous sachiez, s'il convient que vous veniez, que vous veniez encore. Eh bien voilà, d'une certaine manière, je voudrais faire trois choses. Je voudrais faire trois choses différentes, même très différentes en apparence, et je voudrais que chacune de ces choses vaille par elle-même :

Première chose, je voudrais vous proposer une lecture d'un livre de Bergson, à savoir *Matière et Mémoire*. Pourquoi ce livre de Bergson ? Parce que je suppose, je crois, que c'est un livre très extraordinaire, non seulement en lui-même mais dans l'évolution de la pensée de Bergson. *Matière et Mémoire*, c'est le second grand livre de Bergson, après l'*Essai sur les données immédiates de la conscience*, le troisième grand livre sera *L'Évolution créatrice*. Or, dans l'évolution de la pensée bergsonienne, on dirait - et pour ceux qui ont déjà lu ou pris un peu connaissance de ces livres de Bergson, peut-être vous avez déjà eu cette impression - on dirait que *Matière et Mémoire* forme pas du tout, ne s'inscrit pas dans une espèce d'enchaînement progressif, mais qu'il forme une très bizarre, un très bizarre détour, comme une pointe extrême. Pointe tellement extrême que peut-être Bergson atteint là quelque chose, que pour des raisons que nous aurions à déterminer, il renoncera à exploiter, qu'il renoncera à poursuivre, mais qui marque un sommet extraordinaire dans sa pensée, et dans la pensée tout court. Ça, c'est un point, voilà. *Matière et Mémoire*, j'ai envie de vous parler de ce livre.

Deuxième point, j'ai envie aussi, cette année, de vous parler d'un autre très grand livre, beaucoup plus ancien, à savoir la *Critique du jugement* de Kant. Et la *Critique du jugement* de Kant, c'est un livre où Kant dit ce qu'il pense, ce qu'il estime devoir dire, sur le Beau et d'autres choses au-delà du Beau ou autour du Beau. Et cette fois, je dirais de ce livre aussi que c'est un sommet pas seulement pour la pensée en générale, mais pour la pensée kantienne. Parce que, pas tout à fait de la même manière que *Matière et Mémoire* qui représente une espèce de rupture dans une évolution, cette fois-ci, c'est presque lorsqu'on s'y attendait plus. La *Critique du jugement*, c'est un des rares livres écrits par un vieil homme, à un moment où pratiquement il a fait toute son oeuvre. D'une certaine manière on n'attendait plus grand chose de Kant, très vieux, très vieux... Et voilà que, après les deux critiques qu'il avait écrites : *Critique de la raison pure*, *Critique de la raison pratique*, survient tout d'un coup ce dont personne n'avait l'idée que ça pouvait être, la *Critique du jugement*, qui va fonder quoi ? Qui va fonder une très bizarre esthétique, sans doute la première grande esthétique, et qui va être le plus grand manifeste à la charnière de l'esthétique classique et du Romantisme naissant. Voyez, je dirais que c'est là aussi un livre sommet, bon, mais pour d'autres raisons et dans une autre configuration que *Matière et Mémoire*. Tout ça, ça n'a pas l'air de bien s'accorder.

Et puis, troisième point, je voudrais aussi faire quelque chose concernant, je pourrais dire, l'image et la pensée, ou plus précisément concernant le cinéma et la pensée. Mais en quoi, voilà ma question, en quoi ce n'est pas trois sujets ? Si j'insiste, pourtant - je voudrais d'une certaine manière - c'est pour ça que toute cette année, j'attacherai beaucoup d'importance, pour nous faciliter les choses à tous, à des espèces de divisions. J'annoncerai par exemple que telle séance, c'est l'image chez Bergson, telle autre séance, c'est tel aspect du cinéma, etc. Je multiplierai des divisions, là, comme quantitatives : I, II... pour que vous sachiez, pour que vous suiviez plus facilement où on va. Car ce que je voudrais, comprenez-moi, c'est finalement que chacun de mes trois thèmes vaille pour lui-même et pourtant que tout ça s'entrelace absolument. Que ça fasse vraiment une unité, cette unité étant finalement : cinéma et pensée. Or, pourquoi ça ferait une unité ? Voilà ma question. Pourquoi trois choses aussi différentes : *Matière et Mémoire* de Bergson, la *Critique du jugement* de Kant et une réflexion sur pensée et cinéma, pourquoi ça s'unifierait ?

Quant à Bergson, je réponds tout de suite que, en effet, c'est assez simple, la situation est assez simple. Pourquoi ? Je prends quelques dates qui importent : *Matière et Mémoire*, 1896 ; le livre suivant de Bergson, *Évolution créatrice*,

1907. *L'Évolution créatrice* est, à ma connaissance, le premier livre de philosophie à tenir explicitement et considérablement compte du cinéma. Au point que le quatrième chapitre de *L'Évolution créatrice* de 1907 s'intitule : « Le mécanisme cinématographique de la pensée et l'illusion mécanistique ». En 1907, c'est quand même très tôt cette prise en compte du cinéma. Bon. *Matière et Mémoire*, c'est 1896. La date, la date fétiche de l'histoire du cinéma, à savoir la projection Lumière, la projection Lumière à Paris, c'est : décembre 1895. Je peux dire en très gros que Bergson ne peut pas au moment de *Matière et Mémoire* tenir compte explicitement du cinéma même s'il en connaît l'existence. En 1907, il peut et il profite de l'occasion. Mais bizarrement - et ça va déjà nous poser un problème - bizarrement, si vous lisez *L'Évolution créatrice* et *Matière et Mémoire*, qu'est-ce que vous vous dites peut-être ? Vous vous dites que dans *L'Évolution créatrice*, il tient explicitement compte de l'existence du cinéma mais pour dénoncer, selon lui, une illusion que le cinéma promet, n'invente pas mais, selon Bergson, à laquelle le cinéma donne une extension jusque-là pas connue.

Donc - et le titre du chapitre, « Le mécanisme cinématographique et l'illusion mécanistique » - il s'agit de dénoncer une illusion où ça a l'air d'être, on croirait que... Il s'agit de dénoncer une illusion. Ma question, c'est, si au contraire, dans *Matière et Mémoire* de 1896, Bergson d'une certaine manière n'était pas beaucoup plus en avance, et là complètement en prise avec quelque chose non pas que le cinéma inventait mais que lui inventait dans le domaine de la philosophie quelque chose que le cinéma était en train d'inventer dans un autre domaine ? Ce serait une manière d'expliquer peut-être le caractère tellement insolite de *Matière et Mémoire*. Mais donc, Bergson nous conduit à une espèce de confrontation cinéma / pensée, ou s'insère dans une telle confrontation, pas de problème.

Pour Kant, pour Kant c'est évidemment moins évident, ne serait-ce que par les dates. Si bien que ce qui m'intéresse dans la *Critique du jugement*, c'est ceci. Dans *Matière et Mémoire*, je peux dire, car je vous demande évidemment une chose, c'est, ceux qui suivront cette année, c'est de lire deux livres, vous avez à lire vous, *Matière et Mémoire*, au point que pour la semaine prochaine j'aimerais bien que vous ayez lu le premier chapitre de *Matière et Mémoire*. Ah, il faut, il faut, il faut, sinon... sinon faut pas venir, voilà. Et puis, après, la *Critique du jugement*.

Or, si vous lisez la *Critique du jugement*, ou bien quand vous la lirez, vous verrez ceci : que tout le début porte sur le Beau, et que, c'est très beau mais c'est une espèce d'esthétique classique. C'est l'espèce de dernier mot à une esthétique classique qui consiste à se demander quelles sont les belles formes. Quand est-ce que je dis qu'une forme est belle ? Or, se demander quand est-ce que je dis qu'une forme est belle ?, c'est précisément le problème esthétique de la grande période classique. Mais que toute la suite de l'esthétique de Kant consiste à nous dire : oui, soit, mais en dessous du Beau, au dessus du Beau, au delà du Beau, il y a certaines choses qui dépassent la beauté de la forme. Et ces choses qui dépassent la beauté de la forme vont recevoir successivement le nom de : Sublime, le Sublime ; ensuite, l'intérêt du beau, alors que le beau par lui-même est désintéressé, l'intérêt du beau ; et enfin, le génie comme faculté des idées esthétiques, par différence avec les images esthétiques. C'est tout cet *en dessous du Beau*, cet *au-delà du Beau* qui est comme l'annonciation du Romantisme.

Pour moi, ma question, c'est si, précisément à ce niveau là, il n'y a pas quelque chose, il n'y a pas un nouveau rapport proposé par Kant entre l'image et la pensée. Bon, rapport qu'il faudrait appeler dans ce cas-là « pré-cinématographique », mais que, d'une autre manière, le cinéma pourrait confirmer... Donc moi, ce que je souhaite de vous, de ceux qui continueront à venir, c'est la lecture de ces deux livres. Encore une fois en commençant par *Matière et Mémoire*, si vous voulez bien.

[Intervention inaudible]

Mais c'est une catastrophe, mais c'est une véritable catastrophe...[brouhahas]

Eh bien, il faut aller le lire en bibliothèque. Oh, il va peut-être réapparaître quand même... Il n'est pas question, c'est scandaleux quoi, c'est scandaleux...

Eh bien, écoutez, vous le lirez pas, je vous le raconterai, hein [rires]. Alors pressez vous en tout cas de vous procurer la *Critique du jugement* parce qu'elle va être épuisée aussi, alors. La *Critique du jugement*, c'est chez Vrin. Il y a une traduction récente, prenez la traduction récente de Philonenko. Bon. J'ajoute enfin parce que je redoute beaucoup, je redoute par crainte légitime, je précise bien que, en aucun cas, n'est-ce pas, je ne pourrais prétendre à vous proposer un cours sur le cinéma, c'est donc d'un bout à l'autre un cours de philosophie. Voilà... Voilà, voilà. Alors, on commence.

Je dis je commence comme ça, ça nous fait donc beaucoup. Vous comprenez, cette année, je voudrais essayer beaucoup plus une espèce de parcours, donc. Avec ce centre : pensée / cinéma, tout ça, mais... je voudrais donc, comme j'ai dit, bien numéroter pour, et je commence donc par vraiment un grand 1, qui va nous tenir un certain temps, à savoir : les thèses de Bergson sur le mouvement. Les thèses de Bergson sur le mouvement. Voilà, ça, c'est mon grand 1, je vous préviendrai quand j'en aurais fini.

Et je dis, imaginez, un philosophe, c'est jamais aussi simple que ça, hein, ni aussi difficile, ni aussi simple, ni aussi compliqué, ni aussi simple qu'on dit. Parce que, une idée philosophique, il me semble, c'est toujours une idée à niveaux et à paliers. C'est comme une idée qui a ses projections. Je veux dire, elle a plusieurs niveaux d'expression, de manifestation. Elle a une épaisseur.

Une idée philosophique, un concept philosophique, c'est toujours une épaisseur, un volume. Vous pouvez les prendre à tel niveau, et puis à un autre niveau, et à un autre niveau, ça se contredit pas. Mais c'est des niveaux assez différents.

Si bien que quand vous exposez une doctrine, vous pouvez toujours donner de la doctrine ou de l'idée une présentation simple, une présentation - c'est un peu comme des tomographies - une présentation en épaisseur, à telle distance, tout ça. Il y a même un philosophe qu'avait très très bien vu ça, c'était Leibniz qui, lui, présentait ses idées d'après l'intelligence supposée de ses correspondants. Alors il avait tout un système, c'était le système, alors : petit 1, quand il pensait que c'était quelqu'un qu'est pas doué, puis il avait un système petit 2, un système petit 3, tout ça. Et tout ça s'harmonisait, c'était une merveille. Ce que je veux dire, c'est que chez Bergson, il y a aussi des pages extrêmement simples. Et puis, vous avez des présentations de la même idée à un niveau beaucoup plus complexe, puis à un autre niveau encore. Je dirais qu'il y a en quelque sorte, concernant le mouvement, trois Bergson, et qu'il y en a un que nous connaissons tous, même quand nous ne l'avons pas vu. Il y en a un qui est devenu tellement le Bergson, le Bergson apparent, quoi. Et je commence donc, à supposer qu'il y en ait trois, sur ce problème du mouvement, trois grandes thèses de Bergson, de plus en plus subtiles, mais simultanées, complètement simultanées.

Je commence par la première, ou plutôt par rappeler la première puisque vous la connaissez. La première, elle est très simple. Bergson a une idée qui assigne en même temps la démarche de la philosophie, à savoir : le monde dans lequel on vit, c'est un monde de mélanges. C'est un monde de mélanges, les choses, elles sont toujours mélangées. Tout se mélange. Dans l'expérience, il n'y a que des - comment dirait-on ? - il n'y a que des mixtes. Il y a des mélanges de ceci et de cela. Ce qui vous est donné, c'est ces mélanges.

Quelle est la tâche de la philosophie ? C'est très simple, c'est analyser. Analyser. Mais qu'est-ce que ça veut dire analyser pour Bergson ? Il transforme complètement ce que les gens appellent « analyse ». Car analyser, ça va être chercher le pur. Un mixte étant donné, analyser le mixte, c'est dégager - quoi ? Les éléments purs ? - Non. Bergson dira très vite : mais non, ce qui est pur, c'est jamais des éléments. Les parties d'un mélange, c'est pas moins mélangé que le mélange lui-même. Il n'y a pas d'élément pur.

Ce qui est pur, c'est des tendances. La seule chose qui puisse être pure, c'est une tendance qui traverse la chose. Analyser la chose, c'est donc dégager les tendances pures. C'est dégager les tendances pures entre lesquelles elle

se partage. Dégager les tendances pures qui la traversent. Dégager les tendances pures qui la déposent. Bon. Alors, cette analyse très spéciale qui consiste à dégager dans un mixte les tendances pures qui sont supposées déposées l'ensemble, c'est ce que Bergson appellera l'intuition. Découvrir les articulations de la chose.

Bon. Est-ce que je peux dire que la chose se divise en plusieurs tendances pures ? Non, non. Déjà à ce niveau, vous devez sentir, le pur, il n'y en a jamais qu'un. Ce que je dois faire quand j'analyse quelque chose, c'est diviser la chose en une tendance pure qui l'entraîne, qui entraîne la chose, et quoi ? Une autre tendance pure ? On pourrait dire comme ça. Mais en fait, ça se passe jamais comme ça. Une chose se décompose en une tendance pure qui l'entraîne et une impureté qui la compromet, une impureté qui l'arrête. Et en plusieurs, hein, c'est pas forcément deux. Mais faire une bonne analyse, c'est découvrir une tendance pure et une impureté qui jouent l'une par rapport à l'autre.

Bon, ça devient plus intéressant, c'est en ce sens que l'intuition est une véritable analyse, analyse des mixtes. Or, qu'est-ce que nous dit Bergson ? C'est que, c'est très curieux mais, rien que dans le monde de la perception, c'est tout le temps comme ça, parce que ce qui nous est donné, c'est toujours des mixtes d'espace et de temps. Et que c'est catastrophique pour le mouvement ça, pour la compréhension du mouvement.

Pourquoi ? Parce que nous avons toujours tendance - et c'est bien là que surgit le Bergson le plus connu - nous avons toujours tendance à confondre le mouvement avec l'espace parcouru. Et nous essayons de reconstituer le mouvement avec l'espace parcouru. Et dès qu'on se lance dans une telle opération, reconstituer le mouvement en fonction d'un espace parcouru, on ne comprend plus rien au mouvement. Voyez, c'est tout simple comme idée.

Pourquoi est-ce que le mouvement est irréductible à l'espace parcouru ? C'est bien connu, le mouvement est irréductible à l'espace parcouru puisqu'en lui-même, c'est l'acte de parcourir. En d'autres termes, lorsque vous reconstituez le mouvement avec l'espace parcouru, vous avez déjà considéré le mouvement comme passé, c'est-à-dire comme déjà fait.

Mais le mouvement, c'est l'acte de parcourir, c'est le parcourir en acte. C'est à dire, le mouvement, c'est ce qui se fait. Précisément, quand il est déjà fait, il n'y a plus que de l'espace parcouru. Mais il n'y a plus de mouvement. En d'autres termes, irréductibilité du mouvement à l'espace parcouru. Pourquoi ? Bergson dit, au niveau de cette première grosse thèse, il dit : c'est évident, l'espace parcouru, il est fondamentalement divisible, il est essentiellement divisible. Au contraire le mouvement comme acte de parcourir un espace, lui, il est indivisible. C'est pas de l'espace, c'est de la durée. Et c'est une durée indivisible.

À ce niveau, on en est où ? Au plus simple : l'opposition catégorique entre l'espace divisible et le mouvement - durée indivisible. Et en effet, si vous substituez au mouvement-durée indivisible, si vous substituez au mouvement indivisible, c'est-à-dire qui parcourt en une fois un espace, si vous y substituez l'espace parcouru qui lui est divisible, vous comprendrez plus rien, à savoir : le mouvement, à la lettre, ne sera même plus possible. D'où nous rappelle Bergson constamment le fameux paradoxe de Zénon à l'origine de la philosophie, lorsque Zénon montre à quel point il est difficile de penser le mouvement.

Oui, il est difficile de penser le mouvement, il est même impossible de penser le mouvement si on le traduit en termes d'espace parcouru. Achille ne rattrapera jamais la tortue, nous disait le vieux Zénon, l'antique Zénon, ou, bien plus, la flèche n'atteindra jamais sa cible. La flèche n'atteindra jamais la cible, c'est le fameux paradoxe de Zénon, n'est-ce pas, puisque vous pouvez assigner la moitié du parcours, de la flèche point de départ à la cible, la moitié du parcours ; quand la flèche est à cette moitié, il reste encore une moitié ; vous pouvez diviser la moitié en deux quand la flèche est à ce point, il reste encore une moitié, etc., etc. Moitié / moitié, vous aurez toujours un espace infiniment petit, un espace si petit qu'il soit, entre la flèche et la cible. La flèche n'a aucune raison d'atteindre la cible. Oui, dit Bergson, Zénon a évidemment raison, la flèche n'atteindra jamais la cible si le mouvement se confond avec l'espace

parcouru, puisque l'espace parcouru est divisible à l'infini. Donc il y aura toujours un espace si petit qu'il soit entre la flèche et la cible. Même chose, Zénon ne rattrapera pas la tortue. Voilà. Donc, à ce premier niveau, je dis juste Bergson, vous voyez ce qu'il fait, il oppose en effet le mouvement-durée indivisible à l'espace parcouru fondamentalement, essentiellement, divisible.

Si c'était que ça, ce serait sûrement très intéressant, mais enfin, on sent bien que ça peut être qu'un point de départ. Et en effet, si l'on reste à cette première thèse de Bergson, je vois immédiatement que, elle a, cette première thèse, elle-même - c'est pas une autre thèse - elle a un exposé possible déjà beaucoup plus... beaucoup plus curieux. Pourtant à première vue, ça a pas l'air d'avoir changé grand chose. Bergson nous dit, cette fois, non plus ma première proposition, - c'était : on ne reconstitue pas le mouvement avec l'espace parcouru.

La deuxième présentation de cette première thèse, de cette même thèse, est un peu différente. C'est : on ne reconstitue pas le mouvement avec une succession de positions dans l'espace, ou d'instant, de moments dans le temps. On ne reconstitue pas le mouvement avec une succession de positions dans l'espace ou avec une succession d'instant ou de moments dans le temps. En quoi c'est déjà beaucoup plus poussée cette thèse là ? Qu'est-ce que ça ajoute à la formulation précédente ? On voit bien que les deux formules sont tout à fait liées. Qu'est-ce qu'il y a de commun, position dans l'espace ou instant dans le temps ? Eh bien, c'est, en eux-mêmes, ce sont des coupes immobiles. Ce sont des coupes immobiles prises, opérées sur un trajet. Donc Bergson nous dit, non plus exactement : vous ne reconstituerez pas le mouvement avec l'espace parcouru ; mais : vous ne reconstituerez pas le mouvement même en multipliant les coupes immobiles prises ou opérées sur le mouvement. Pourquoi ça m'intéresse plus ? Pourquoi ça me paraît déjà une autre présentation d'une idée. Tout à l'heure, vous vous rappelez, il s'agissait simplement d'établir une différence de nature entre l'espace divisible et le mouvement-durée indivisible.

À ce second niveau, il s'agit d'autre chose. Il s'agit de quoi, à ce second niveau ? C'est... c'est très curieux. Car lorsque je prétends reconstituer le mouvement avec une succession d'instant, de coupes immobiles, en fait je fais intervenir deux choses : les coupes immobiles, d'une part, d'autre part, la succession de ces coupes, de ces positions. En d'autres termes, j'ai de ce côté là, du côté gauche - vous sentez que le côté gauche de l'analyse, c'est toujours le côté impur, c'est l'impureté qu'il y a de contrarier la tendance pure - eh bien, de ce côté gauche, j'ai quoi ? Je n'ai plus un seul terme : l'espace est divisible ; j'ai deux termes : les coupes immobiles, c'est-à-dire les positions ou instant, et la succession que je leur impose, la forme de succession à laquelle je les soumet. Et cette forme de succession, c'est quoi ? C'est l'idée d'un temps abstrait, homogène... égalisable... uniforme. L'idée d'un temps abstrait, uniforme, égalisable. Ce temps abstrait, il sera le même pour tous les mouvements supposés. Je vais donc sur chaque mouvement, je prendrai des coupes immobiles. Toutes ces coupes immobiles, je les ferai se succéder suivant les lois d'un temps abstrait homogène... et je prétendrai reconstituer le mouvement comme ça.

Bergson nous dit : pourquoi ça va pas ? Pourquoi ça va pas, et pourquoi là aussi, il y a le même contresens que tout à l'heure sur le mouvement ? C'est que le mouvement, il se fait toujours entre deux positions. Il se fait toujours dans l'intervalle. Si bien que sur un mouvement, vous aurez beau prendre les coupes immobiles les plus rapprochées que vous voudrez, il y aura toujours un intervalle si petit qu'il soit. Et le mouvement, il se fera toujours dans l'intervalle. C'est une manière de dire : le mouvement, il se fait toujours dans le dos. Il se fait dans le dos du penseur, il se fait dans le dos des choses, il se fait dans le dos des gens. Il se fait toujours entre deux coupes.

Si bien que vous aurez beau multiplier les coupes, c'est pas en multipliant les coupes que vous reconstituerez le mouvement. Il continuera à se faire entre deux coupes si rapprochées que soient vos coupes. Ce mouvement irréductible qui se fait toujours dans l'intervalle, il se laisse pas confronter, il se laisse pas mesurer par un temps homogène abstrait, ça veut dire quoi ? Ça veut dire qu'il y a toute sorte de mouvements irréductibles. Il y a le pas du cheval, et le pas de l'homme, et le pas de la tortue. Et que c'est même pas la peine de dérouler ses mouvements sur la même ligne d'un temps homogène. - Pourquoi ? Ces mouvements sont irréductibles les uns aux autres, c'est même pour ça que Achille dépasse la tortue. Si Achille dépasse la tortue, c'est pour une raison très simple, c'est que ses unités de mouvement à lui, à savoir un bond d'Achille, n'a aucune commune mesure - c'est pas parce qu'il y a

une mesure commune - n'a aucune commune mesure avec le petit pas de la tortue. Et parfois, on peut ne pas savoir qui gagnera. Un lion poursuit un cheval. Il n'y a pas de temps abstrait, il n'y a pas d'espace abstrait, hein, qui permette justement de dire d'abord, il y a quelque chose d'imprévisible. Est-ce que le lion va avoir le cheval ou pas ? Si le lion a le cheval, c'est avec des bonds de lion. Et si le cheval échappe, c'est avec son galop de cheval.

Ce sont des mouvements qualitativement différents. Ce sont deux durées différentes. L'une peut interrompre l'autre, l'une peut s'emparer de l'autre ; elles ne se composent pas avec des unités communes. Et c'est avec un bond de lion que le lion va bondir sur le cheval, et non pas avec une quantité abstraite déplaçable dans un temps homogène. Qu'est-ce qu'il est en train de nous dire Bergson ? Il nous dit : tous les mouvements concrets, bien sûr ils ont leur articulation, chaque mouvement est articulé comme tel ou tel. En d'autres termes, bien sûr les mouvements sont divisibles, bien sûr il y a une divisibilité du mouvement. Par exemple, la course d'Achille se divise en... en... comment on appelle ça l'unité de pas de l'homme... en foulées, la course d'Achille se divise en foulées. Très bien. Le galop du cheval, il se divise. Évidemment, il se divise, la fameuse formule : 1,3,2... 1,3,2... 1... Tous les mouvements se divisent. Voyez que ça devient déjà beaucoup plus complexe. Mais ils ne se divisent pas suivant une unité homogène abstraite.

En d'autres termes, chaque mouvement a ses divisions propres, ses sous-divisions propres, si bien qu'un mouvement est irréductible à un autre mouvement. Un pas d'Achille est absolument irréductible à un pas de tortue. Si bien que lorsque je prends des coupes immobiles sur les mouvements, c'est toujours pour les ramener à une homogénéité du temps abstrait uniforme, grâce auquel précisément j'uniformise tous les mouvements, et je ne comprends plus rien au mouvement même. À ce moment là, Achille ne peut pas rattraper la tortue.

[Intervention : Est-ce que la rencontre est possible ?]

La rencontre, oh oui, tout est possible. Pour que la rencontre, pour qu'Achille et la tortue se rencontrent, il faut que la durée ou le mouvement d'Achille trouve dans ses articulations à lui, et que la tortue trouve dans les articulations de son mouvement à elle, quelque chose qui fait que la rencontre se produit au sein de l'un et l'autre des deux mouvements.

En d'autres termes, qu'est-ce qu'il nous dit, là ? Voyez que tout à l'heure, c'était le premier exposé de sa thèse. Ça consistait à dire : distinction de nature, opposition si vous voulez, entre espace parcouru et mouvement comme acte de parcourir. Maintenant, deuxième présentation, ça me paraît déjà beaucoup plus intéressant et intrigant, il distingue, il oppose deux ensembles :

premier ensemble, à gauche, coupes immobiles + idée de succession comme temps abstrait,

et de l'autre côté, du côté droit, mouvement qualifié comme tel ou tel mouvement + durée concrète qui s'exprime dans ce mouvement.

Bon, alors peut-être que vous comprenez pourquoi tout d'un coup, la rencontre, la confrontation avec le cinéma se fait. Et pourquoi, dans « L'évolution créatrice », Bergson bute contre cette naissance du cinéma. Car le cinéma arrive avec son ambition, fondée ou non fondée, d'apporter non seulement une nouvelle perception mais une nouvelle compréhension, une nouvelle révélation, une nouvelle manifestation du mouvement. Et, à première vue... à première vue, Bergson a une réaction très hostile. Sa réaction, elle consiste à dire : ben oui, ben vous voyez, le cinéma, il ne fait que pousser à l'extrême l'illusion de la fausse reconstitution du mouvement. En effet, avec quoi procède le cinéma ? Il fait manifestement partie de la mauvaise moitié, en apparence. Il procède en prenant des coupes instantanées sur le mouvement, coupes instantanées, et en les soumettant à une forme de succession d'un temps uniforme et abstrait. Il dit : c'est sommaire. Est-ce que c'est sommaire ? Est-ce que là, il a pas... il est pas en

train de comprendre sur le cinéma en 1907 quelque chose que la plupart des gens, à commencer même par certains de ses disciples plus avancés que lui quant au cinéma pourtant, par exemple Elie Faure, je pense, avaient pas encore compris... concernant... c'est compliqué, ça.

Parce que les conditions du cinéma, au moment de Bergson, vous les connaissez bien, c'est quoi ? En très gros, en très gros c'est : prise de vue immobile, identité de l'appareil de prise de vue et de projection, et enfin, quelque chose qui semble tout à fait donner raison à Bergson et qui a pas cessé, un grand principe sans quoi le cinéma n'aurait jamais existé, enfin un grand principe technique quoi, quelque chose qui assure l'équidistance des images.

Il n'y aurait pas de projection s'il n'y avait pas équidistance des images, il n'y aurait pas de projection cinématographique.

Et tout le monde sait que un des points techniquement fondamental dans l'invention du cinéma, de la machine cinéma, ça a été assurer l'équidistance des images, grâce à quoi ? Grâce à la perforation de la bande film. Si vous avez pas l'équidistance, vous aurez pas de cinéma. On verra pourquoi, je laisse cette question, quitte à essayer de le montrer tout à l'heure. Or, Bergson est très au courant de ça, et de l'appareil des frères Lumière. Et déjà, assurer l'équidistance des images par la perforation de la bande, c'est la découverte de qui ? C'est la découverte, juste avant Lumière, c'est la découverte de Edison ; ce qui fait qu'Edison a eu tant de prétentions justifiées sur l'invention même du cinéma. Donc ça été un acte technique, même si on peut le considérer à d'autres égards comme secondaire, cette équidistance des images instantanées, ça a été un acte technique qui vraiment conditionne le cinéma. Or, ça semble complètement donner raison à Bergson ; quelle est la formule du cinéma, en 1907 ? Succession d'instantanés, la succession étant assurée par la forme d'un temps uniforme, deux images étant équidistantes. Les images étant équidistantes.

L'équidistance des images garantie l'uniformité du temps. Donc cette critique du cinéma de Bergson, elle a l'air très... à ce moment là, tout le cinéma opère dans l'ensemble : coupes immobiles + temps abstrait, et donc laisse échapper le mouvement, à savoir le mouvement réel dans son rapport avec les durées concrètes. Bien. Est-ce qu'on peut dire à ce moment là que, dès lors, est-ce qu'on peut, nous, nous référer à l'état du cinéma après pour dire : ah ben oui mais Bergson, c'était le début du cinéma. Il s'est passé tant de choses, à savoir par exemple, est-ce qu'on peut invoquer le fait que la caméra soit devenue mobile, pour dire : ah ben non, là le cinéma a récupéré le vrai mouvement, etc.

Or, ça changerait pas, ce qui est resté... ça changerait pas... ce qui est resté, le fait de base du cinéma, à savoir que le mouvement soit reproduit à partir d'instantanés, et qu'il y ait une succession d'instantanés impliquant l'équidistance des images correspondantes. On voit mal comment ça subsisterait pas puisque sinon il n'y aurait plus de cinéma. Il y aurait d'autre chose, il y aurait d'autre chose, mais ça ne serait pas du cinéma. Si bien que notre problème, il ne serait pas, il ne pourrait pas consister à invoquer une évolution du cinéma après 1907.

Je crois que ce que nous avons à invoquer, c'est tout à fait autre chose. C'est un problème que j'appellerais le premier problème relatif au cinéma, à savoir le problème de la perception. Bon, le cinéma me donne du mouvement à percevoir. Je perçois du mouvement. Qu'est-ce que veut dire Bergson lorsqu'il dénonce une illusion liée au cinéma ? Qu'est-ce que ça veut dire, qu'est-ce qu'il veut, qu'est-ce qu'il est en train de chercher ? Après tout, peut-être que si on pose cette question, on s'apercevra que la critique du cinéma chez Bergson est peut-être beaucoup plus apparente que réelle, cette critique très dure, à savoir : le cinéma procède par coupes immobiles, par instantanés. Par coupes immobiles. Il se contente de les soumettre à une forme de la succession abstraite, à une forme du temps abstrait.

Bon. Je dis c'est bien entendu que - mais qu'est-ce que ça veut dire ? - c'est bien entendu que les moyens, le cinéma reproduit le mouvement. D'accord, il reproduit. Le mouvement reproduit, c'est précisément le mouvement

perçu, au cinéma. La perception du mouvement, c'est une synthèse du mouvement. C'est la même chose, dire synthèse du mouvement, perception du mouvement ou reproduction du mouvement. Si Bergson veut nous dire que le mouvement au cinéma est reproduit par des moyens artificiels, c'est évident. Bien plus, je dirais une chose simple : quelle reproduction de mouvement n'est pas artificielle ? C'est compris dans l'idée même de reproduire. Reproduire un mouvement implique évidemment que le mouvement n'est pas reproduit par les mêmes moyens par lesquels il se produit. C'est même le sens de préfixe re-.

C'est donc nécessairement par des moyens artificiels que quelque chose, que ce soit du mouvement ou autre chose, que quelque chose est reproduit. Donc que le mouvement au cinéma soit reproduit par des moyens artificiels,... est-ce que ça veut dire que le mouvement que je perçois, que le mouvement reproduit, soit lui-même artificiel ou illusoire ? Comprenez ma question. Les moyens de reproduction sont artificiels, est-ce que ça veut dire, est-ce que je peux conclure du caractère artificiel des moyens de reproduction au caractère illusoire du reproduit ? [...] D'après la méthode même, qu'est-ce qu'il devrait nous dire, un fantôme de Bergson ? Il vient de nous dire : la perception naturelle, finalement, ce que nous saisissons dans l'expérience, notre perception naturelle, c'est toujours une perception de mélanges. On ne perçoit que des mixtes, on ne perçoit que de l'impur. Bon, d'accord, dans les conditions naturelles, on ne perçoit que de l'impur, des mixtes d'espace et de temps, des mixtes d'immobiles et de mouvements, etc. On perçoit des mélanges. Très bien, très bien, on perçoit des mélanges.

Mais précisément, la perception cinématographique, c'est bien connu - on aura à revenir là dessus, comme ça, mais c'est un principe de base qu'il faut établir tout de suite, qu'il faut rappeler tout de suite - la perception cinématographique, c'est pas la perception naturelle. Pas du tout. Le mouvement n'est pas perçu au cinéma, le mouvement d'un oiseau au cinéma, n'est pas du tout perçu - je parle en termes de perception, hein - n'est pas du tout perçu comme le mouvement d'un oiseau dans les conditions naturelles de la perception. C'est pas la même perception.

Le cinéma a inventé une perception. Cette perception, encore une fois, elle est définissable, il faudra la définir, comment est-ce qu'elle procède par différence avec la perception dans les conditions naturelles. Bon. Dès lors, qu'est-ce qui m'empêche de dire que, précisément, le cinéma nous propose ou prétend nous proposer une perception que les conditions naturelles de l'exercice de la perception ne pouvaient pas nous donner, à savoir la perception d'un mouvement pur, par opposition à la perception du mixte.

Si bien que, si les conditions de la reproduction du mouvement au cinéma sont des conditions artificielles, ça ne signifie pas du tout que le reproduit, lui, soit artificiel. Cela signifie que le cinéma invente les conditions artificielles qui vont rendre possible une perception du mouvement pur, étant dit que une perception du mouvement pur, c'est ce que les conditions naturelles ne peuvent pas donner parce que, elles condamnent notre perception naturelle à ses idées mixtes. Si bien que ce serait ça, que tout l'artifice du cinéma servirait à cette perception, et à l'érection de cette perception du mouvement pur. Ou d'un mouvement qui tend vers le pur, vers son état pur.

Pourquoi est-ce que... Et en effet, qu'est-ce qui nous fait dire ça ? C'est que, à s'en tenir à la description bergsonienne des conditions de la reproduction du mouvement au cinéma, on a l'impression qu'il y a d'une part les coupes immobiles, et d'autre part le mouvement qui entraîne ces coupes. Le mouvement uniforme abstrait. Le temps, ce temps abstrait, homogène. Et c'est vrai du point de vue de la projection, mais c'est pas vrai du point de vue de la perception.

Le fait de la perception cinématographique, c'est quoi ? C'est que le mouvement ne s'ajoute pas à l'image. Le mouvement ne s'additionne pas à l'image. Il n'y a pas l'image, et puis le mouvement. Dans les conditions artificielles que Bergson a bien déterminées, ce qui est présenté par le cinéma, ce n'est pas une image à laquelle du mouvement s'ajouterait. C'est une *image-mouvement* - avec un petit trait, avec un petit tiret. C'est une image-mouvement.

Bien sûr, c'est du mouvement reproduit, c'est-à-dire, mouvement reproduit, j'ai essayé de dire ce que ça voulait dire, ça veut dire : perception de mouvement, ou synthèse de mouvement. C'est une synthèse de mouvement. Seulement voilà quand je dis le mouvement ne s'ajoute pas à l'image, je veux dire la synthèse n'est pas une synthèse intellectuelle. C'est une synthèse perceptive immédiate, qui saisit l'image comme un mouvement. Qui saisit en un, l'image et le mouvement, c'est-à-dire je perçois une image-mouvement. Avoir inventé l'image-mouvement, c'est ça l'acte de création du cinéma.

Oui, Bergson a raison, parce que cela implique des conditions artificielles. Pourquoi ? On verra, on n'a pas du tout dit encore pourquoi ça impliquait de telles conditions artificielles, à savoir ça implique tout ce système de coupes immobiles instantanées, prises sur le mouvement, et leur projection suivant en effet un temps abstrait. Mais ça, ça ne dépasse pas les conditions artificielles. Mais ces conditions artificielles, elles conditionnent quoi ? Elles conditionnent pas une illusion ou un artifice. Encore une fois, je ne peux pas conclure de l'artificialité de la condition à l'artificialité ou à l'illusion du conditionné. Ce que ces conditions artificielles du cinéma rendent possible, c'est une perception pure du mouvement que la perception naturelle, dont la perception naturelle était absolument incapable. Cette perception pure du mouvement, nous l'exprimerons dans le concept d'image-mouvement.

Or, merveille, est-ce que c'est contre Bergson là que je me bats comme ça ? Non, pas du tout, pas du tout, car *Matière et Mémoire* l'avait déjà dit. Car *Matière et Mémoire*, et c'était l'objet du premier chapitre de *Matière et Mémoire*, où Bergson - donc il ne pouvait pas à ce moment là invoquer le cinéma - nous disait à peu près ceci dans le premier chapitre, « il faut d'une manière ou d'une autre arriver jusqu'à l'intuition suivante : l'identité de l'image, de la matière et du mouvement ». Il dit : et pour ça, pour arriver à l'identité de l'image, de la matière et du mouvement, il disait : il faut, c'est très curieux, « il faut se débarrasser de tout savoir, » il faut essayer de retrouver une attitude, qui était pas l'attitude naïve, il disait, c'est pas l'attitude naïve, c'est pas non plus une attitude savante, il savait pas bien comment qualifier, vous verrez en lisant le texte qui sera imprimé, il savait pas très bien comment qualifier cette attitude très spéciale, où l'on allait pouvoir saisir cette identité bizarre de l'image, du mouvement et de la matière. Et là, on a avancé un peu.

Voyez, ce serait le premier problème que nous poserait vraiment le cinéma, à savoir : qu'est-ce que c'est que cette perception du mouvement, que l'on pourrait à la limite qualifier de pure, par opposition à la perception non pure, à la perception mixte du mouvement dans les conditions naturelles. Bon. Voilà la première thèse de Bergson, si je la résume cette première thèse sur le mouvement, elle consiste à nous dire :

Attention, ne confondez pas le mouvement, ni avec l'espace parcouru, ni avec une succession de coupes immobiles prises sur lui ! Car le mouvement est tout à fait autre chose, il a ses articulations naturelles, mais ses articulations naturelles sont ce par quoi un mouvement n'est pas un autre mouvement, et les mouvements ne se réduisent à aucune mesure commune. C'est donc ce vrai mouvement ou ce mouvement pur, ou ces mouvements purs, notre question c'était : est-ce que c'est pas ça que nous livre la perception du cinéma ? Bon.

Deuxième thèse de Bergson. Cette deuxième thèse alors, elle va faire, elle va nous faire faire, j'espère, un progrès très considérable. Écoutez-moi. Vous êtes pas fatigués, hein, encore ? Parce que là, il faut que vous fassiez, je voudrais, très, très attention parce que c'est, il me semble, une très grande idée de Bergson. Il revient un peu en arrière, hein, et il nous dit : bon, d'accord, il y a toutes ces tentatives car l'humanité pensante, la pensée, n'a jamais cessé de faire ça, vouloir reconstituer le mouvement avec de l'immobile. Avec des positions, avec des instants, avec des moments, etc. Seulement, il dit : voilà, il y a eu, dans l'histoire de la pensée, il y a eu deux manières très différentes. Elles ont en commun toujours de, cette mauvaise chose, remarquez, là, cette chose impure, prétendre reconstituer le mouvement à partir de ce qui n'est pas mouvement, c'est-à-dire à partir de positions dans l'espace, de moments dans le temps, finalement à partir de coupes immobiles. Ça, de tout temps, on l'a toujours fait. Et Bergson - ça, ça fait partie de l'orgueil des philosophes - mais Bergson peut estimer à juste titre que il est le premier à tenter la constitution d'une pensée du mouvement pur. Bon. Seulement, il dit : cette chose qu'on a tenté, reconstituer le mouvement avec des positions, avec des coupes, avec des moments, dans l'histoire de la pensée, on a procédé

pour ça de deux manières très différentes. D'où tout de suite notre question avant qu'il commence : et ces deux manières, est-ce qu'elles sont également mauvaises ? Ou est-ce qu'il y en a une moins mauvaise que l'autre ? Qu'est-ce que c'est ces deux manières, avant tout ? Là, je crois que Bergson écrit des textes d'une clarté, d'une rigueur, qui sont immenses. Donc, il faut que vous soyez patients, là, que vous m'écoutez bien.

Il dit : ben, oui, il y a par exemple une très grande différence entre la science antique et la science moderne. Et il y a aussi une très grande différence entre la philosophie antique et la philosophie moderne. Et qu'est-ce que c'est ? Généralement, on nous dit : ah, oui, la science moderne, elle est beaucoup plus quantitative, tandis que la science antique, c'était encore une science qualitative. Bergson, il dit : c'est pas faux, mais enfin, c'est pas ça, ça va pas ça, c'est pas bien, c'est une idée pas au point ça. Et lui, il se sent fort pour assigner une sorte de différence très intéressante. Il dit : eh ben voilà, justement à propos du mouvement, il dit comment les physiciens antiques, par exemple les grecs, mais encore au Moyen Age, tout ça, ça va se jouer au Moyen Age la naissance de la science moderne, et dans l'Antiquité, comment est-ce que les physiciens ou les philosophes ou n'importe qui, traitent le mouvement ? Vous vous rappelez ?

Pour que vous suiviez bien, il faut vous rappeler la donnée de base. De toute manière, les uns comme les autres recomposent, ou prétendent reconstituer le mouvement, avec des instants ou des positions. Seulement voilà, les Anciens, ils prétendent reconstituer le mouvement avec des instants privilégiés. Avec des instants privilégiés. Avec des moments privilégiés. Avec des positions privilégiées. Comme il y a un mot grec commode, vous allez voir pourquoi j'ai besoin du mot grec pour indiquer ces instants privilégiés, les grecs, ils emploient le mot, précisément, « position », « thèse », « thèse », *thesis*. La position, le positionnement, la *thesis*. C'est le temps fort, la *thesis*, c'est le temps fort par opposition au temps faible. Bon. En d'autres termes, ils prétendent reconstituer le mouvement avec quoi ? Il y a le mot français qui correspond exactement au mot grec *thesis*, c'est le mot « pose ».