

Paradoxe

GILLES DELEUZE
DEUX RÉGIMES DE FOUS

« Le vieux fascisme si actuel et puissant qu'il soit dans beaucoup de pays, n'est pas le nouveau problème actuel. On nous prépare d'autres fascismes. Tout un néo-fascisme s'installe par rapport auquel l'ancien fascisme fait figure de folklore (...). Au lieu d'être une politique et une économie de guerre, le néo-fascisme est une entente mondiale pour la sécurité, pour la gestion d'une « paix » non moins terrible, avec organisation concertée de toutes les petites peurs, de toutes les petites angoisses qui font de nous autant de micro-fascistes, chargés d'étouffer chaque chose, chaque visage, chaque parole un peu forte, dans sa rue, son quartier, sa salle de cinéma. »

Gilles Deleuze, février 1977.

Du même auteur, chez le même éditeur

L'ILE DÉSERTE
Textes et entretiens 1953-1974



9 782707 318343

AUX ÉDITIONS DE
7, rue Bernard-Palissy, 7

ISBN 2-7073-1834-5

La Central: Madrid (24)
Deux régimes de fous et autr



9782707318343

25-7-2005/389

FC) Filosofia moderna i cont

Pvp: 25.63 €

Paradoxe

GILLES DELEUZE

DEUX RÉGIMES
DE FOUS

TEXTES ET ENTRETIENS 1975-1995

ÉDITION PRÉPARÉE PAR DAVID LAPOUJADE



Les Éditions de Minuit

DU MÊME AUTEUR



PRÉSENTATION DE SACHER-MASOCH, 1967
SPINOZA ET LE PROBLÈME DE L'EXPRESSION, 1968
LOGIQUE DU SENS, 1969
L'ANTI-ŒDIPE (avec Félix Guattari), 1972
KAFKA - Pour une littérature mineure (avec Félix Guattari), 1975
RHIZOME (avec Félix Guattari), 1976 (repris dans *Mille plateaux*)
SUPERPOSITIONS (avec Carmelo Bene), 1979
MILLE PLATEAUX (avec Félix Guattari), 1980
SPINOZA - PHILOSOPHIE PRATIQUE, 1981
CINÉMA 1 - L'IMAGE-MOUVEMENT, 1983
CINÉMA 2 - L'IMAGE-TEMPS, 1985
FOUCAULT, 1986
PÉRICLÈS ET VERDI. La philosophie de François Châtelet, 1988
LE PLI. Leibniz et le baroque, 1988
POURPARLERS, 1990
QU'EST-CE QUE LA PHILOSOPHIE ? (avec Félix Guattari), 1991
L'ÉPUISÉ (*in* Samuel Beckett, *Quad*), 1992
CRITIQUE ET CLINIQUE, 1993
L'ÎLE DÉSERTÉ ET AUTRES TEXTES. Textes et entretiens 1953-1974
(édition préparée par David Lapoujade), 2002

Aux P.U.F.

EMPIRISME ET SUBJECTIVITÉ, 1953
NIETZSCHE ET LA PHILOSOPHIE, 1962
LA PHILOSOPHIE DE KANT, 1963
PROUST ET LES SIGNES, 1964 - éd. augmentée, 1970
NIETZSCHE, 1965
LE BERGSONISME, 1966
DIFFÉRENCE ET RÉPÉTITION, 1969

Aux Éditions Flammarion

DIALOGUES (en collaboration avec Claire Parnet), 1977

Aux Éditions du Seuil

FRANCIS BACON : LOGIQUE DE LA SENSATION, (1981), 2002

GILLES DELEUZE

UNIVERSIDAD AUTONOMA DE MADRID



5408029707

DEUX RÉGIMES DE FOUS

Textes et entretiens
1975-1995

édition préparée par David Lapoujade



LES ÉDITIONS DE MINUIT

© 2003 by LES ÉDITIONS DE MINUIT
7, rue Bernard-Palissy, 75006 Paris
www.leseditionsdeminuit.fr

En application de la loi du 11 mars 1957, il est interdit de reproduire
intégralement ou partiellement le présent ouvrage sans autorisation de l'éditeur
ou du Centre français d'exploitation du droit de copie,
20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris

ISBN 2-7073-1834-5

PRÉSENTATION

Ce second volume fait suite à *L'Île déserte et autres textes*. Il regroupe l'ensemble des textes rédigés entre 1975 à 1995. La plupart d'entre eux suivent le double rythme de l'actualité (les terrorismes italien et allemand, la question palestinienne, le pacifisme, etc.) et de la parution des ouvrages (*Mille Plateaux*, *L'Image-mouvement* et *L'image-temps*, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, etc.). Ce recueil comprend des conférences, des préfaces, des articles, des entretiens, publiés tantôt en France, tantôt à l'étranger.

Comme pour le premier volume, nous n'avons pas voulu imposer un parti pris au sens ou à l'orientation des textes, si bien que nous avons adopté un ordre de présentation strictement chronologique. Il ne s'agit pas de reconstituer un quelconque livre « de » Deleuze ou dont Deleuze aurait eu le projet. Ce recueil vise à rendre disponible des textes souvent peu accessibles, dispersés dans des revues, des quotidiens, des ouvrages collectifs, des publications à l'étranger, etc.

Conformément aux exigences formulées par Deleuze, on ne trouvera ici aucune publication posthume, ni aucun inédit. Toutefois, ce recueil comporte un nombre important de textes connus des lecteurs anglo-saxons, italiens ou japonais, mais inconnus du lecteur français. À l'exception des textes n° 5 (« Note pour l'édition italienne de *Logique du sens* ») et 20 (« Lettre ouverte aux juges de Negri »), nous disposons chaque fois des textes originaux français dont Deleuze avait conservé une copie dactylographiée ou manuscrite¹. C'est évi-

1. Pour le texte n° 39 (« Foucault et les prisons »), nous avons retranscrit l'entretien d'après l'enregistrement sur bande magnétique.

demment cette version qui est présentée. Nous indiquons cependant en note la date de parution de l'édition américaine, japonaise, anglaise ou italienne.

Pour l'essentiel, nous avons adopté les mêmes principes que pour le premier volume. On se permet d'en rappeler certains ici. Ne figurent pas dans le présent recueil :

- les textes pour lesquels Deleuze n'avait pas donné son accord ;
- les cours sous quelque forme que ce soit (qu'ils aient été publiés d'après des retranscriptions de matériaux sonores ou audiovisuels, ou résumés par Deleuze lui-même) ;
- les articles que Deleuze a repris dans ses autres livres (dont une grande partie a été reprise dans *Pourparlers* et *Critique et Clinique*). Les modifications apportées ne justifiaient pas la réédition de l'article sous sa forme originale ;
- les extraits de textes (passages de lettres, retranscriptions de paroles, mots de remerciements, etc.) ;
- les textes collectifs (pétitions, questionnaires, communiqués, etc.) ;
- les correspondances (à l'exception notable de certaines lettres dont Deleuze avait accepté la parution, ainsi le texte n° 55 (« Lettre-préface à Jean-Clet Martin »), ou de lettres du texte n° 47 (« Correspondance avec Dionys Mascolo ») dont Fanny Deleuze a accepté la publication).

À la différence du premier volume, nous n'avons pas toujours suivi les dates de parution car elles présentaient parfois un écart trop important avec les dates de rédaction. Ainsi un texte pouvait annoncer le projet de *Qu'est-ce que la philosophie ?* bien après que l'ouvrage fut paru. Aussi, pour éviter ces confusions, nous avons pris le parti, chaque fois que cela était possible, de suivre l'ordre de rédaction, grandement aidé en cela par le fait que la plupart des textes manuscrits ou dactylographiés de Deleuze était datée avec précision. Si l'on veut suivre l'ordre de publication, on peut se reporter à la bibliographie complète des articles de la période en fin de volume.

Nous avons chaque fois reproduit le texte dans sa version initiale, en y apportant les corrections d'usage. Dans la mesure où Deleuze rédigeait la plupart de ses entretiens, nous avons

conservé certaines caractéristiques propres à son écriture (ponctuation, usage des majuscules, etc.).

Pour ne pas alourdir le texte de notes, nous nous sommes bornés à donner quelques indications avant chaque texte quand elles pouvaient éclairer les circonstances de sa rédaction ou d'une collaboration. Faute de précision, nous avons parfois donné un titre à des articles qui n'en avaient pas, en le spécifiant chaque fois. Nous avons également complété certaines références, parfois imprécises, fournies par Deleuze. Les notes de l'éditeur sont appelées par des lettres.

On trouvera, en fin de volume, une bibliographie complète des articles de la période 1975-1998, ainsi qu'un index des noms.

Je tiens avant tout à remercier profondément Fanny Deleuze pour l'aide qu'elle m'a apportée et la confiance qu'elle m'a témoignée tout au long de ce travail. Sans elle, il est évident que ce recueil n'aurait pu voir le jour. Je veux aussi remercier Émilie et Julien Deleuze pour leurs encouragements et leur soutien.

Ensuite, je tiens à remercier Jean-Paul Manganaro, Giorgio Passerone, Jean-Pierre Bamberger et Elias Sanbar pour leur aide précieuse et leur soutien amical ; Daniel Defert pour ses conseils ainsi que Toni Negri et Claire Parnet pour leurs éclaircissements. Que soient également remerciés Paul Rabinow, Raymond Bellour, François Aubral, Kunichii Uno, Jun Fujita et Philippe Artières, responsable du Centre Michel-Foucault, pour leurs contributions.

Enfin, ce recueil doit beaucoup à l'indispensable travail bibliographique conduit par Timothy S. Murphy. Je tiens à le remercier pour son aide importante.

David Lapoujade

DEUX RÉGIMES DE FOUS *

1. Nous demandons aujourd'hui non pas quelle est la nature du pouvoir, mais plutôt, comme Foucault, comment il s'exerce, en quel lieu il se forme, et pourquoi il y en a partout.

Commençons par un tout petit exemple, le montreur de marionnettes. Il a un certain pouvoir d'agir sur les marionnettes et qui s'exerce sur les enfants. Kleist a écrit là-dessus un texte admirable ^a. On pourrait dire qu'il y a trois lignes. Le montreur de marionnettes n'agit pas suivant des mouvements qui représenteraient déjà les figures à obtenir. Il fait mouvoir sa marionnette suivant une ligne verticale où se déplace le centre de gravité, ou plutôt de légèreté de la marionnette. C'est une ligne parfaitement *abstraite, non figurative*, et pas plus symbolique que figurative. Elle est mutante, parce qu'elle comporte autant de *singularités* que de positions d'arrêt qui ne découpent pourtant pas la ligne. Il n'y a jamais de rapport binaire, ni de relations biunivoques entre cette ligne verticale abstraite, mais d'autant plus réelle, et les mouvements concrets de la marionnette.

En second lieu, il y a des mouvements, d'un tout autre type : courbes, sensibles, représentatifs, un bras qui s'arrondit, une tête qui se penche. Cette ligne n'est plus marquée de singularités mais plutôt de segments très souples – un geste, puis un autre geste. Enfin troisième ligne, d'une segmentarité beau-

* In Armando Verdiglione, éd., *Psychanalyse et sémiotique*, Paris, 10-18, 1975, p. 165-170. Conférence prononcée en mai 1974, lors d'un colloque tenu à Milan sous la direction d'Armando Verdiglione. L'intervention de Deleuze succède directement à celle de Guattari, qui avait pour titre « Sémiologies signifiantes et sémiologies assignifiantes ». Les discussions, où Deleuze intervient à peine, qui suivent n'ont pas été retenues.

a. « Sur le théâtre de marionnettes » in *Anecdotes et petits écrits*, Paris, Payot, 1981, p. 101-109.

coup plus dure, qui correspond aux moments de l'histoire représentés par le jeu des marionnettes. Les rapports binaires et les relations biunivoques dont nous parlent les structuralistes se forment peut-être dans les lignes segmentarisables et entre elles deux. Mais le pouvoir du montreur de marionnettes, lui, se constitue plutôt au point de conversion entre la ligne abstraite non figurative d'une part, et d'autre part les deux lignes de segmentarité.

Un banquier, le pouvoir bancaire dans le capitalisme, c'est un peu la même chose. Il est bien connu qu'il y a deux formes de l'argent mais on les situe parfois mal. Il y a l'argent comme structure de financement, ou même création et destruction monétaires : quantité non réalisable, ligne abstraite ou mutante, avec ses singularités. Et puis une seconde ligne tout à fait différente, concrète, faite de courbes sensibles : l'argent comme moyen de paiement, segmentarisable, affecté à des salaires, profit, intérêt, etc. Et cet argent comme moyen de paiement va impliquer à son tour une troisième ligne segmentarisée, l'ensemble des biens produits à une époque donnée, d'équipement et de consommation (études de Bernard Schmitt, Suzanne de Brunhoff^b, etc.). Le pouvoir bancaire est au niveau de conversion entre la ligne abstraite, structure de financement, et les lignes concrètes, moyens de paiement-biens produits. La conversion s'opère au niveau des banques centrales, l'étalon or, le rôle actuel du dollar, etc.

Encore un exemple. Clausewitz parle d'une espèce de flux qu'il appelle guerre absolue, qui n'aurait jamais existé à l'état pur, mais qui n'en traverserait pas moins l'histoire, indécomposable, singulier, mutant, abstrait^c. Peut-être, en fait, ce flux de guerre a existé, comme l'invention propre des nomades, machine guerrière indépendante des Etats. En effet, c'est frappant que les grands Etats, les grands appareils despotiques semblent ne pas avoir instauré leur pouvoir sur une machine de guerre, mais plutôt sur la bureaucratie et la police. La machine de guerre, c'est toujours quelque chose qui vient du dehors et d'origine nomade : grande ligne abstraite de muta-

b. Bernard Schmitt, *Monnaie, salaires et profits*, Paris, PUF, 1966. Suzanne de Brunhoff, *L'Offre de monnaie (critique d'un concept)*, Paris, Maspero, 1971 et *La Monnaie chez Marx*, Paris, Ed. Sociales, 1973.

c. *De la guerre*, Paris, Editions de Minuit, 1955, livre VIII, chapitre II.

tions. Mais, pour des raisons faciles à comprendre, les Etats vont devoir s'approprier cette machine. Ils vont faire des armées, mener des guerres, des guerres soumises à leur politique. La guerre cesse d'être absolue (ligne abstraite), pour devenir quelque chose qui n'est pas plus réjouissant, soit guerre limitée, soit guerre totale, etc. (deuxième ligne, cette fois segmentarisable). Et ces guerres prennent telle ou telle forme suivant les exigences politiques et la nature des Etats qui les mènent et leur imposent leurs buts et leurs limites (troisième ligne segmentarisée). Là encore, ce qu'on appelle pouvoir de la guerre est dans la conversion de ces lignes.

Il faudrait multiplier les exemples. Les trois lignes n'ont pas la même marche, ni les mêmes vitesses, ni les mêmes territorialités, ni les mêmes *déterritorialisations*. Un des buts principaux de la schizo-analyse serait de chercher en chacun de nous quelles lignes le traversent qui sont celles du désir lui-même : lignes non figuratives abstraites, de fuite, ou de déterritorialisation ; lignes de segmentarités, souples ou dures, dans lesquelles il s'empêtre ou se meut sous l'horizon de sa ligne abstraite ; et comment se font les conversions d'une ligne aux autres.

2. Guattari est en train de tracer un tableau de régimes sémiotiques ; je voudrais donner un exemple qui peut être qualifié aussi bien de pathologique que d'historique. Un cas important de deux régimes de signes s'est présenté dans la psychiatrie à la fin du XIX^e siècle, mais aussi bien déborde la psychiatrie pour concerner toute la sémiotique. On conçoit un premier régime de signes qui fonctionne de manière très complexe mais facile à comprendre : un signe renvoie à d'autres signes, ces autres à d'autres, à l'infini (irradiation, circularité toujours en extension). Quelqu'un sort dans la rue, il trouve que son concierge le regarde d'un air méchant, il glisse, un petit enfant lui tire la langue, etc. Finalement, c'est la même chose de dire que chaque signe est doublement articulé, qu'un signe renvoie toujours à un autre signe indéfiniment et que l'ensemble supposé infini des signes renvoie lui-même à un signifiant majeur. Tel est le régime *paranoïaque* du signe, mais on pourrait l'appeler aussi bien despotique ou impérial.

Et puis il y a un régime tout à fait différent. Cette fois, un signe ou un petit groupe, un petit paquet de signes, se met à

filer, à suivre une ligne. Il n'y a plus du tout formation d'une vaste formation circulaire en extension perpétuelle, mais d'un réseau linéaire. Au lieu de signes qui se renvoient les uns aux autres, il y a un signe qui renvoie à un sujet : le délire se construit de façon localisée, c'est un délire d'action plutôt que d'idée, une ligne doit être menée jusqu'au bout avant qu'on entame une autre ligne (le délire procédurier, ce que les Allemands appelaient délire de quérulance). Un psychiatre comme Clérambault distinguait en ce sens deux grands groupes de délire, paranoïaque et passionnel^d.

Il se peut qu'une des grandes raisons de la crise de la psychiatrie ait été ce croisement entre ce régime de signes tout à fait différents. L'homme du délire paranoïaque, on peut toujours l'enfermer, il présente tous les signes de la folie, mais d'une autre façon, il n'est pas du tout fou, son raisonnement est impeccable. L'homme du désir passionnel ne présente aucun signe de folie, sauf sur tel ou tel point difficilement décelable, et pourtant il est fou, sa folie se manifeste en brusques passages à l'acte (par exemple, l'assassinat). Là encore, Foucault a profondément défini cette différence et cette complémentarité des deux cas. Je les cite pour donner une idée de la pluralité des sémiotiques, c'est-à-dire des ensembles où les signes n'ont ni le même régime ni le même fonctionnement.

3. Il importe peu qu'un régime de signes reçoive un nom clinique ou historique. Non pas que ce soit la même chose, mais les régimes de signes traversent des « stratifications » très différentes. Je parlais tout à l'heure du régime paranoïaque et du régime passionnel en termes cliniques. Parlons maintenant des formations sociales. Il ne s'agit pas de dire que les empereurs sont des paranoïaques, pas plus que l'inverse. Mais dans les grandes formations impériales, archaïques, ou même antiques, il y a le grand signifiant comme signifiant du despote ; et là-dessous, le réseau infini des signes qui se renvoient les uns aux autres. Mais il faut aussi toutes sortes de catégories de gens spécialisés qui ont pour tâche de répandre ces signes, de dire ce qu'ils veulent dire, de les interpréter, d'en fixer le

d. In *Œuvres psychiatriques*, Paris, rééd. PUF, 1942, [rééd., Paris, Frénésie, 1987], 2 vol.

signifié : prêtres, bureaucrates, messagers, etc. C'est le couple de la signifiante et de l'interprétation. Enfin il y a encore autre chose : il faut encore qu'il y ait des sujets qui reçoivent le message, écoutent l'interprétation, obéissent à la corvée – comme dit Kafka, cf. *La Muraille de Chine, le Message de l'Empereur*^e. Et on dirait chaque fois que, arrivé à sa limite, le signifié redonne de la signifiante, permettant toujours au cercle de s'agrandir.

Une formation sociale quelconque a toujours l'air de bien marcher. Il n'y a pas de raison que ça ne marche pas, que ça ne fonctionne pas. Et pourtant il y a toujours un côté par lequel ça se fuit et ça se défait. Le messager, on ne sait jamais s'il va arriver. Et plus on s'approche de la périphérie du système, plus les sujets se trouvent pris dans une espèce de tentation : ou bien se soumettre aux signifiants, obéir aux ordres du bureaucrate et suivre l'interprétation du grand prêtre – ou bien être entraîné ailleurs, au-delà, vecteur fou, tangente de déterritorialisation – suivre une ligne de fuite, se mettre à nomadiser, émettre ce que Guattari tout à l'heure appelait des particules a-signifiantes. Soit un exemple tardif comme celui de l'empire romain : les Germains sont bien pris dans la double tentation de s'enfoncer dans l'empire, de s'y intégrer – mais aussi pressés par les Huns qui forment une ligne de fuite nomade, une machine de guerre nouveau genre, marginale et non intégrable.

Nous considérons un tout autre régime de signes, le capitalisme. Lui aussi a l'air de fonctionner très bien, il n'y a pas de raisons pour que ça ne marche pas. Il correspondrait plutôt à ce qu'on appelait tout à l'heure délire passionnel. Contrairement à ce qui se passe dans les formations impériales paranoïaques, de petits paquets de signes, de gros paquets de signes se mettent à suivre des lignes, et sur ces lignes toutes sortes de choses arrivent : mouvement du capital-argent ; érection des sujets en agents du capital et du travail ; distribution inégale de biens et moyens de paiement à ces agents. On explique au sujet que plus il obéit, plus il commande, puisqu'il n'obéit qu'à lui-même. Il y aura perpétuellement rabatement du sujet

e. In *La Muraille de Chine*, Paris, Gallimard, 1950, coll. « Du monde entier », p. 110-115.

de commandement sur le sujet d'obéissance au nom de la loi du capital. Et sans doute ce système de signes est très différent du système impérial : il a même l'avantage d'en colmater les brèches, en ramenant toujours vers le centre le sujet périphérique et en stoppant le nomadisme. Par exemple, dans l'histoire de la philosophie, on connaît la célèbre révolution qui a fait passer le discours du stade impérial, où le signe renvoyait perpétuellement au signe, au stade de la subjectivité comme délire proprement passionnel qui rabattait toujours le sujet sur le sujet. Et pourtant là encore, mieux ça fonctionne, mieux aussi ça fuit par tous les bouts. Les lignes de subjectivation du capital-argent ne cessent d'émettre des embranchements, des obliques, des transversales, des subjectivités marginales, des lignes de territorialisation qui menacent leurs plans. Un nomadisme interne, un nouveau type de flux déterritorialisés, de particules a-signifiantes viennent compromettre tel détail, et l'ensemble lui-même. Affaire de Watergate, inflation mondiale.

2

SCHIZOPHRÉNIE ET SOCIÉTÉ *

Les deux pôles de la schizophrénie

Les machines-organes

Le thème de la machine, ce n'est pas que le schizophrène se vive comme une machine, globalement. Mais il se vit traversé de machines, dans des machines et des machines en lui, ou bien adjacent à des machines. Ce ne sont pas ses organes qui sont des machines qualifiées. Mais ses organes ne fonctionnent qu'à titre d'éléments quelconques de machines, de pièces en connexion avec d'autres pièces extérieures (un arbre, une étoile, une ampoule, un moteur). Les organes connectés à des sources, branchés sur des flux entrent eux-mêmes dans des machines complexes. Il ne s'agit pas de mécanisme, mais de toute une machinerie très disparate. Avec le schizophrène, l'inconscient apparaît pour ce qu'il est : une usine. Bruno Bettelheim fait le tableau du petit Joey, l'enfant-machine qui ne vit, ne mange, ne défèque, ne respire ou ne dort qu'en se branchant sur des moteurs, des carburateurs, des volants, des lampes et des circuits réels, factices ou même imaginaires : « Il devait établir ces raccordements électriques imaginaires avant de pouvoir manger, car seul le courant faisait fonctionner son appareil digestif. Il exécutait ce rituel avec une telle dextérité qu'on devait regarder à deux fois pour s'assurer qu'il n'y avait

* *Encyclopædia Universalis*, vol. 14, Paris, Encyclopædia Universalis, 1975, p. 692-694. Les références ont été renvoyées en note et complétées.

ni fil ni prise... »¹. Même la promenade ou le voyage schizophrénique forme un circuit le long duquel le schizophrène ne cesse de fuir, suivant des lignes machiniques. Même les énoncés du schizophrène apparaissent, non plus comme des combinaisons de signes, mais comme le produit d'agencements de machines. *Connect-I-Cut !* crie le petit Joey. Louis Wolfson explique la machine à langage qu'il a inventée (un doigt dans une oreille, un écouteur-radio dans l'autre, un livre étranger dans la main, des grognements dans la gorge, etc.) pour fuir et faire fuir la langue maternelle anglaise, et pouvoir traduire chaque phrase en un mélange de sons et de mots qui lui ressemblent, mais empruntés à toutes sortes de langues étrangères à la fois.

Le caractère spécial des machines schizophréniques vient de ce qu'elles mettent en jeu des éléments tout à fait disparates, étrangers les uns aux autres. Ce sont des machines-agrégats. Et pourtant elles fonctionnent. Mais justement leur fonction est de faire fuir quelque chose et quelqu'un. On ne peut même pas dire que la machine schizophrénique est faite de pièces et d'éléments venus de différentes machines préexistantes. A la limite, le schizophrène fait une machine fonctionnelle avec des éléments derniers, qui n'ont plus rien à voir avec leur contexte, et qui vont entrer en rapport les uns avec les autres *à force de ne pas avoir de rapport* : comme si la distinction réelle, la disparité des différentes pièces devenait une raison pour les mettre ensemble, les faire fonctionner ensemble, conformément à ce que les chimistes appellent des liaisons non localisables. Le psychanalyste Serge Leclaire dit qu'on n'a pas atteint les éléments ultimes de l'inconscient tant qu'on n'a pas rencontré de pures singularités, soudées ou collées ensemble « précisément par l'absence de lien », termes disparates irréductibles qui ne sont joints que par une liaison non localisable comme « force même du désir »². Ce qui implique une remise en question de tous les présupposés psychanalytiques sur l'association des idées, les relations et les structures. Tel est l'inconscient schizophrénique : celui des derniers éléments qui

1. *La Forteresse vide*, Paris, Gallimard, 1969, coll. « Connaissance de l'inconscient », p. 304.

2. Serge Leclaire, « La Réalité du désir » in *Sexualité humaine*, Paris, Aubier, 1970.

font machine à force d'être ultimes et réellement distincts. Telles les séquences des personnages de Beckett : cailloux-poche-bouche ; une chaussure-un fourneau de pipe-un petit paquet mou non déterminé-un couvercle de timbre de bicyclette-une moitié de béquille. Une machine infernale se prépare. Un film de W.C. Fields présente le héros en train d'exécuter une recette de cuisine d'après une émission de gymnastique : court-circuit entre deux machines, établissement d'une liaison non localisable entre éléments qui vont animer une machine explosive, une fuite généralisée, non-sens proprement schizophrénique.

Le corps sans organes

Mais, dans la description nécessaire de la schizophrénie, il y a autre chose que les machines-organes avec leurs sources et leurs flux, leurs vrombissements, leurs détraquements. Il y a l'autre thème, celui d'un corps sans organes, qui serait privé d'organes, yeux bouchés, narines pincées, anus fermé, estomac ulcéré, larynx mangé, « pas de bouche, pas de langue, pas de dents, pas de larynx, pas d'œsophage, pas d'estomac, pas de ventre, pas d'anus »³ : rien qu'un corps plein comme une molécule géante ou un œuf indifférencié. On a souvent décrit cette stupeur catatonique où toutes les machines semblent arrêtées, et où le schizophrène se fige dans de longues attitudes rigides qu'il peut conserver des jours ou des années. Et ce ne sont pas seulement les périodes de temps qui distinguent les poussées dites processuelles et les moments de catatonie, c'est à chaque instant qu'une lutte semble se produire entre le fonctionnement exacerbé des machines et la stase catatonique du corps sans organes, comme entre deux pôles de la schizophrénie : l'angoisse spécifiquement schizophrénique traduit tous les aspects de cette lutte. Toujours une excitation, une impulsion se glissent au sein de la stupeur catatonique, toujours aussi de la stupeur et des stases rigides dans le fourmillement des machines, comme si le corps sans organes n'avait jamais fini de se rabattre sur les connexions machiniques, comme si

3. Antonin Artaud, in 84, n° 5-6, 1948.

les explosions d'organes-machines n'avaient jamais fini de se produire sur le corps sans organes.

On ne croira pas toutefois que le véritable ennemi du corps sans organes soit les organes eux-mêmes. L'ennemi, c'est l'organisme, c'est-à-dire l'organisation qui impose aux organes un régime de totalisation, de collaboration, de synergie, d'intégration, d'inhibition et de disjonction. En ce sens, oui, les organes sont bien l'ennemi du corps sans organes qui exerce sur eux une action répulsive et dénonce en eux des appareils de persécution. Mais aussi bien, le corps sans organes attire les organes, se les approprie et les fait fonctionner *dans un autre régime* que celui de l'organisme, dans des conditions où chaque organe est d'autant plus tout le corps qu'il s'exerce pour lui-même et inclut les fonctions des autres. Les organes alors sont comme « miraculés » par le corps sans organes, suivant ce régime machinique qui ne se confond ni avec des mécanismes organiques ni avec l'organisation de l'organisme. Exemple : la bouche-anus-poumon de l'anorexique. Ou certains états schizoïdes provoqués par la drogue, tels que William Burroughs les décrit en fonction d'un corps sans organes : « L'organisme humain est d'une inefficacité scandaleuse. Au lieu d'une bouche et d'un anus qui risquent tous deux de se détraquer, pourquoi n'aurait-on pas un seul orifice polyvalent pour l'alimentation et la défécation ? On pourrait murer la bouche et le nez, combler l'estomac et creuser un trou d'aération directement dans les poumons – ce qui aurait dû être fait dès l'origine »⁴. Artaud décrit la lutte vivante du corps sans organes contre l'organisme, et contre Dieu, maître des organismes et de l'organisation. Le président Schreber décrit les alternances de répulsion et d'attraction, suivant que le corps sans organes répudie l'organisation des organes ou, au contraire, s'approprie les organes sous un régime anorganique.

Un rapport en intensité

C'est dire que les deux pôles de la schizophrénie (catatonie du corps sans organes, exercice anorganique des machines-

4. William S. Burroughs, *Le Festin nu*, Paris, Gallimard, 1964, p. 146.

organes) ne sont jamais séparés, mais engendrent à eux deux des formes où tantôt la répulsion l'emporte, tantôt l'attraction : forme paranoïde, et forme miraculante ou fantastique de la schizophrénie. Si l'on considère le corps sans organes comme un œuf plein, il faut dire que, *sous* l'organisation qu'il prendra, qu'il développera, l'œuf ne se présente pas comme un milieu indifférencié : il est traversé d'axes et de gradients, de pôles et de potentiels, de seuils et de zones destinées à produire plus tard telle ou telle partie organique, mais dont le seul agencement est pour le moment intensif. Comme si l'œuf était parcouru d'un flux d'intensité variable. C'est bien en ce sens que le corps sans organes ignore et répudie l'organisme, c'est-à-dire l'organisation des organes en extension, mais forme une matrice intensive qui s'approprie tous les organes en intensité. On dirait que les proportions d'attraction et de répulsion sur le corps sans organes schizophréniques produisent autant d'états intensifs par lesquels passe le schizophrène. Le voyage schizophrénique peut être immobile ; et, même en mouvement, il se fait sur le corps sans organes, en intensité. Le corps sans organes est l'intensité égale à zéro, enveloppée dans toute production de quantités intensives, et à partir de laquelle ces intensités sont effectivement produites comme ce qui va remplir l'espace à tel ou tel degré. Les machines-organes sont donc comme les puissances directes du corps sans organes. Le corps sans organes est la pure matière intensive, ou le moteur immobile, dont les machines-organes vont constituer les pièces travailleuses et les puissances propres. Et c'est bien ce que montre le délire schizophrénique : sous les hallucinations des sens, sous le délire même de la pensée, il y a quelque chose de plus profond, un sentiment d'intensité, c'est-à-dire un devenir ou un passage. Un gradient est franchi, un seuil dépassé ou rétrogradé, une migration s'opère : *je sens* que je deviens femme, *je sens* que je deviens dieu, que je deviens voyant, que je deviens pure matière... Le délire schizophrénique ne peut être atteint qu'au niveau de ce « je sens », qui enregistre à chaque instant le rapport en intensité du corps sans organes et des organes-machines.

C'est pourquoi nous croyons que la pharmacologie au sens le plus général a une extrême importance dans les recherches théoriques et pratiques sur la schizophrénie. L'étude du

métabolisme des schizophrènes ouvre un vaste champ de recherche auquel participe la biologie moléculaire. Toute une chimie intensive et vécue semble capable de dépasser les dualités traditionnelles entre l'organique et le psychique, dans deux directions au moins : l'expérimentation des états schizoïdes induits par la mescaline, la bulbo-capnine, le LSD, etc. ; la tentative thérapeutique de calmer l'angoisse du schizophrène, et pourtant de rompre la cuirasse catatonique pour faire repartir, remettre en mouvement les machines schizophréniques (emploi de « neuroleptiques incisifs », ou même de LSD).

La schizophrénie comme processus

La psychanalyse et la famille « schizogène »

Le problème est à la fois celui de l'extension indéterminée de la schizophrénie et celui de la nature des symptômes qui en constituent l'ensemble. Car c'est en vertu de leur nature même que ces symptômes apparaissent émiettés, difficiles à totaliser, à unifier dans une entité cohérente et bien localisable : partout un syndrome discordant, toujours en fuite sur lui-même. Emil Kraepelin avait formé son concept de démence précoce en fonction de deux pôles principaux : l'hébéphrénie comme psychose postpubertaire avec ses phénomènes de désagrégation, et la catatonie comme forme de stupeur avec ses troubles de l'activité musculaire. Quand Eugen Bleuler invente en 1911 le terme de schizophrénie, il insiste sur une fragmentation ou dislocation fonctionnelle des associations, qui fait de l'absence de lien le trouble essentiel. Mais ces associations fragmentées sont aussi l'envers d'une dissociation de la personne et d'une scission avec la réalité qui donnent une sorte de prépondérance ou d'autonomie à une vie intérieure rigide et fermée sur elle-même (l'« autisme », que Bleuler souligne de plus en plus : « Je dirais presque que le trouble primitif s'étend surtout à la vie des instincts »). Il semble qu'en fonction de l'état actuel de la psychiatrie la détermination d'une unité compréhensive de la schizophrénie n'ait pu être cherchée dans l'ordre des causes ni des symptômes, mais seulement dans

le tout d'une personnalité troublée que chaque symptôme exprime à sa manière. Ou mieux encore, selon Eugène Minkowski et surtout Ludwig Binswanger, dans les formes psychotiques de l'« être-dans-le-monde », de sa spatialisation et de sa temporalisation (« saut », « tourbillon », « ratatinement », « marécagisation »). Ou bien dans l'image du corps, suivant les conceptions de Gisela Pankow, qui utilise une méthode pratique de restructuration spatiale et temporelle pour conjurer les phénomènes de dissociation schizophréniques et les rendre accessibles à la psychanalyse (« réparer les zones de destruction dans l'image du corps et trouver un accès à la structure familiale »)^a.

Toutefois, la difficulté est de rendre compte de la schizophrénie dans sa positivité même, et comme positivité, sans la réduire aux caractères de déficit ou de destruction qu'elle engendre dans la personne, ni aux lacunes et dissociations qu'elle fait apparaître dans une structure supposée. On ne peut pas dire que la psychanalyse nous sorte d'un point de vue négatif. C'est qu'elle a avec la psychose un rapport essentiellement ambigu. D'une part, elle sent bien que tout son matériel clinique lui vient de la psychose (c'est déjà vrai de l'école de Zurich pour Freud, c'est encore vrai pour Melanie Klein et pour Jacques Lacan : toutefois, la psychanalyse est sollicitée par la paranoïa plus que par la schizophrénie). D'autre part, la méthode psychanalytique, entièrement taillée sur les phénomènes de névrose, éprouve les plus grandes difficultés à trouver pour son compte un accès aux psychoses (ne serait-ce qu'en vertu de la dislocation des associations). Freud proposait entre névrose et psychose une distinction simple, d'après laquelle le principe de réalité est sauvé dans la névrose au prix d'un refoulement du « complexe », tandis que, dans la psychose, le complexe apparaît dans la conscience au prix d'une destruction de réalité qui vient de ce que la libido se détourne du monde extérieur. Les recherches de Lacan fondent la distinction du refoulement névrotique, qui porte sur le « signifié », et de la forclusion psychotique, qui s'exerce dans l'ordre symbolique lui-même au niveau originel du

a. Gisela Pankow, *L'Homme et sa psychose*, Paris, Aubier-Montaigne, 1969, coll. « La chair et l'esprit », IV, A., p. 240.

« signifiant », sorte de trou dans la structure, place vide qui fait que ce qui est forclos dans le symbolique va réapparaître dans le réel sous forme hallucinatoire. Le schizophrène apparaît alors comme celui qui ne peut plus *reconnaître* ou *poser* son propre désir. Le point de vue négatif se trouve renforcé dans la mesure où la psychanalyse demande : qu'est-ce qui manque au schizophrène pour que le mécanisme psychanalytique « prenne » sur lui ?

Se peut-il que ce qui manque au schizophrène soit quelque chose en Œdipe ? Une défiguration du rôle maternel jointe à une annihilation du père, dès le plus jeune âge, toutes deux expliquant l'existence d'une lacune dans la structure œdipienne ? A la suite de Lacan, Maud Mannoni invoque « une forclusion initiale du signifiant du père », telle que « les personnages œdipiens sont en place, mais, dans le jeu des permutations qui s'effectue, il y a comme une place vide. Cette place demeure énigmatique, ouverte à l'angoisse que suscite le désir »⁵. Toutefois, il n'est pas sûr qu'une structure malgré tout familiale soit une bonne unité de mesure de la schizophrénie, même si l'on étend cette structure à trois générations en y enveloppant les grands-parents. La tentative d'étudier des familles « schizogènes », ou des mécanismes schizogènes dans la famille, semble un lien commun de la psychiatrie traditionnelle, de la psychologie, de la psychanalyse et même de l'antipsychiatrie. Le caractère décevant de ces tentatives vient de ce que les mécanismes invoqués (par exemple, le *double bind* de Gregory Bateson, c'est-à-dire l'émission simultanée de deux ordres de messages dont l'un contredit l'autre : « Fais ceci, mais surtout ne le fais pas... ») appartiennent effectivement à la banalité quotidienne de chaque famille, et ne nous font nullement pénétrer dans le mode de production d'un schizophrène. Même si l'on élève les coordonnées familiales à une puissance proprement symbolique en faisant du père une métaphore, ou du nom-du-père un signifiant coexistensif au langage, il ne semble pas qu'on sorte d'un discours étroitement familial en

5. Maud Mannoni, *Le Psychiatre, son fou et la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1970, p. 104.

fonction duquel le schizophrène se définit négativement, par la forclusion supposée du signifiant.

Une percée vers « plus de réalité »

C'est curieux, comme l'on ramène le schizophrène à des problèmes qui ne sont pas les siens, de toute évidence : père, mère, loi, signifiant ; le schizophrène est ailleurs, et ce n'est certes pas une raison pour conclure qu'il manque de ce qui ne le concerne pas. Sur ce point Beckett et Artaud ont tout dit : résignons-nous à l'idée que certains artistes ou écrivains ont eu sur la schizophrénie plus de révélations que les psychiatres et les psychanalystes. C'est la même erreur, finalement, qui fait définir la schizophrénie en termes négatifs ou de manque (dissociation, perte de réalité, autisme, forclusion) et qui mesure la schizophrénie à une structure familiale dans laquelle ce manque est repéré. En fait, le phénomène du délire n'est jamais la reproduction même imaginaire d'une histoire familiale autour d'un manque. C'est au contraire un trop-plein de l'histoire, une vaste dérive de l'histoire universelle. Ce que le délire brasse, ce sont les races, les civilisations, les cultures, les continents, les royaumes, les pouvoirs, les guerres, les classes et les révolutions. Et il n'y a nul besoin d'être cultivé pour délirer en ce sens. Il y a toujours un Nègre, un Juif, un Chinois, un Grand Mogol, un Aryen dans le délire ; tout délire est de la politique et de l'économie. Et l'on ne croira pas qu'il s'agit seulement de l'expression manifeste du délire : le délire exprime plutôt lui-même la manière dont la libido investit tout un champ social historique, et dont le désir inconscient épouse ses ultimes objets. Même lorsque le délire semble manier les thèmes familiaux, les trous, les coupures, les flux qui traversent la famille et la constituent comme schizogène sont de nature extra-familiale et font intervenir l'ensemble du champ social dans ses déterminations inconscientes. Comme dit très bien Marcel Jaeger, « n'en déplaise aux grands prêtres de la psychiatrie, les propos tenus par les fous n'ont pas seulement l'épaisseur de leurs désordres psychiques individuels : le discours de la folie s'articule sur un autre discours, celui de l'histoire, politique, sociale, reli-

gieuse, qui parle en chacun d'eux»⁶. Le délire ne se construit pas autour du nom-du-père, mais sur les noms de l'histoire. Noms propres : on dirait que les zones, les seuils ou les gradients d'intensité que le schizophrène traverse sur le corps sans organes (je sens que je deviens...) sont désignés par de tels noms de races, de continents, de classes ou de personnes. Le schizophrène ne s'identifie pas à des personnes, il identifie sur le corps sans organes des domaines et des régions désignés par des noms propres.

C'est pourquoi nous avons tenté de décrire la schizophrénie en termes positifs. Dissociation, autisme, perte de réalité sont des termes commodes avant tout pour ne pas écouter les schizophrènes. Dissociation est un mauvais mot pour désigner l'état des éléments qui entrent dans ces machines spéciales, les machines schizophrènes positivement déterminables – nous avons vu à cet égard le rôle machinique de l'absence de lien. « Autism » est un très mauvais mot pour désigner le corps sans organes, et tout ce qui se passe sur lui, qui n'a rien à voir avec une vie intérieure coupée de la réalité. Perte de réalité, comment dire cela de quelqu'un qui vit proche du réel à un point insupportable (« cette émotion qui rend à l'esprit le son bouleversant de la matière », écrit Artaud dans *Le Pèse-Nerfs*)⁷ ? Au lieu de comprendre la schizophrénie en fonction des destructions qu'elle introduit dans la personne, ou des trous et lacunes qu'elle fait apparaître dans la structure, il faut la saisir comme *processus*. Lorsque Kraepelin tentait de fonder son concept de démence précoce, il ne le définissait ni par des causes ni par des symptômes, mais par un processus, par une évolution et un état terminal. Seulement, cet état terminal, Kraepelin le concevait comme une désagrégation complète et définitive, justifiant l'enfermement du malade en attendant sa mort. C'est d'une tout autre façon que Karl Jaspers, puis aujourd'hui Ronald D. Laing comprennent la riche notion de processus : une rupture, une irruption, une percée qui brise la continuité d'une personnalité, l'entraînant dans une sorte de voyage à travers un « plus de réalité » intense et effrayant, suivant des lignes de fuite où s'engouffrent nature et histoire,

6. Marcel Jeager, « L'Underground de la folie » in *Partisans*, février 1972.

7. Antonin Artaud, *Le Pèse-nerfs* in *Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, 1956, rééd. 1970, p. 112.

organisme et esprit. C'est cela qui se joue entre les organes-machines schizophréniques, le corps sans organes et les flux d'intensité sur ce corps, opérant tout un branchement de machines et toute une dérive de l'histoire.

Il est facile à cet égard de distinguer la paranoïa et la schizophrénie (même les formes dites paranoïdes de la schizophrénie) : le « laissez-moi tranquille » du schizophrène et le « je ne vous laisserai pas tranquille » du paranoïaque ; la combinatoire des signes dans la paranoïa, les agencements machiniques de la schizophrénie ; les grands ensembles paranoïaques et les petites multiplicités schizophréniques ; les grands plans d'intégration réactionnelle dans la paranoïa et les lignes de fuite actives dans la schizophrénie. Si la schizophrénie apparaît comme la maladie de l'époque actuelle, ce n'est pas en fonction de généralités concernant notre mode de vie, mais par rapport à des mécanismes très précis de nature économique, sociale et politique. Nos sociétés ne fonctionnent plus à base de codes et de territorialités, mais au contraire sur fond d'un décodage et d'une déterritorialisation massive. Contrairement au paranoïaque dont le délire consiste à restaurer des codes, à réinventer des territorialités, le schizophrène ne cesse d'aller plus loin dans le mouvement de se décoder lui-même, de se déterritorialiser (la percée, le voyage ou le processus schizophrénique). Le schizophrène est comme la limite de notre société, mais la limite toujours conjurée, réprimée, abhorrée. Le problème de la schizophrénie est bien posé par Laing : comment faire pour que la percée (*breakthrough*) ne devienne pas effondrement (*break-down*) ?^b Comment faire pour que le corps sans organes ne se referme pas, imbécile et catatonique ? Pour que l'état aigu triomphe de son angoisse, mais sans faire place à un état chronique abruti, et même à un état final d'effondrement généralisé, comme on le voit à l'hôpital ? Il faut bien dire que les conditions de l'hôpital, non moins que les conditions familiales, sont peu satisfaisantes à cet égard ; et les grands symptômes négatifs d'autisme, de perte de réalité, sont souvent des produits de la familialisation comme de l'hospitalisation. Sera-t-il possible de conjuguer la puissance d'une

b. Ronald D. Laing, *La Politique de l'expérience*, Paris, Stock, 1969, p. 93.

chimie vécue et d'une analyse schizologique pour faire que le processus schizophrénique ne tourne pas dans son contraire, c'est-à-dire dans la production d'un schizophrène bon pour l'asile ? Et dans quel type de groupe, dans quelle sorte de collectivité ?

TABLE RONDE SUR PROUST *

Roland Barthes. – Puisque je dois parler en premier, je me contenterai de marquer ce qui, à mon sens, devrait être le caractère paradoxal de tout colloque sur Proust : Proust ne peut être l'objet que d'un colloque infini : colloque infini parce que plus qu'aucun autre auteur, il est celui dont il y aura infiniment à dire. Ce n'est pas un auteur éternel, mais c'est, je crois, un auteur perpétuel, comme on dit d'un calendrier qu'il est perpétuel. Et je ne crois pas que cela tienne, disons, à la richesse de Proust, qui est peut-être une notion encore trop qualitative, mais plutôt à une certaine déstructuration de son discours. C'est un discours non seulement *digressé*, comme on l'a dit, mais c'est, de plus, un discours troué et déconstruit : une sorte de galaxie qui est infiniment explorable parce que les particules en changent de place et permutent entre elles. Ceci fait que je lis Proust, qui est l'un des très rares auteurs que je relise, comme une sorte de paysage illusoire, éclairé successivement par des lumières qui obéiraient à une sorte de rhéostat variable et feraient passer graduellement, et inlassablement aussi, le décor par différents volumes, par différents niveaux de perception, par différentes intelligibilités. C'est un matériau inépuisable, non pas en ce qu'il est toujours nouveau, ce qui ne veut pas dire grand-chose, mais en ce qu'il revient toujours déplacé. Par là même, c'est une œuvre qui constitue un véritable « mobile », c'est peut-être la véritable incarnation du Livre rêvé par Mallarmé. À mon avis, la *Recherche du temps perdu* (et tout ce qu'on peut y agglomérer d'autres textes) ne

* Dirigée par Serge Doubrovsky. Sont présents Roland Barthes, Gérard Genette, Jean Ricardou, Jean-Pierre Richard. *Cahiers Marcel Proust*, nouvelle série, n° 7, Paris, Gallimard, 1975, p. 87-116. Le texte a été revu et mis au point par Jacques Bersani, avec l'accord des participants.

peut provoquer que des idées de recherche et non pas des recherches. Dans ce sens-là, le texte proustien est une substance superbe pour le désir critique. C'est un véritable objet de désir pour le critique, car tout s'épuise dans le fantasme de la recherche, dans l'idée de chercher quelque chose chez Proust, et, par là même, aussi, tout rend illusoire l'idée d'un résultat de cette recherche. La singularité de Proust c'est qu'il ne nous laisse rien d'autre à faire que ceci : *le réécrire*, qui est le contraire même de l'épuiser.

Gilles Deleuze. – Je me bornerai, en ce qui me concerne, à poser un problème qui est pour moi relativement récent. J'ai l'impression d'une espèce de présence très importante, très inquiétante, une présence, dans cette œuvre, de la folie. Ce qui ne veut pas dire du tout, n'est-ce pas, que Proust est fou, mais que dans la *Recherche* même, il y a une présence très vive, très grande de la folie. A commencer déjà par deux des personnages clés. Cette présence de la folie, comme toujours chez Proust, est très habilement distribuée. Il est certain, dès le début, que Charlus est fou. A peine aperçoit-on Charlus, que l'on se dit : tiens, il est fou. Et c'est le narrateur qui nous le dit. Pour Albertine, c'est l'inverse, ça se passe à la fin ; ce n'est plus une conviction immédiate, c'est un doute, une possibilité. Peut-être était-elle folle, peut-être l'a-t-elle toujours été. Et c'est ce que suggère Andrée à la fin. Qui donc est fou ? Charlus, sûrement. Albertine, peut-être. Mais n'y aurait-il pas quelqu'un d'encore plus fou ? Qui serait caché partout et qui manierait la certitude que Charlus est fou et la possibilité qu'Albertine ait pu l'être ? Est-ce qu'il n'y a pas un meneur du jeu ? Ce meneur du jeu, tout le monde le connaît, c'est le narrateur. En quel sens ce narrateur est-il fou ? Il est très bizarre, ce narrateur. Tout à fait bizarre. Comment se présente-t-il ? Il n'a pas d'organes, il ne voit rien, il ne comprend rien, il n'observe rien, il ne sait rien ; on lui montre quelque chose, il regarde : il ne voit pas ; on lui fait sentir quelque chose, on lui dit : voyez comme c'est beau, il regarde et puis au moment où on lui dit : mais voyez, regardez un peu, – il y a quelque chose qui résonne dans sa tête, il pense à autre chose, à quelque chose qui l'intéresse, et qui n'est pas de l'ordre de la perception, qui n'est pas de l'ordre de l'intellection. Il n'a pas d'organes, pas de sensations, pas de percep-

tions, il n'a rien. C'est une espèce de corps nu, de gros corps non différencié. Quelqu'un qui ne voit rien, qui ne sent rien, qui ne comprend rien, quelle peut bien être son activité ? Je crois que quelqu'un qui est dans cet état-là ne peut que répondre à des signes, à des signaux. En d'autres termes, le narrateur, c'est une araignée. Une araignée, ça n'est bon à rien, ça ne comprend rien, on peut mettre sous ses yeux une mouche, elle ne réagit pas. Mais dès qu'un petit coin de sa toile se met à vibrer, la voilà qui bouge, avec son gros corps. Elle n'a pas de perceptions, pas de sensations. Elle répond à des signaux, un point c'est tout. De même le narrateur. Lui aussi tisse une toile, qui est son œuvre, et aux vibrations de laquelle il répond, dans le même temps qu'il la tisse. Araignée-folie, narrateur-folie qui ne comprend rien, qui ne veut rien comprendre, qui ne s'intéresse à rien, sinon à ce petit signe, là-bas au fond. La folie, certaine, de Charlus, tout comme la folie, possible, d'Albertine, c'est de lui-même qu'elles émanent. Partout il projette son espèce de présence opaque, aveugle ; partout, c'est-à-dire aux quatre coins de cette toile, sa toile, qu'il fait, défait, refait sans cesse. Métamorphose plus radicale encore que chez Kafka, puisque le narrateur est déjà métamorphosé avant que l'histoire commence.

Mais que voit-on quand on ne voit rien ? Ce qui me paraît frappant, dans la *Recherche*, c'est que c'est toujours la même chose, c'est toujours la même chose mais c'est en même temps extraordinairement varié. Si l'on essayait de transcrire la vision du narrateur à la façon dont les biologistes transcrivent la vision de la mouche, cela donnerait une nébuleuse avec, ici ou là, de petits points brillants. Exemple, la nébuleuse Charlus : que voit le narrateur, ce narrateur qui, n'est-ce pas, n'est pas Proust ? Il voit deux yeux, clignotants, inégaux, et il entend vaguement une voix. Deux singularités dans cette espèce de nébuleuse à gros ventre qui est Charlus. Dans le cas d'Albertine, il ne s'agit pas d'une nébuleuse individuelle mais d'une nébuleuse collective, distinction qui n'a du reste aucune importance. C'est la nébuleuse les « jeunes filles » avec des singularités, et l'une de ces singularités, c'est Albertine. Il en va toujours ainsi chez Proust. La première vision globale, c'est une espèce de nuage avec des petits points. Il y a un deuxième moment mais qui n'est pas rassurant non plus. En fonction

des singularités que contient la nébuleuse, s'organise une espèce de série, la série, par exemple des discours de Charlus, trois grands discours construits sur le même type et qui ont tellement le même rythme que dans les trois cas Charlus commence par une opération que l'on appellerait aujourd'hui de dénégation : « Non, vous ne m'intéressez pas », dit-il au narrateur. Deuxième temps, l'opposition : de vous à moi, il y a tellement de différence qu'elle est infranchissable, et vous êtes un rien du tout par rapport à moi. Et troisième temps, la folie : dans le discours de Charlus, parfaitement dominé jusque-là, voici que quelque chose déraile. Phénomène étonnant et qui se produit dans les trois discours. Il faudrait montrer de la même manière comment il y a une série et même de multiples séries Albertine, qui se dégagent de la nébuleuse des jeunes filles. Ces séries sont marquées par des éruptions sadico-masochistes ; ce sont des séries abominables, jalonnées par des profanations, des séquestrations ; ce sont, nées de la vision myope, les grandes séries cruelles. Et ça ne s'arrête pas là. Il y a un moment où, au terme de ces séries et comme dans un ultime troisième temps, tout se dissout, tout se disperse, tout éclate – et se referme – dans une foule de petites boîtes. Il n'y a plus d'Albertine. Il y a cent petites boîtes Albertine, qui sont là, étalées, qui n'arrivent plus à communiquer les unes avec les autres, suivant une dimension très curieuse qui est une dimension transversale. Et je crois que c'est là, dans ce dernier moment, qu'apparaît véritablement le thème de la folie. Avec une espèce d'innocence végétale, au sein d'un cloisonnement qui est celui-là même des végétaux. Le texte le plus typique, à cet égard, celui qui montre le mieux la triple organisation de la vision du narrateur-araignée, c'est le premier baiser à Albertine (Pléiade, II, p. 363-365). On y distingue très bien les trois moments essentiels (mais on en pourrait trouver beaucoup d'autres). La nébuleuse du visage, tout d'abord, avec un petit point brillant, baladeur. Puis le narrateur se rapproche : « Dans ce court trajet de mes lèvres vers sa joue, c'est dix Albertines que je vis. » Vient enfin le grand dernier moment, quand sa bouche a atteint la joue et qu'il n'est plus qu'un corps aveugle, aux prises avec l'éclatement, la dispersion d'Albertine : « [...] tout d'un coup, mes yeux cessèrent de voir, à son tour mon nez, s'écrasant, ne perçut

plus aucune odeur, et sans connaître pour cela davantage le goût du rose désiré, j'appris, à ces détestables signes, qu'enfin j'étais en train d'embrasser la joue d'Albertine ».

Voilà ce qui m'intéresse maintenant dans la *Recherche* : la présence, l'immanence de la folie dans une œuvre qui n'est pas une robe, qui n'est pas une cathédrale, mais une toile d'araignée en train de se tisser sous nos yeux.

Gérard Genette. – Ce que je vais dire m'est inspiré à la fois par les travaux de ce colloque, et par un regard rétrospectif sur mon propre travail, passé ou récent, concernant Proust. Il me semble que l'œuvre de Proust, du fait de son ampleur et de sa complexité, et aussi du fait de son caractère évolutif, de cette succession ininterrompue d'états divers d'un même texte, depuis *Les Plaisirs et les jours* jusqu'au *Temps retrouvé*, présente à la critique une difficulté qui est aussi, à mes yeux, une chance : c'est d'imposer le passage de l'herméneutique classique, qui était une herméneutique paradigmatique (ou métaphorique), à une herméneutique nouvelle, qui serait syntagmatique, ou si l'on veut métonymique. Je veux dire qu'il ne suffit plus avec Proust de noter des récurrences de motifs et d'établir à partir de ces répétitions, par empilement et homologation, des objets thématiques dont on dressera ensuite le réseau idéal, selon une méthode dont Charles Mauron a donné la version la plus explicite, mais qui est au fond de toute critique thématique. Il faut aussi tenir compte des effets de distance ou de proximité, bref de *place* dans le texte, entre les divers éléments du contenu.

Bien entendu, ces faits de disposition ont toujours retenu l'attention des analystes de la technique narrative ou stylistique ; Jean Rousset par exemple nous a parlé du caractère *sporadique* de la présentation du personnage dans la *Recherche* et Leo Bersani de ce qu'il appelle la « force centrifuge », ou « transcendance horizontale » du style de la *Recherche*, et qui le distingue de celui de *Jean Santeuil*. Mais ce qui est pertinent pour l'analyse formelle l'est aussi, je crois, et spécialement et surtout plus manifestement chez Proust, pour l'analyse thématique et l'interprétation. Pour ne prendre que deux ou trois exemples rencontrés dans mon travail, il n'est pas sans importance d'observer que dès les premières pages de *Combray* le thème de l'alcool et celui de la sexualité apparaissent en conti-

guité, ce qui favorise (au moins) leur relation ultérieure d'équivalence métaphorique. Inversement, je trouve significatif l'effet de déplacement, ou de retardement, appliqué aux amours entre Marcel et sa mystérieuse petite cousine, qui ont lieu à Combray mais ne seront évoquées, rétrospectivement, que bien plus tard, au moment de la vente du canapé de tante Léonie à la maison de passe de Rachel. Ou encore, un objet thématique comme le donjon de Roussainville, qui apparaît (deux fois) dans *Combray* comme témoin et confident des exaltations érotiques solitaires du héros, revient dans *Le Temps retrouvé* avec une nouvelle signification érotique, qui retentit sur la première et la modifie après coup, lorsqu'on apprend que ce donjon avait été le lieu des débauches de Gilberte avec les gamins du village. Il y a là un effet de variation, une différence dans l'identité qui est aussi importante que l'identité elle-même ; il ne suffit pas pour l'interprétation de superposer les deux occurrences, il faut évidemment interpréter aussi ce qui résiste à la superposition. D'autant que nous savons bien que la *Recherche* s'est engendrée le plus souvent par éclatement et dissociation de cellules initiales syncrétiques : c'est un univers en expansion, où des éléments au départ très proches ne cessent de s'écarter. On sait par exemple que Marcel et Swann, Charlus et Norpois étaient initialement confondus, on observe que ladite « Préface au *Contre Sainte-Beuve* » juxtaposait les expériences de la madeleine et du pavé Guermantes, on voit dans un brouillon publié par Philippe Kolb que la révélation désabusante sur les sources de la Vivonne était primitivement acquise dès l'enfance, et toute l'architecture thématique de la *Recherche* repose maintenant sur le prodigieux écartement de ces retombées d'arches, sur l'énorme attente de la révélation finale.

Tout cela impose donc une extrême attention à la disposition chrono-topologique des signifiants thématiques, et donc à la puissance sémiotique du *contexte*. Roland Barthes a plusieurs fois insisté sur le rôle antisymbolique du contexte, qui est toujours traité comme un instrument de réduction du sens. Il me semble qu'une pratique inverse peut être imaginée, à partir d'observations de cet ordre. Le contexte, c'est-à-dire l'espace du texte, et les effets de place qu'il détermine, est aussi générateur de sens. Hugo disait, je crois : « Dans *concierge* il

y a *cierge* » ; je dirai aussi finement : dans *contexte* il y a *texte*, et l'on ne peut évacuer le premier sans balancer le deuxième avec, ce qui fait problème en littérature. Il faudrait plutôt restituer au contexte sa capacité symbolique, en s'orientant vers une herméneutique, ou une sémiotique, qui serait moins fondée sur l'invariance paradigmatique que sur les variances syntagmatiques, et donc textuelles. Ce qui signifie – nous le savons au moins depuis Saussure – ce n'est pas la répétition, c'est la différence, la modulation, l'altération, ce que Doubrovsky appelait hier soir la *fausse note* : c'est-à-dire la variation, même sous sa forme la plus élémentaire. Il serait assez agréable de penser que le rôle du critique, comme du musicien, est d'interpréter des variations.

Serge Doubrovsky. – Je crois que ces trois discours que nous venons d'entendre et qui semblent à première vue n'avoir rien de commun, sont pourtant pris dans une seule et même toile d'araignée, celle-là, très exactement que décrivait Deleuze. N'est-ce pas là du reste le propre de Proust, à la fois cette fragmentation, cet isolement complet et puis, au bout du compte, cette communication, cette réunion ?

Roland Barthes. – Je voudrais simplement dire à Genette que si, en analysant les variations, on cherche un thème, on se situe complètement dans une herméneutique, car on suit une voie de remontée verticale vers un objet central. Mais (et je crois que là Genette a raison) si l'on postule une description ou simplement une écriture de la variation, une variation des variations, alors à ce moment-là il ne s'agit plus du tout d'une herméneutique, il s'agit tout simplement d'une sémiologie. C'est du moins ainsi que je définirai le mot « sémiologie », en reprenant d'ailleurs une opposition qui avait été posée par Foucault entre « herméneutique » et « sémiologie ».

Jean-Pierre Richard. – Je voudrais ajouter quelques mots à ce qu'a dit tout à l'heure Gérard Genette. Je suis certes d'accord avec la conception qu'il a développée du *thème* comme somme, ou comme série de ses modulations ; d'accord aussi pour souhaiter l'ouverture d'une thématique contextuelle. Mais c'est sur la définition même, donnée ou suggérée, du thème que je voudrais marquer une légère différence. Il me semble, par exemple, que le donjon de Roussainville, à

travers l'analyse qu'il en apporte, ne peut pas véritablement apparaître comme un thème...

Gérard Genette. – Je l'ai nommé « objet thématique ».

Jean-Pierre Richard. – ... je le verrais plutôt, disons, comme un *motif*, c'est-à-dire un objet dont Proust utilise de façon très consciente la récurrence textuelle pour créer certains effets, importants, j'en suis d'accord avec Genette, de sens retardé ou déplacé.

Mais ce qui m'apparaît comme proprement *thématique*, dans le donjon de Roussainville, c'est autre chose : c'est la possibilité qu'il nous offre de l'ouvrir, presque de l'éclater, d'opérer en tout cas une mobilisation et comme une libération disséminante de ses différents traits constitutifs (qualités ou fonctions), de le dissocier en somme, pour le relier à d'autres objets présents et actifs dans l'étendue de la fiction proustienne. Parmi ces traits définitifs – je veux dire qu'ils définissent l'objet, mais c'est sans jamais le *finir*, bien sûr, sans le clore, en l'ouvrant au contraire de toutes parts vers son dehors –, parmi donc ces traits spécifiques, il y aurait par exemple la *rousseur* (suggérée par le signifiant *Roussainville*) : cette rousseur qui renvoie le donjon à la libido de toutes les petites filles rousses. Ou encore la *verticalité* (vous la disiez tout à l'heure très justement phallique) qui apparente le donjon à tous les objets dressés ; et aussi, pourrait-on dire, l'*infériorité* : car tout ce qui advient d'érotique dans ce donjon s'y passe toujours dans son étage souterrain. Grâce à cette caractéristique le donjon va pouvoir se moduler souterrainement vers tous les autres lieux profonds et clandestins de la *Recherche*, en particulier vers la crypte de l'église de Combray, vers le petit pavillon anal des Champs-Élysées, dont nous parlait l'autre jour Doubrovsky, vers les métros de Paris pendant la guerre, où Charlus fait d'étranges randonnées. La modulation du thème peut même apparaître ici comme très authentiquement freudienne puisque à côté d'un état infantile et auto-érotique du souterrain (Roussainville), nous rencontrons un souterrain anal, qui est celui des Champs-Élysées, puis un souterrain homosexuel, qui est celui du métro parisien. C'est en cela que consiste, selon moi, la modulation d'un thème. Ce qu'il y a de thématique dans un objet, c'est, il me semble, moins en effet sa capacité de se répéter, de se reproduire dans

son intégrité, identique ou variée, à divers lieux, rapprochés ou écartés, du texte, que son aptitude à spontanément se diviser, à se distribuer abstraitement, catégoriellement vers tous les autres objets de la fiction, de manière à établir avec eux un réseau de solidarités implicites : ou si l'on préfère et pour reprendre une métaphore ce soir décidément bien obsédante, pour tisser avec eux dans l'espace anticipatif et mémoriel de la lecture, une sorte de vaste toile d'araignée signifiante. Les thèmes se lisent alors comme les lignes directrices de cette redistribution infinie : séries, oui, mais séries toujours éclatées, monnayées en d'autres séries, continuellement recroisées ou traversées.

Et cette notion de *traverse* m'amène à désirer interroger maintenant Gilles Deleuze qui a si bien évoqué, à la fin de son livre sur Proust, l'importance dans cette œuvre des *transversales*. Il se peut d'ailleurs que le donjon de Roussainville nous en fournisse encore, un exemple excellent : je pense au personnage de Théodore. Vous vous souvenez que ce jeune garçon fait visiter la crypte de Combray, où se trouve la petite fille assassinée dont nous parlait hier Doubrovsky, mais qu'il est aussi l'un des acteurs des jeux érotiques pratiqués dans le donjon, jeux auxquels participe Gilberte. Voilà, confirmée par le relais d'un personnage clef, une liaison nettement établie entre deux modalités du souterrain proustien, deux de nos séries spatio-libidinales. Je demande donc à Deleuze, à ce propos, comment il conçoit exactement le sens de cette notion de *transversalité* chez Proust. Pourquoi est-elle privilégiée par lui par rapport à toutes les autres relations structurantes de l'espace proustien, telles que focalité, symétrie, latéralité ? Et comment se lie-t-elle spécifiquement à une expérience de la *folie* ?

Gilles Deleuze. – Je pense que l'on peut appeler transversale une dimension qui n'est ni horizontale ni verticale, à supposer, bien entendu, qu'il s'agisse d'un plan. Je ne me demande pas si une telle dimension apparaît dans l'œuvre de Proust. Je me demande à quoi elle sert. Et, si Proust en a besoin, pourquoi il en a besoin. Il me semble qu'après tout il n'a pas le choix. Il y a une chose qu'il aime beaucoup, c'est l'idée que les choses ou les gens ou les groupes, ça ne communique pas. Charlus est une boîte ; les jeunes filles, c'est une boîte qui contient des

boîtes plus petites. Et je ne crois pas que ce soit une métaphore, du moins au sens courant du terme. Boîtes closes, ou bien vases non communicants : nous tenons là, me semble-t-il, deux possessions de Proust, au sens où l'on dit d'un homme qu'il a des propriétés, des possessions. Eh bien ces propriétés, ces possessions que Proust manipule tout au long de la *Recherche*, – par lui, bizarrement, ça communique. Or une communication qui ne se fait pas d'après une dimension comprise dans les dimensions de ce qui communique, on peut l'appeler une communication aberrante. Exemple fameux de ce type de communication : le bourdon et l'orchidée. Tout est cloisonné. Et c'est en cela, non pas du tout que Proust est fou, mais qu'il s'agit d'une vision folle, la vision folle étant beaucoup plus une vision à base de végétal que d'animal. Ce qui fait que pour Proust la sexualité humaine est une affaire de fleurs, c'est que chacun est bisexué. Chacun est hermaphrodite mais incapable de se féconder lui-même puisque ses deux sexes sont séparés. La série amoureuse, ou sexuelle, sera donc une série particulièrement riche. Si l'on parle d'un homme, il y a la partie mâle et la partie femelle de cet homme. Pour cette partie mâle, deux cas ou plutôt quatre : elle peut entrer en rapport avec la partie mâle d'une femme ou avec la partie femelle d'une femme, mais aussi bien avec la partie femelle d'un autre homme ou avec la partie homme d'un autre homme. Il y a communication, mais elle se fait toujours entre vases non communicants ; il y a ouverture, mais elle s'opère toujours entre boîtes closes. On sait que l'orchidée présente, dessinée sur sa fleur, l'image de l'insecte, avec ses antennes, et c'est cette image que l'insecte vient féconder, assurant ainsi la fécondation de la fleur femelle par la fleur mâle : pour indiquer cette espèce de croisement, de convergence entre l'évolution de l'orchidée et celle de l'insecte, un biologiste^a contemporain a pu parler d'une évolution parallèle, ce qui est très exactement ce que j'entends par communication aberrante.

La scène du train, où le narrateur court d'une fenêtre à l'autre, passant du paysage de gauche au paysage de droite et inversement, offre un autre exemple du même phénomène.

a. Sur cette question, Deleuze cite le plus souvent le travail de Rémy Chauvin, *Entretien sur la sexualité*, Paris, Plon, p. 205.

Rien ne communique : c'est une espèce de grand monde éclaté. L'unité n'est pas dans ce qui est vu. La seule unité possible, c'est dans le narrateur qu'il faut la chercher, dans son comportement d'araignée qui tisse sa toile, d'une fenêtre à l'autre. Je crois que tous les critiques ont dit la même chose : la *Recherche*, en tant qu'œuvre, se fait tout entière dans cette dimension, hantée par le seul narrateur. Les autres personnages, tous les autres personnages, ne sont que des boîtes, médiocres ou splendides.

Serge Doubrovsky. – Puis-je alors vous poser la question : qu'est-ce que *Le Temps retrouvé* dans cette perspective ?

Gilles Deleuze. – Je crois que *Le Temps retrouvé* c'est, non pas le moment où le narrateur a compris, non pas le moment où il sait (j'emploie de très mauvais mots, mais c'est pour être plus rapide), c'est le moment où il sait ce qu'il faisait depuis le début. Il ne le savait pas. C'est le moment où il sait qu'il est une araignée, c'est le moment où il sait que la folie était présente depuis le début, c'est le moment où il sait que son œuvre est une toile et à ce moment-là il s'affirme pleinement. *Le Temps retrouvé* c'est par excellence la dimension transversale. Dans cette espèce d'éclatement, de triomphe de la fin, on dirait que cette araignée a tout compris. Qu'elle a compris qu'elle faisait une toile, et qu'elle a compris que c'était prodigieux de le comprendre.

Serge Doubrovsky. – Que faites-vous des grandes lois psychologiques que le narrateur fait intervenir tout au long de son récit et dont il émaille son texte ? Est-ce que vous les voyez plutôt comme des symptômes de sa folie ou comme des analyses du comportement humain ?

Gilles Deleuze. – Assurément pas. Je crois du reste qu'elles sont très localisées : comme disait Genette, il y a des problèmes de topologie très importants. Les lois psychologiques, ce sont toujours des lois de séries. Et les séries, dans l'œuvre de Proust, ne sont jamais le dernier mot. Il y a toujours quelque chose de plus profond que ces séries organisées suivant la verticale, ou en profondeur de plus en plus grande. La série des plans que l'on voit traversés par le visage d'Albertine débouche sur autre chose qui est beaucoup plus important et qui est le dernier mot. Il en va de même pour les séries marquées par les lois du mensonge ou les lois de la jalousie. C'est pourquoi,

dès que Proust manie les lois, intervient une dimension d'humour qui me paraît essentielle et qui pose un problème d'interprétation, un vrai problème. Interpréter un texte, cela revient toujours, me semble-t-il, à évaluer son humour. Un grand auteur, c'est quelqu'un qui rit beaucoup. Dans l'une de ses premières apparitions, Charlus dit à peu près au narrateur : tu t'en fiches bien de ta grand-mère, petite canaille. On peut penser que Charlus fait une plaisanterie vulgaire. Mais peut-être Charlus lance-t-il là en réalité une prédiction, à savoir que l'amour pour la grand-mère, l'amour pour la mère, toute la série, ce n'est pas du tout le dernier mot, le dernier mot étant : tu t'en fiches bien, etc. Et là, en effet, je crois que toutes les méthodes qui ont été précédemment invoquées se retrouvent devant cette nécessité de prendre en compte non seulement une rhétorique, mais aussi une humoristique.

Question dans la salle. – Monsieur Barthes, vous avez suggéré un rapport entre la *Recherche* et le Livre mallarméen. Est-ce que vous pourriez expliciter ce rapport ou est-ce seulement une idée ?

Roland Barthes. – C'est un projet de rapprochement, une métaphore, si vous voulez. Le Livre mallarméen est un espace de permutation entre un texte qui est lu et les spectateurs qui changent de place à chaque instant. Je suggérerais simplement que le livre proustien, l'espace de lecture de ce livre proustien, tout au long de l'histoire, serait peut-être ce Livre mallarméen, ce livre qui n'existe que dans une sorte de théâtralité non hystérique, purement permutative, fondée sur des permutations de places ; c'est tout ce que je voulais dire.

Serge Doubrovsky. – Je voudrais profiter du bref silence qui s'est établi pour répondre à Genette. Je serai tout à fait d'accord avec ce qu'il a dit tout à l'heure. Toutes les scènes de la *Recherche* sont revécues, mais chaque fois avec une différence qualitative qui tient à l'évolution du livre, du texte comme tel. Et c'est pourquoi, pour éviter tout malentendu, je n'ai pas présenté mon propre commentaire comme l'état final d'une recherche mais comme un effort pour déterminer dans l'œuvre des points de repère qui permettent ensuite d'établir le réseau des différences. Quant à ce qu'a dit tout à l'heure Deleuze, je ne l'aurais peut-être pas dit avec les mêmes mots. Mais plus je relis Proust et plus je suis sûr, non pas qu'il est

fou, mais – que l'on me passe l'expression – qu'il est un peu « dingue ». Pour s'en tenir à ce seul niveau, il y a des phrases qui sont en apparence d'une logique parfaite, mais qui, si l'on y regarde d'un peu plus près, ne tiennent pas debout. Si j'employais hier le langage de la psychanalyse pour décrire ce type de phénomène, c'est parce que la psychanalyse, c'est le langage idéal du fou, c'est la folie codifiée. Je me suis donc servi d'un système commode, mais peut-être était-ce seulement pour me rassurer.

Jean Ricardou. – Les divers propos qui s'échangent ici s'articulent certes plus ou moins facilement. Par exemple, ce que j'aimerais formuler s'articulera plus aisément avec ce qu'a prononcé Gérard Genette. Je demanderai donc à Genette s'il considère comme spécifique de Proust cet écartement, cette dispersion qui excitent actuellement son désir critique. Pour ma part, j'ai l'impression que ce phénomène (je le nommerais volontiers le « dispositif osiriaque ») est caractéristique de tout texte. Je songe en particulier à un contemporain de Proust (mais dont on parle tout de même hélas beaucoup moins), Roussel. Celui-ci pratique d'une façon peut-être comparable, en ce sens que certains de ses textes, comme *Nouvelles impressions d'Afrique*, se composent par une prolifération lisible de parenthèses les unes dans les autres écartant les thèmes, les dispersant toujours davantage. Mais cela est sensible dans la composition des autres textes de Roussel. Par ailleurs, ce qui m'inquiète un peu, c'est que le phénomène de dispersion pourrait laisser entendre, peut-être, qu'il y a d'abord la présence d'une unité et que cette unité est ensuite dispersée. En d'autres termes : le dispositif osiriaque suppose, avant dislocation, la présence d'un corps premier, celui d'Osiris. Pour ma part, je crois opportun de corriger ce dispositif par une autre notion : celle du « puzzle impossible ». Ainsi, il y a bien un ensemble de pièces séparées les unes des autres par une activité de mises entre parenthèses toujours renouvelées, mais en même temps si l'on tente à partir des morceaux ainsi éparpillés la composition d'une unité supposée scindée, on se rendrait compte, par cet effet de puzzle impossible, que les morceaux ne s'imbriquent pas bien les uns dans les autres, n'auraient pas de géométrie compatible. Ce qui m'intéresse, en somme, c'est d'aggraver le cas de l'unité : non seulement (comme vous le

montrez) espacement et dispersion, mais encore réunion impossible : pas d'unité originelle.

Gérard Genette. – La relation entre Proust et Roussel est évidemment trop difficile pour qu'on la traite comme ça, il y a quand même un élément assez massif qu'on peut mentionner, c'est que, autant que je sache, Roussel a une certaine façon de maîtriser son dispositif, et la caractéristique du dispositif proustien, c'est que son auteur ne l'a jamais tout à fait maîtrisé ; on peut dire qu'il ne l'a pas maîtrisé parce qu'il est mort trop tôt mais naturellement c'est une plaisanterie. Même s'il était encore vivant, je suis sûr qu'il ne l'aurait toujours pas maîtrisé, parce qu'il est infini. L'autre question est : est-ce qu'il s'agit d'un phénomène spécifique de l'œuvre de Proust ou d'un phénomène général ? Je crois qu'en fait c'est un faux problème parce que, pour moi en tout cas, je suis sensible à un phénomène qui est caractéristique de Proust, et à partir de ce phénomène, je suis tenté de relire tous les autres textes dans cette lumière-là. Mais, d'un autre point de vue, on peut dire que ces phénomènes de distance, d'écartement, etc., sont la définition même de tout texte.

Roland Barthes. – Je vois qu'on tourne toujours autour de cette forme, du thème et de la variation. En musique, il y a une forme académique et canonique du thème et de la variation, par exemple les variations de Brahms sur un thème de Haydn ; il y a un thème qui est donné d'abord, et ensuite il y a dix, douze ou quinze variations. Mais il ne faut pas oublier que dans l'histoire de la musique, il y a une grande œuvre qui feint de prendre la structure « thème et variations » mais en réalité la défait ; ce sont les variations de Beethoven sur une valse de Diabelli, telles du moins qu'elles sont admirablement expliquées et décrites par Stockhausen, dans le petit livre de Boucourechliev sur Beethoven. On s'aperçoit que là on a affaire à trente-trois variations sans thème. Et il y a un thème qui est donné au début, qui est un thème très bête, mais qui est donné justement, un peu, à titre de dérision. Je dirais que ces variations de Beethoven fonctionnent un peu comme l'œuvre de Proust. Le thème se diffracte entièrement dans les variations et il n'y a plus de traitement varié d'un thème. Ce qui veut dire qu'en un sens la métaphore (car l'idée de variation est paradigmatique) est détruite. Ou, en tout cas, l'origine

de la métaphore est détruite ; c'est une métaphore, mais sans origine. Je crois que c'est cela qu'il faut dire.

Autre question dans la salle. – Je voudrais poser une question qui sera un petit peu comme un caillou dans la mare. C'est-à-dire que j'attends des réponses diverses et qui me donneront une meilleure idée de ce que vous cherchez, les uns et les autres, dans Proust. Cette question est la suivante : le narrateur a-t-il une méthode ?

Gilles Deleuze. – Pour moi, je crois que le narrateur a une méthode, qu'il ne le sait pas au début, qu'il l'apprend suivant des rythmes différents, dans des occasions très différentes, et que cette méthode, à la lettre, c'est la stratégie de l'araignée.

Serge Doubrovsky. – La méthode du narrateur ? Eh bien, il y en a plusieurs. Le narrateur est à la fois quelqu'un qui prétend vivre et quelqu'un qui écrit. Ce qui pose toutes sortes de problèmes. Et ce qui me ramène à l'origine de la métaphore : rapport originel, rapport avec la mère, rapport avec le corps, rapport avec ce « je » qui est un autre et qu'on cherche éternellement à reconstituer – mais peut-on réellement y parvenir ? – grâce à diverses méthodes d'écriture.

Gérard Genette. – Quand on se réfère au narrateur de la *Recherche*, il faut préciser si l'on emploie ce terme dans le sens strict ou dans le sens large qui est ambigu, c'est-à-dire si l'on désigne celui qui raconte, ou si l'on désigne le héros. En ce qui concerne la méthode du héros, je ne puis que répéter ce que Deleuze a écrit : il fait l'apprentissage d'une méthode de déchiffrement, etc. Ça, c'est la méthode du héros, dont on peut dire qu'elle se constitue peu à peu. Quant à la méthode du narrateur comme tel, elle est évidemment hors du champ de la question posée.

Même interlocuteur. – Si vous dites que la méthode du héros, c'est-à-dire du narrateur au sens large, se constitue peu à peu, est-ce que vous n'êtes pas en désaccord à ce moment-là avec Gilles Deleuze ? Parce que, si je vous ai bien compris, monsieur Deleuze, votre idée est que cette méthode ne se découvrirait qu'à la fin. Il y aurait eu en quelque sorte une démarche instinctive, une démarche qui ne se comprend, ne se revoit, ne s'analyse que dans *Le Temps retrouvé*.

Gérard Genette. – Je viens de dire en quoi j'étais d'accord avec Deleuze.

Gilles Deleuze. Oui, je ne vois pas où vous voyez une opposition dans ce que nous avons dit.

Même interlocuteur. – Je vois une opposition entre l'idée que la méthode se constituerait petit à petit et l'idée, par ailleurs, qu'elle se révélerait seulement à la fin.

Gilles Deleuze. – Pardonnez-moi, mais ça me paraît la même chose. Dire que cette méthode se constitue localement, c'est souligner qu'il y a d'abord, de-ci de-là, tel fragment de contenu qui est pris dans tel fragment de méthode. Que le narrateur se dise à la fin : mais c'est ça, ne veut pas dire que, brusquement, tout se réunit ; les lambeaux restent des lambeaux, les boîtes restent des boîtes. Mais ce qui est saisi à la fin, c'est que ce sont précisément ces lambeaux qui, sans aucune référence à une unité supérieure, constituaient l'œuvre en tant que telle. Je ne vois donc aucune opposition entre cette constitution locale des fragments de méthode et la révélation finale.

Même interlocuteur. – Je voudrais revenir sur un mot que vous avez prononcé dans votre première communication. Vous avez dit à un moment : mais le narrateur, qu'est-ce qu'il fait ? il ne voit rien, il ne comprend rien ; et vous avez ajouté : il ne veut rien comprendre.

Gilles Deleuze. – Ça ne l'intéresse pas, voilà ce que j'aurais dû dire. Soit.

Même interlocuteur. – Eh bien je me demande si la volonté de ne pas comprendre ne fait pas partie de la méthode. L'idée de rejeter : je rejette telle ou telle chose parce que ça ne m'intéresse pas. Par instinct, je sais que ça ne m'intéresse pas. Donc il y a bien dès le départ une méthode, qui serait de se fier à un certain instinct. Ce qui se découvre à la fin, c'est que cette méthode était la bonne.

Gilles Deleuze. – Ce n'est pas que cette méthode était la bonne, c'est que cette méthode a bien fonctionné. Mais elle n'est pas universelle. Il ne faut donc pas dire : c'était la bonne méthode ; il faut dire : c'était la seule méthode capable de fonctionner de telle façon que cette œuvre-là soit produite.

Même interlocuteur. – Mais l'ambiguïté ne vient-elle pas de ce que, précisément, si le narrateur a une méthode au départ, c'est une méthode qui ne postule pas le but vers lequel on tend ? Le but n'est pas posé, c'est à la fin seulement qu'il se dessine.

Gilles Deleuze. – Mais rien n'est posé. La méthode non plus. Non seulement le but de la méthode n'est pas posé, mais la méthode elle-même n'est pas posée.

Même interlocuteur. – Elle est peut-être, sinon posée, du moins évoquée.

Gilles Deleuze. – Est-ce qu'elle est évoquée ? Je prends un exemple précis : la madeleine. Elle donne lieu, de la part du narrateur, à un effort qui est explicitement présenté comme un effort méthodique. C'est là vraiment un petit lambeau de méthode en exercice. Or nous apprendrons, des centaines de pages plus loin, que ce qui avait été trouvé à ce moment-là était radicalement insuffisant et qu'il faut trouver autre chose, chercher plus avant. Alors je ne crois pas du tout – et il me semble que vous êtes à votre tour en train de vous contredire – que la méthode soit posée d'abord. Elle n'est pas posée, elle fonctionne ici et là, avec des ratés qui font partie intégrante de l'œuvre, et même lorsqu'elle a marché, il faut la reprendre sur un autre mode. Et cela jusqu'à la fin, où intervient une..., une espèce... comment dire ?... une espèce de révélation. C'est à la fin que le narrateur laisse entrevoir ce qu'est sa méthode : s'ouvrir à ce qui lui fait contrainte, s'ouvrir à ce qui lui fait violence. C'est une méthode. On peut en tout cas l'appeler ainsi.

Autre question dans la salle. – Gilles Deleuze, je voudrais en revenir à votre image de l'araignée, qui est très frappante, pour vous poser une question : que faites-vous alors de la notion de croyance, que l'on retrouve si souvent chez Proust ? Vous avez dit que l'araignée ne voyait rien ; or Proust dit très souvent que tel ou tel spectacle baigne dans une croyance, c'est-à-dire dans une certaine impression antérieure à ce spectacle même, par exemple, pour les aubépines, l'impression éprouvée le matin à la messe.

Gilles Deleuze. – Encore une fois, cela ne s'oppose pas. Ce qui s'oppose, si vous voulez, c'est le monde de la perception ou de l'intellection, d'une part, et, d'autre part, le monde des signaux. Chaque fois qu'il y a croyance, cela veut dire qu'il y a réception d'un signal et réaction à ce signal. En ce sens, l'araignée croit, mais elle ne croit qu'aux vibrations de sa toile. Le signal, c'est ce qui fait vibrer la toile. Tant que la mouche n'est pas dans la toile, l'araignée ne croit absolument pas à

l'existence d'une mouche. Elle n'y croit pas. Elle ne croit pas aux mouches. En revanche, elle croit à tout mouvement de la toile, si minuscule soit-il, et elle y croit comme à une mouche. Même si c'est autre chose.

Même interlocuteur. – Autrement dit, un objet n'existe que s'il est pris dans la toile...

Gilles Deleuze. – ... Que s'il émet un signal qui fait bouger la toile, qui la fait bouger dans l'état où elle se trouve à ce moment-là. Parce que c'est une toile qui se fait, qui se construit, comme chez les araignées, et qui n'attend pas d'être toute faite pour qu'il y ait déjà des proies. La seule croyance de Proust, c'est la croyance à une proie, c'est-à-dire à ce qui fait bouger la toile.

Même interlocuteur. – Mais c'est lui qui la secrète, cette proie, qui la fait devenir proie.

Gilles Deleuze. – Non, il secrète la toile. Il y a bien un objet extérieur, mais qui n'intervient pas comme objet, qui intervient comme émetteur de signaux.

Même interlocuteur. – Pris dans la toile qu'il est en train de sécréter.

Gilles Deleuze. – C'est cela.

Même interlocuteur. – Et il n'existe qu'à ce moment-là.

Gilles Deleuze. – C'est cela.

Autre question dans la salle. – J'aimerais poser une question à MM. Deleuze et Doubrovsky. Monsieur Deleuze, vous avez employé plusieurs fois le mot folie : pouvez-vous préciser ce mot ? D'autre part, monsieur Doubrovsky, vous avez déclaré que le narrateur n'est pas fou, mais qu'il est « dingue » : cela demande une explication.

Gilles Deleuze. – Je suis parti de l'emploi que Proust fait lui-même du mot folie. Il y a une page admirable dans *La Prisonnière* sur le thème : ce qui inquiète les gens, ce n'est pas le crime, ce n'est pas la faute, c'est quelque chose de pire, c'est la folie. Et cela est dit, comme par hasard, à propos de Charlus et d'une mère de famille qui a découvert, ou pressenti – il se trouve par ailleurs qu'elle est très bête – que Charlus était fou ; et que, quand il caressait la joue de ses grands garçons et qu'il leur tirait l'oreille, il y avait là bien plus que de l'homosexualité : quelque chose d'incroyable qui était de l'ordre de la folie. Et Proust nous dit : c'est cela qui inquiète.

Quant à savoir ce qu'est cette folie et en quoi elle consiste, je crois pour ma part que l'on pourrait parler de schizophrénie. Cet univers de boîtes closes que j'ai tenté de décrire, avec ses communications aberrantes, c'est un univers fondamentalement schizoïde.

Serge Doubrovsky. – Si j'ai employé le mot « dingue », c'est qu'à mon sens il ne s'agit pas exactement de folie. Je ne crois pas que le narrateur soit tout à fait fou, bien que l'on puisse ajouter aux textes cités par Deleuze celui dans lequel il est dit que Vinteuil était mort fou. Le narrateur essaie de lutter contre sa folie, sinon, soyons-en sûrs, il n'écrit pas son livre. J'ai donc voulu introduire, par l'emploi d'un terme argotique, cet élément d'humour que réclamait Deleuze.

Je ne répéterai pas ce que j'ai dit hier, sur la névrose. Ce qui me frappe, pour m'en tenir au seul plan de l'écriture, c'est que ce sont toujours les mêmes histoires, les mêmes personnages, les mêmes situations qui reparaissent sans cesse avec chaque fois une légère variation. Ce phénomène, auquel Genette se référait tout à l'heure, a été fort bien analysé par Leo Bersani dans son livre sur Proust. Les choses se répètent obsessionnellement, les coïncidences sont trop grandes ; tout se passe comme si le récit devenait de plus en plus fantasmagorique. On n'est plus du tout dans un réalisme narratif quelconque, mais dans un délire qui se donne comme une narration. Il faudrait le montrer par toute une série d'exemples, mais à ne s'en tenir qu'aux grandes maximes proustiennes, dont on a pu faire un recueil, l'effet, lorsqu'on les lit à la suite, est proprement extraordinaire : le narrateur déploie des trésors d'ingéniosité pour justifier des conduites qui sont fondamentalement aberrantes.

Autre question dans la salle. – Roland Barthes, j'aimerais poser une question que j'aurai du mal à formuler puisqu'elle évoque un texte que j'ai du mal à comprendre, c'est-à-dire la préface de votre *Sade, Fourier, Loyola*. Il y est question de « plaisir du texte », en des termes qui évoquent Proust de façon assez claire, et d'autre part d'une espèce d'activité critique conçue comme une subversion ou un détournement, et qui n'est pas sans rappeler l'interprétation des variations dont parlait Genette. Cela me semble assez ambigu dans la mesure où dans l'interprétation des variations, on n'est pas tellement

loin d'une certaine forme de pastiche qui risque de conduire aux pires errements critiques.

Roland Barthes. – Je ne vois pas très bien l'ambiguïté du pastiche.

Même interlocuteur. – Je veux parler de l'interprétation des variations à laquelle vous avez semblé souscrire comme activité critique, et que je mets en rapport avec ce plaisir du texte que vous décriviez. Je voudrais savoir comment cela se situe.

Roland Barthes. – Le plaisir du texte, cela n'a pas de rapport direct avec l'objet de ce colloque, bien que personnellement Proust soit pour moi un très grand objet de plaisir ; j'ai même parlé tout à l'heure d'un désir critique. Le plaisir du texte, c'est une sorte de revendication que j'ai lancée, mais elle doit être honorée maintenant sur un plan plus théorique. Je dirai simplement, d'un seul mot, qu'il est peut-être temps maintenant, vu l'évolution de la théorie du texte, de s'interroger sur l'économie ou les économies de plaisir du texte. En quoi est-ce qu'un texte fait plaisir ? quel est le « plus-à-jouir » d'un texte, où se situe-t-il, est-ce qu'il est le même pour tout le monde ? certainement pas ; où donc est-ce que cela nous entraîne méthodologiquement ? On pourrait par exemple partir de cette constatation que pendant des millénaires il y a eu incontestablement un plaisir de la narration, de l'anecdote, de l'histoire, du récit. Si maintenant nous produisons des textes qui ne sont plus narratifs, dans quelle économie de substitution le plaisir est-il saisi ? Il faut qu'il y ait un déplacement du plaisir, un déplacement du « plus-à-jouir », et à ce moment-là, c'est une sorte de prolongement de la théorie du texte qui est à chercher. C'est une question, je n'ai pas d'éléments supplémentaires à donner pour le moment ; c'est une chose à laquelle on pourrait imaginer de travailler collectivement, dans un séminaire de recherche, par exemple.

Pour la seconde question, celle de l'interprétation des variations, je préciserai ceci : le critique n'est pas du tout comme un pianiste qui va simplement interpréter, exécuter des variations qui sont écrites. En réalité, le critique accède du moins provisoirement à une déstructuration du texte proustien, il réagit contre la structuration rhétorique (le « plan ») qui a prévalu jusqu'ici dans les études sur Proust. A ce moment-là, le critique n'est pas du tout un pianiste d'époque traditionnelle

qui va exécuter des variations qui sont effectivement dans le texte, mais c'est plutôt l'opérateur d'une partition, comme il s'en trouve dans la musique postsérielle. C'est la même différence qu'il y aurait entre l'interprète d'un concerto romantique et le musicien, l'opérateur d'une formation (on ne dit même plus un orchestre) apte à jouer de la musique tout à fait contemporaine, selon un canevas d'écriture qui n'a plus rien à voir avec la notation ancienne. A ce moment-là, le texte proustien deviendrait peu à peu, par l'espèce d'héraclitéisme qui saisit la critique, une espèce de partition pleine de trous sur laquelle effectivement on pourra non pas exécuter, mais opérer des variations. On rejoindrait alors le problème qui a été posé dans un débat beaucoup plus concret, et en un sens beaucoup plus sérieux, qui a eu lieu cet après-midi, par ceux d'entre nous qui ont évoqué les problèmes du texte proustien, dans l'acception matérielle du mot « texte » : peut-être qu'à ce moment-là on aura besoin de ces papiers proustiens, pas seulement pour la littéralité des phrases qu'ils nous livreront, mais pour l'espèce, je dirais, de configuration graphique, d'explosion graphique qu'ils représentent. C'est un peu comme cela que je vois une sorte d'avenir, non de la critique proustienne (cela n'a aucun intérêt : la critique restera toujours une institution, on peut toujours se porter en dehors ou au-delà), mais de la lecture et donc du plaisir.

Jean-Pierre Richard. – A la suite de cette intervention de Roland Barthes, je voudrais dire qu'il me semble exister entre tous les occupants de cette table un accord assez fondamental ou du moins une convergence : la pratique de l'écriture de Proust nous est par tous décrite dans une perspective d'éclatement, de fragmentation et de discontinuité. Il me semble pourtant évident, à lire le texte de Proust, qu'il y a une idéologie proustienne de l'œuvre qui va à l'encontre de toutes ces descriptions, idéologie très explicite, très insistante, un peu lourde même, qui valorise au contraire les échos, les lignes de ressemblance, les rappels, les retentissements, la division en *côtés*, les symétries, les points de vue, les « étoiles », et qui s'achève, dans les passages bien connus du *Temps retrouvé*, avec l'apparition d'un personnage renouant tous les fils jusque-là épars. Il semble donc qu'il y ait ici disparité entre l'idéologie proustienne explicite du texte et la description que vous

en donnez. Je vous demande donc simplement ceci : si cette disparité existe, quelle place faites-vous à l'idéologie proustienne dans la pratique de son texte ? Comment expliquez-vous cette contradiction entre le dit de Proust et son dire ?

Roland Barthes. – Personnellement je vois l'idéologie que vous décrivez, et qui s'énonce d'ailleurs plutôt à la fin...

Jean-Pierre Richard. – Oh, tout du long ?

Roland Barthes. – ... plutôt comme un *imaginaire* proustien, un peu au sens lacanien ; cet imaginaire est *dans* le texte, il s'y place comme dans une boîte mais, j'ajouterai, une boîte japonaise : une boîte dans laquelle il n'y a jamais qu'une autre boîte, et ainsi de suite ; et de la sorte la méconnaissance que le texte a de lui-même, finit par figurer dans le texte lui-même. Voilà comment je verrais à peu près cette théorie de l'écriture, plutôt que cette idéologie, qui est dans le texte proustien.

Jean-Pierre Richard. – Cette théorie est aussi et pourtant structurante du texte ; elle ressemble bien parfois à une pratique. Deleuze citait par exemple, tout à l'heure, et fort justement, l'exemple de la madeleine, disant que le héros n'en avait compris le sens que beaucoup plus tard. Mais lors de la première expérience, Proust dit déjà : je devais remettre à beaucoup plus tard de comprendre le sens de ce qui m'arrivait ce jour-là. Il y a donc bien ici présupposition théorique et certitude de ce qu'est la valeur, la valeur de l'expérience plus tard interprétée. Il me semble difficile ici de dire que c'est seulement à la fin, par un effet d'après coup, que la toile se tisse, ou se détisse.

Jean Ricardou. – Je ne partagerais pas tout à fait la formule d'idéologie proustienne de l'œuvre, je dirais plutôt : l'idéologie de l'œuvre de Proust. Cette idéologie, intérieure en somme, a deux fonctions, selon qu'elle est en conformité ou non avec le fonctionnement du texte. Dans le premier cas, on aurait un des effets de cette autoreprésentation dont j'ai parlé dans mon exposé et sur laquelle je n'insisterai pas. Mais ce n'est pas dire (et c'est une façon de nuancer certains de mes propos précédents) que toute idéologie intérieure au texte est forcément en accord avec le fonctionnement du texte. Il peut très bien arriver qu'elle s'y oppose. Avec cette autoreprésentation inverse, le rapport de la fiction à la narration n'y serait plus une similitude, comme dans l'autoreprésentation droite, mais

une opposition. Non une métaphore, mais une antithèse. En ce cas, il pourrait s'agir d'une stratégie du leurre. L'idéologie de l'œuvre attirerait d'autant plus l'attention sur l'unification, le rassemblement, parce que la meilleure manière de saisir une dispersion, c'est le désir même du rassemblement. Il pourrait s'agir aussi de l'indice d'un fonctionnement double. J'ai souligné dans mon exposé le rapprochement par analogie, mais celui-ci n'est possible que si l'on sépare, écarte, distingue : c'est sur ce fonctionnement complémentaire qu'ont insisté Deleuze et Genette. A partir de cette insistance, on pourrait peut-être trouver une idéologie contradictoire, dans la *Recherche* : non plus l'autre qui devient le même (le côté de chez Swann qui fusionne avec le côté de Guermantes), mais le même qui devient autre : les morts, les séparations, les exclusions, les transformations (toute chose tendant à devenir son contraire). Il y aurait alors autoreprésentation du fonctionnement conflictuel du texte par un conflit des idéologies du texte.

Gérard Genette. – Un mot à propos de ce que disait à l'instant Jean-Pierre Richard : je crois qu'il y a chez Proust, comme chez bien d'autres écrivains, un certain retard de la théorie sur la pratique. De façon très grossière, on peut dire qu'il est un auteur du XX^e siècle avec une idéologie esthétique et littéraire du XIX^e. Mais nous, nous sommes et nous devons être des critiques du XX^e siècle, et nous avons à le lire en tant que tels, et non comme il se lisait lui-même. Mais d'autre part, sa théorie littéraire est tout de même un peu plus subtile que la grande synthèse achevante et clôturante du *Temps retrouvé*. Il y a dans sa théorie de la lecture, et de la lecture de son propre livre, lorsqu'il dit par exemple que son lecteur devra être le propre lecteur de soi-même, quelque chose qui subvertit en partie l'idée de la clôture finale de l'œuvre, et par conséquent l'idée (classico-romantique) d'*œuvre* elle-même. Et puis il y a un troisième élément, c'est que le texte de Proust n'est plus aujourd'hui ce qu'il était, disons en 1939, où l'on connaissait essentiellement la *Recherche*, plus deux ou trois œuvres considérées comme mineures. A mon avis, l'événement capital dans la critique proustienne de ces dernières années, ce n'est pas ce que nous pouvons écrire ou avoir écrit sur Proust, c'est ce qu'il a continué, si j'ose dire, d'écrire lui-même : c'est la

mise au jour de cette masse d'avant-textes et para-textes qui font la *Recherche* plus ouverte aujourd'hui qu'elle ne l'était hier, lorsqu'on la lisait comme une œuvre isolée. Je veux dire que non seulement elle s'ouvre, comme on l'a toujours su, par la fin, en ce sens que sa circularité l'empêche de se clore en s'arrêtant ; elle s'ouvre aussi par le début, en ce sens que non seulement elle ne finit pas, mais que d'une certaine manière elle n'a jamais commencé, parce que Proust a toujours déjà travaillé à cette œuvre. Et en un sens il y travaille encore : nous n'avons pas encore tout le texte proustien ; tout ce que nous en disons aujourd'hui sera en partie périmé quand nous l'aurons dans son entier ; mais heureusement, pour lui et pour nous, nous ne l'aurons jamais dans son entier.

Autre question dans la salle. – Je trouve que parmi les choses qui ont été dites, il y en avait deux qui étaient assez inquiétantes. L'une par Deleuze, et l'autre par Doubrovsky. Et qui ont trait toutes deux à la folie. C'est une chose de dire avec Deleuze que le thème de la folie est partout dans l'œuvre de Proust, c'est une autre chose que de tendre la main et de dire : regardez, Charlus est fou, Albertine est folle. Autant dire à ce compte, que n'importe qui est fou : Sade, Lautréamont ou Maldoror. Pourquoi Charlus est-il fou ?

Gilles Deleuze. – Ecoutez, ce n'est pas moi qui le dis, c'est Proust. C'est Proust qui le dit dès le début : Charlus est fou. C'est Proust qui fait écrire à Andrée : peut-être bien qu'Albertine était folle. C'est dans le texte. Quant à la question de savoir si Proust est fou ou pas, accordez-moi que je ne l'ai pas du tout posée. Je suis comme vous, ça ne m'intéresse pas. Je me suis simplement demandé s'il y avait une présence de la folie dans cette œuvre et quelle était la fonction de cette présence.

Même interlocuteur. – Soit. Mais alors Doubrovsky enchaîne en disant que la folie, qui est cette fois-ci celle de l'écrivain lui-même, transparait dans le récit à partir du moment où, vers la fin, les coïncidences s'accumulent. Est-ce bien compatible avec une vision non psychologique de l'œuvre de Proust ? Ce qui se passe à ce moment-là, n'est-ce pas tout simplement une accélération dans la récurrence des thèmes ? Est-ce une preuve de folie ces coïncidences, ce que vous appelez des coïncidences ?

Serge Doubrovsky. – Personnellement, je crois qu'il y a une stratégie du narrateur – j'entends l'écrivain qui écrit le livre – qui consiste à attribuer l'homosexualité aux autres, à attribuer la folie précisément à Charlus ou à Albertine. Ce qu'il se réserve pour lui, c'est le « nervosisme », dans lequel il est facile de reconnaître tous les traits d'une maladie psychosomatique.

Ce que je veux dire, c'est que l'œuvre entière apparaît comme une sorte de jeu par lequel un écrivain essaie de bâtir un univers, de raconter une histoire que l'on peut lire, que l'on a pu lire comme une histoire. Jean-Pierre Richard avait raison, tout à l'heure, de souligner la présence d'une idéologie structurante dans l'œuvre. Proust, homme du XIX^e siècle. Mais plus on lit la *Recherche* et plus l'on s'aperçoit que l'on est dans un univers mental, psychique, si l'on préfère, ou mieux encore inconscient, je ne sais, mais textuel en tout cas, ce qui joue sur deux tableaux tout à fait opposés : une histoire se raconte, mais dans le même temps qu'elle se raconte, elle se détruit.

Même interlocuteur. – Voulez-vous dire qu'à partir du moment où le récit n'est plus « réaliste » on est dans la folie ?

Serge Doubrovsky. – Je crois qu'un certain sentiment de déréalisation du texte conduit à s'interroger sur la folie. Mais encore une fois je n'aime pas ce mot. J'ajouterai simplement que la perte du principe de réalité me paraît une des grandes découvertes de l'écriture moderne.

Autre question dans la salle. – Je voudrais poser deux questions, l'une à Barthes et l'autre à Deleuze.

Lorsque vous dites, Roland Barthes, qu'il faut réintroduire dans la théorie du texte, telle qu'elle a été faite jusqu'ici, une économie, vous choisissez comme pivot de cette nouvelle dimension le plaisir. Mais le plaisir de qui ? Vous dites : le plaisir du lecteur, le plaisir du critique. Mais est-il possible de prendre plaisir à quelqu'un comme Proust, qui écrit au-delà du principe de plaisir ? Et, d'une manière plus générale, ne serait-il pas temps enfin, ce que presque aucune critique n'a encore su faire, de situer les investissements économiques du côté de celui qui écrit plutôt que de celui qui lit ?

Roland Barthes. – Peut-être qu'en cherchant autour de ce thème du plaisir, je le pose d'une façon en quelque sorte naïve, aliénée au départ. Un jour peut-être, effectivement, cela me conduira à l'assertion que vous posez. Vous posez une

question, mais en réalité vous donnez une réponse que peut-être, moi, je ne trouverai que dans des mois ; c'est-à-dire que cette notion de plaisir du texte ne va peut-être pas tenir. Mais je voudrais, au moins une fois, me la poser au départ, simplement et naïvement, même si le trajet que je fais doit me détruire, me dissoudre en tant que sujet du plaisir, et dissoudre en moi le plaisir ; peut-être n'y aurait-il plus le plaisir, peut-être n'y aura-t-il plus que le désir, qui est le plaisir du fantasme.

Même interlocuteur. – Oui, bien sûr, on appelle ça le fantasme, mais il y a aussi autre chose : une sorte de jouissance qui serait prise à un désir mort. Et c'est peut-être là, justement, ce qui définirait le regard du critique.

Roland Barthes. Le plaisir que j'ai pris à Proust, vous n'avez pas tardé à le culpabiliser, en tout cas. Je ne l'aurai pas eu longtemps, je le sens.

Même interlocuteur. – J'en viens maintenant à la question que je voulais poser à Deleuze. Vous avez dit que Proust s'ouvrait à ce qui lui fait violence. Mais qu'est-ce qui fait violence à Proust, qu'est-ce qu'il découvre, à la fin, qui lui fait violence ?

Gilles Deleuze. – Le monde de la violence, Proust le définit toujours, me semble-t-il, comme ne faisant qu'un avec le monde des signaux et des signes. Ce qui fait violence, c'est tout signal, quel qu'il soit.

Même interlocuteur. – Mais n'y a-t-il pas une autre lecture possible de Proust ? Je pense à un texte de Blanchot où il ne s'agit pas de signes mais d'inscriptions. L'araignée tisse sa toile sans méthode et sans but. Soit. Mais il y a malgré tout un certain nombre de textes qui sont inscrits quelque part : je songe à la phrase célèbre qui dit que les deux sexes mourront chacun de leur côté. Il y a ici quelque chose qui ne se réfère pas uniquement au monde des signes, mais à une série beaucoup plus secrète et beaucoup moins rassurante, une série qui aurait rapport, entre autres, à la sexualité.

Gilles Deleuze. – Peut-être le monde des signes est-il pour vous un monde rassurant. Il ne l'est pas pour Proust. Et je ne vois pas pourquoi faire une distinction entre ce monde et celui de la sexualité, alors que chez Proust la sexualité est prise tout entière dans le monde des signes.

Même interlocuteur. – Oui, mais à un premier niveau ; elle est aussi inscrite autre part.

Gilles Deleuze. – Mais de quel type d'inscription s'agit-il ? La phrase que vous citez sur les deux sexes, c'est une prédiction, c'est le langage des prophètes, ce n'est pas le « logos ». Les prophètes émettent des signes, ou des signaux. Et il leur faut en outre un signe qui garantisse leur parole. Il n'y a là aucune rhétorique, aucune logique. Le monde des signaux n'est donc pas du tout un monde rassurant, ni un monde asexué. C'est au contraire le monde de l'hermaphrodite, d'un hermaphrodite qui ne communique pas avec lui-même : c'est le monde de la violence.

À PROPOS DU DÉPARTEMENT DE PSYCHANALYSE À VINCENNES *

Ce qui s'est passé récemment à la faculté de Vincennes, dans le département de psychanalyse, est très simple en apparence : exclusion d'un certain nombre de chargés de cours, pour des raisons de réorganisation administrative et pédagogique. Dans un article du *Monde*, Roger-Pol Droit demande pourtant s'il ne s'agit pas d'une épuration style Vichy. La procédure d'exclusion, le choix des exclus, le traitement des opposants, la nomination immédiate de remplaçants feraient aussi bien penser, toutes proportions gardées, à une opération stalinienne. Le stalinisme n'est pas seulement la chose des partis communistes, il passa aussi dans des groupes gauchistes, il n'a pas moins essaimé dans les associations psychanalytiques. Que les exclus eux-mêmes ou leurs alliés n'aient pas tous manifesté une grande résistance, le confirmerait. Ils n'ont pas collaboré activement à leur propre accusation, mais on peut penser qu'une seconde vague de purges entraînerait ce progrès.

La question n'est pas de doctrine, mais d'organisation de pouvoir. Les responsables du département de psychanalyse, qui ont mené ces exclusions, déclarent dans des textes officiels qu'ils agissent sur les instructions du docteur Lacan. C'est lui qui inspire les nouveaux statuts, c'est même à lui qu'on soumettra le cas échéant les projets de candidature. C'est lui qui réclame une *remise en ordre*, au nom d'un mystérieux « mathème » de la psychanalyse. C'est la première fois qu'une personne privée, quelle que soit sa compétence, s'arroge le droit d'intervenir dans une université pour y procéder ou y

faire procéder souverainement à une réorganisation comportant destitutions et nominations de personnel enseignant. Même si tout le département de psychanalyse était consentant, cela ne changerait rien à l'affaire, et aux menaces qu'elle recèle. L'Ecole freudienne de Paris n'est pas seulement un groupe qui a un chef, c'est une association très centralisée qui a une clientèle, en tous les sens de ce mot. Il est difficile de concevoir qu'un département universitaire se subordonne à une organisation de ce genre.

Ce que la psychanalyse présence comme son savoir s'accompagne d'une sorte de terrorisme, intellectuel et sentimental, propre à briser des résistances dites malades. C'est déjà inquiétant lorsque cette opération s'exerce entre psychanalystes, ou entre psychanalystes et patients, dans un but qu'on certifie thérapeutique. Mais c'est beaucoup plus inquiétant quand la même opération vise à briser des résistances d'une tout autre nature, dans une section d'enseignement qui déclare elle-même n'avoir aucune intention de « soigner » ni de « former » des psychanalystes. Un véritable chantage à l'inconscient s'exerce sur les opposants, sous le prestige et en présence du docteur Lacan, pour imposer ses décisions sans discussion possible (c'est à prendre ou à laisser, et, si on laissait, « la disparition du département s'imposerait, du point de vue de la théorie analytique comme du point de vue universitaire... », (*disparition décidée par qui ? au nom de qui ?*). Tout terrorisme s'accompagne de lavage : le lavage d'inconscient ne semble pas moins terrible et autoritaire que le lavage de cerveau.

* Avec Jean-François Lyotard. In *Les Temps modernes*, n° 342, janvier, p. 862-863.

NOTE POUR L'ÉDITION ITALIENNE DE LOGIQUE DU SENS *

Il est difficile pour l'auteur de réfléchir sur un livre écrit quelques années plus tôt. Il existe une tendance à faire le malin ou à jouer l'indifférent ou, pire encore, à devenir son propre commentateur. Non pas qu'un livre soit nécessairement dépassé ; mais, même s'il reste présent, c'est un présent « déplacé ». Un lecteur bienveillant est nécessaire pour lui rendre son actualité et lui donner un prolongement. J'aime cette *Logique du sens* parce qu'elle marque encore pour moi une rupture : c'était la première fois que je cherchais un peu une forme qui ne soit pas celle de la philosophie traditionnelle ; et puis c'était un livre gai, à plusieurs endroits ; et, en outre, je l'écrivais dans une période de maladie. Je n'ai rien à changer.

Il serait mieux de se demander pourquoi j'avais autant besoin de Lewis Carroll et de ses trois grands livres, *Alice*, *Le Miroir*, *Sylvie et Bruno*. Le fait est que Lewis Carroll a le don de se renouveler selon des dimensions spatiales, des axes topologiques. C'est un explorateur, un expérimentateur. Dans *Alice*, les choses se passent en profondeur et en hauteur : les souterrains, les terriers, les galeries, les explosions, les chutes, les monstres, les nourritures, mais aussi ce qui vient du haut ou est aspiré vers le haut comme le chat du Cheshire. Dans *Le Miroir*, il y a au contraire une étonnante conquête des surfaces (sans doute préparée par le rôle des cartes sans épaisseur à la fin d'*Alice*) : on ne s'enfonce plus, on glisse, surface plane du miroir ou du jeu d'échecs, même les monstres deviennent latéraux. Pour la première fois, la littérature se déclare

* Traduit de l'italien. « Nota dell'autore per l'edizione italiana » in Gilles Deleuze, *Logica del senso*, Milan Feltrinelli, 1976, p. 293-295. Trad. it. de la note : Armando Verdiglionie.

ainsi art des surfaces, arpentage de plans. Avec *Sylvie et Bruno*, c'est encore autre chose (peut-être préfiguré par Humpty Dumpty dans *Le Miroir*) : deux surfaces coexistent avec deux histoires contiguës – et l'on dirait que ces deux surfaces s'enroulent de telle sorte qu'on passe d'une histoire à l'autre, tandis qu'elles disparaissent d'un côté pour réapparaître de l'autre, comme si le jeu d'échecs était devenu sphérique. C'est en ces termes que Eisenstein parle des peintures cylindriques japonaises, dans lesquelles il voyait la première apparition du montage cinématographique : « Le ruban du rouleau s'enroule en rectangle ! Seulement il ne s'enroule pas lui-même (comme le ruban s'enroule en rouleau), mais sur sa surface (dans le plan du tableau), s'enroule la représentation de l'image »^a.

Dans *Logique du sens*, j'essaie de dire comment la pensée s'organise selon des axes et des directions semblables : par exemple, le platonisme et la hauteur qui orienteront l'image traditionnelle de la philosophie ; les présocratiques et la profondeur (le retour aux présocratiques comme retour au souterrain, aux cavernes préhistoriques) ; les stoïciens et leur art nouveau des surfaces... Y a-t-il d'autres directions pour l'avenir ? Nous avançons ou nous reculons tous, nous hésitons parmi toutes ces directions, nous construisons notre topologie, carte céleste, terrier souterrain, arpentages de plans et de surfaces, d'autres choses encore. Selon les directions, on ne parle pas de la même manière, on ne rencontre pas les mêmes matières : en effet, c'est aussi une affaire de langage ou de style.

Même si, pour mon compte, je n'étais plus satisfait par l'histoire de la philosophie, mon livre *Différence et répétition* aspirait cependant encore à une sorte de hauteur classique et même à une profondeur archaïque. L'esquisse d'une théorie que je faisais de l'intensité était marquée d'une profondeur, vraie ou fausse : l'intensité était présentée comme surgissant des profondeurs (et ce n'est pas pour autant que je n'aime pas certaines pages de ce livre, en particulier celles sur la fatigue et sur la contemplation). Dans *Logique du sens*, la nouveauté consistait pour moi à apprendre quelque chose des surfaces. Les notions restaient les mêmes : « multiplicité », singularité », « intensité », « événement », « infini », « problèmes », « para-

a. Cf. Eisenstein, *La Non-indifférence Nature*, Paris, UGE, 10/18, 1978, p. 98.

doxes » et « proportions » – mais réorganisées selon cette dimension. Les notions changeaient donc, ainsi que la méthode, une sorte de méthode sérielle propre aux surfaces ; et le langage changeait aussi, un langage que j'aurais souhaité de plus en plus *intensif*, procédant par petites rafales.

Qu'est-ce qui n'allait pas dans cette *Logique du sens* ? Evidemment, elle témoignait encore d'une complaisance ingénue et coupable envers la psychanalyse. Ma seule excuse serait la suivante : j'essayais pourtant, très timidement, de rendre la psychanalyse *inoffensive*, en la présentant comme un art des surfaces, qui s'occupe des événements comme d'entités superficielles (Œdipe n'est pas méchant, Œdipe n'a que de bonnes intentions...).

Mais de toute manière, les concepts psychanalytiques restent intacts et respectés, Melanie Klein et Freud. Et maintenant alors ? Heureusement, il m'est désormais presque impossible de parler en mon nom, parce que ce qui s'est passé pour moi, après *Logique du sens*, dépend de ma rencontre avec Félix Guattari, de mon travail avec lui, de ce que nous faisons ensemble. Je crois que nous avons cherché d'autres directions parce que nous en avions le désir. *L'Anti-Œdipe* n'a plus ni hauteur ni profondeur, ni surface. Là, tout arrive, se fait, les intensités, les multiplicités, les événements, sur une sorte de corps sphérique ou de tableau cylindrique : *corps sans organes*. A deux, nous voudrions être l'Humpty Dumpty ou les Laurel et Hardy de la philosophie. Une philosophie-cinéma. Je crois aussi que ce changement de mode implique un changement de matières ou, inversement, qu'une certaine politique prend la place de la psychanalyse. Une méthode qui serait aussi une politique (une micro-politique) et une analyse (une schizo-analyse) qui se proposerait l'étude des multiplicités sur les différents types de corps sans organes. Un *rhizome*, au lieu de séries, dit Guattari. *L'Anti-Œdipe* est un bon début à condition de rompre avec les séries. Au lecteur qui penserait : « cette note est idiote et sans modestie », je répondrai : « vous ne savez pas combien elle est réellement modeste et même humble. Le mot d'ordre est : devenir imperceptible, faire rhizome et ne pas prendre racine ».

AVENIR DE LINGUISTIQUE *

1) Henri Gobard distingue ici quatre sortes de langues : *vernaculaire*, maternelle ou territoriale, d'origine rurale ; *véhiculaire*, d'échange, de commerce et de circulation, par excellence urbaine ; *référentiaire*, nationale et culturelle, opérant une recollection ou une reconstruction du passé ; *mythique*, qui renvoie à une terre spirituelle, religieuse ou magique. Il se peut que certaines de ces langues soient simplement des patois, des dialectes ou même des jargons. C'est que Gobard ne procède pas du tout comme un comparatiste. Il procède comme un polémiste ou une sorte de stratège, lui-même pris dans une situation. Il s'installe dans une situation réelle où les langues s'affrontent effectivement. Il ne considère pas des structures, mais des fonctions de langage qui concourent à travers des langues diverses, ou dans une même langue, ou dans des dérivés ou résidus de langues. Il va de soi que la carte des quatre langues se modifie dans l'histoire, et suivant les milieux. Il va de soi qu'elle se modifie aussi à un moment et dans un même milieu, suivant l'échelle ou le point de vue considéré. Plusieurs langues peuvent également se concurrencer pour une même fonction, en un même endroit, etc.

2) Gobard reconnaît volontiers tout ce qu'il doit à ceux qui ont centré leurs études sur les phénomènes de bilinguisme. Mais pourquoi Gobard tient-il à 4 plutôt qu'à 2 (et encore 4 ne se présente nullement comme exhaustif) ? C'est que le dualisme, ou le binarisme, risquent de nous laisser dans la simple

* Préface à Henri Gobard, *L'Aliénation linguistique (analyse tétraglossique)*, Paris, Flammarion, 1976, p. 9-14.

Gobard, linguiste, était alors enseignant à l'université de Paris-VIII (Vincennes) dans les départements de psychologie et d'anglais.

opposition d'une langue haute et d'une langue basse, d'une langue majeure et d'une langue mineure, ou bien d'une langue de pouvoir et d'une langue du peuple. Tandis que les quatre facteurs de Gobard ne se contentent pas de compléter les précédents, ils en proposent une *genèse* complexe. Comment une langue prend-elle le pouvoir, dans un pays, ou même à l'échelle mondiale ? Par quels moyens conjurer le pouvoir linguistique ? Question de l'impérialisme de l'anglais, ou plutôt de l'américain aujourd'hui. Il n'a pas suffi qu'il soit la plus grande langue véhiculaire, d'après des circuits économiques et financiers, il a fallu qu'il se charge aussi de fonctions référentielle, mythique et même vernaculaire. Le western peut jouer pour un Français aujourd'hui le même rôle que « nos ancêtres les Gaulois » pour un Noir ; la chanson américaine ou l'américanisme en publicité, un rôle mythique ; des argots d'anglais peuvent prendre une fonction vernaculaire. Il ne s'agit pas de dire que des vainqueurs imposent une langue aux vaincus (bien qu'il en soit ainsi souvent). Mais les mécanismes de pouvoir sont plus subtils et diffus, passant par des fonctions extensibles, réversibles, qui sont l'objet de luttes politiques actives et même de micro-luttes.

3) Citons au hasard des exercices pratiques pour « l'analyse tétraglossique » – Ce que les Noirs américains ont fait subir à la langue américaine : comment ils la percutent à travers d'autres dialectes et langues, mais aussi comment ils taillent en elle de nouvelles langues vernaculaires à leur propre usage, comment ils recréent du mythique et du référentiel (cf. le beau livre de J. L. Dillard, *Black English*^{a)}) – Tout autre cas célèbre, rendu célèbre par Kafka : comment les Juifs tchèques, à la fin de l'empire autrichien, ont peur du yiddish comme langue vernaculaire, ont oublié le tchèque comme autre langue vernaculaire des milieux ruraux dont ils sont issus, se trouvent pris dans un allemand desséché, coupé du peuple, comme langue véhiculaire, et rêvent de l'hébreu comme langue mythique avec les débuts du sionisme – Aujourd'hui en France et dans d'autres pays, le problème des immigrés, ou des enfants d'immigrés, qui ont perdu la langue maternelle et se trouvent

a. J. L. Dillard, *Black-English*, New York, Random House, 1972.

dans des rapports difficiles et politiques avec une langue véhiculaire imposée. Ou bien les chances aujourd'hui d'un regain des langues régionales : non pas seulement une résurgence de patois, mais possibilité de nouveaux référentiels, de nouvelles fonctions mythiques. Et l'ambiguïté de ces mouvements qui ont déjà tout un passé où se mêlent des tendances fascisantes autant que des mouvements révolutionnaires – Exemple d'une micro-lutte ou d'une micro-politique, que Gobard développe en détail dans des pages très gaies : la nature et la fonction de l'enseignement de l'anglais en France (les différents types de professeurs, la tentative d'un unilinguisme anglais, « le français facultatif », et les contre-propositions de Gobard pour que l'anglais, même reconnu comme langue véhiculaire mondiale, ne cristallise pas les autres fonctions, qui doivent au contraire réagir sur lui par « le droit à l'accent », par des référents propres, par des désirs polyvoques). A propos des luttes intérieures à la faculté de Vincennes, Gobard esquisse une pièce de théâtre meilleure que Ionesco.

4) La distinction des quatre langues ou des quatre fonctions de langage pourrait faire penser à certaines distinctions classiques chez les linguistes, lorsqu'ils montrent qu'un message implique un destinataire et un destinataire (fonction émotive et conative), une communication d'information (fonction véhiculaire), un contexte verbalisable (fonction référentielle), un choix des meilleurs éléments et combinaisons (fonction poétique), un code sur lequel le destinataire et le destinataire doivent s'entendre (fonction métalinguistique). Gobard invoque le langage de l'enfant sous l'aspect d'une tétragenèse joyeuse, où il distingue un vernaculaire émotif (« maman »), un véhiculaire informatif (« lolo »), un référentiel poétique (« arreu »), et un mythique inventif (codes d'enfance, langages magiques, « amstramgram »). Mais justement qu'est-ce qui distingue les catégories de Gobard et celles qu'on trouve chez les linguistes, notamment chez les partisans d'une sociolinguistique ? C'est que, chez ceux-ci, le langage est encore présupposé, et, même s'ils prétendent ne rien présupposer du langage, ils restent à l'intérieur d'universaux du type sujet, objet, message et code, compétence, etc., qui renvoient à un genre de langues et surtout à une forme de pouvoir dans ces langues

(il y a un capitalisme proprement linguistique). Au contraire, l'originalité de Gobard est de considérer des agencements collectifs ou sociaux, qui se combinent avec des mouvements de la « terre », et forment des types de pouvoir hétérogènes. Non pas au sens habituel où l'on dit qu'une langue a des territoires. Mais en ce sens que les fonctions de langage sont inséparables de mouvements de déterritorialisation et de reterritorialisation, matériels et spirituels, qui constituent une nouvelle géolinguistique. Bref, des agencements collectifs d'énonciation plutôt que des sujets ; des coefficients de territorialisation plutôt que des codes. (Pour reprendre les exemples précédents : comment l'anglais véhiculaire déterritorialise les Noirs, qui se reterritorialisent sur le Black English – Comment l'allemand de Prague était déjà un allemand déterritorialisé ; comment les Juifs, qui se sont séparés du tchèque rural, essaient de se reterritorialiser sur cet allemand avec toutes sortes d'artifices linguistiques, poétiques et culturels (cf. l'école littéraire de Prague) ; et, à la limite, l'hébreu comme reterritorialisation spirituelle, religieuse ou magique.

5) Se dessine aujourd'hui chez certains linguistes (par exemple Ducrot) une tentative pour mettre en doute le caractère informatif du langage et l'assimilation de la langue avec un code ; pour subordonner les problèmes sémantiques et même syntaxiques à une véritable pragmatique ou politique, qui dégage les agencements de pouvoir mis en jeu dans une langue, comme les possibilités linguistiques de lutte contre ces pouvoirs ; pour mettre en question les idées d'homogénéité structurale d'une langue, ou d'universaux de langage (y compris la « compétence »...) Dans toutes ces directions l'analyse de Gobard ouvre des chemins nouveaux, où il invente son propre humour et ses propres colères. Car les langues sont des bouillies, des quarks à la Joyce, qui ne sont pas sous-tendus par des structures, mais où, seuls, des fonctions et des mouvements viennent mettre un peu d'ordre polémique. Gobard a raison parce que, dès qu'on a quelque chose à dire, on est comme un étranger dans sa propre langue. Jusqu'à maintenant, les linguistes ont su trop de langues, ce qui leur permettait de les comparer, et de faire de la science rien que de la science pure. Gobard sait beaucoup de langues, le plus inventif

professeur d'anglais qui se sait français et se veut sicilien. Pour lui le problème est autre, à la manière des grands médecins-malades du langage. Comment être bègue, non pas bègue de parole, dans la parole, dans une langue, mais être bègue du langage ? (Le plus grand poète français, mais justement il est d'origine roumaine, c'est Gherasim Luca : il a inventé ce bégaiement qui n'est pas celui d'une parole, mais celui du langage lui-même). Gobard a une nouvelle façon d'évaluer les rapports du langage avec la Terre. Il y a en lui un Court de Gébelin, un Fabre d'Olivet, un Brisset et un Wolfson qui se retiennent encore : pour quel avenir de linguistique ?

SUR LE MYSOGYNE *

« Je suis sale et vulgaire, et pauvre, entendez-vous, pauvre si vous savez ce que cela veut dire... Oui, même normalien, j'arrivais pauvrement par le métro du soir, je sonnaiss pauvrement, me saoulais pauvrement, forniquais pauvrement, oui, *more pauperum*, pas besoin de traduire... » Est-ce le narrateur Alain qui parle de lui-même ? est-ce l'auteur Alain Roger qui parle de son roman ? Quatre pauvres assassinats de femmes, précédés ou mêlés de viols dégoûtants. Pauvres aussi les mobiles : le Misogyne a la haine des femmes, et les tue – mais il porte une femme en lui – la fameuse bisexualité – et c'est sous l'inspiration d'une jeune fille également bisexuée, son double inversé, qu'il mène ses crimes... Le meurtre comme reconstitution de la scène primitive, ou d'une androgynie originelle (« savoir, savoir comment j'avais été conçu, voilà ce que voulait mon corps, la voir, la voir, la scène monstrueuse. Fou de dégoût, j'imaginai ma mère... »).

Il fallait cette pauvreté subie, voulue, cette variation psychanalytique une fois de plus, pour que quelque chose en sorte, une splendeur. Un premier signe alerte le lecteur. Discrètement, le roman semble écrit en hexamètres, ceux-ci affleurent sous le texte, ou tout d'un coup éclatent dans le texte (« c'était au mois de juin, et j'avais vingt-quatre ans », « j'avais des voluptés de femelle envahie, j'éprouvais dans mes flancs... ». Est-ce pour accuser l'archaïsme du *Misogyne*, le

conformisme de son thème, psychanalyse en alexandrins ? Est-ce seulement l'humour, la puissance comique partout présente ? Ou bien quelque chose d'autre, comme si les hexamètres flottants nous portaient dans un nouvel élément, richesse somptueuse de ce roman.

Déjà dans un roman précédent *Jerusalem Jerusalem*¹, une jeune fille au prénom démodé, après une pauvre vie, une pauvre aventure et un pauvre suicide, devenait l'objet d'un culte, d'une sanctification de groupe, récitation, confessions, prières, évangile, « ainsi Cécile ». Pages extraordinaires, c'est comme si le thème constant d'Alain Roger était la naissance d'une religion dans le plus quotidien, le plus minable. Le *Misogyne* renoue avec *Jerusalem* : une *élection* qui peut s'appliquer à n'importe quoi, un peuple, mais aussi bien une espèce, une personne, un prénom désuet qui désigne un événement. Pour qu'il y ait élection, sanctification, il suffit qu'il y ait une intensité qui, même imperceptible, même inconsciente, fulgure dans le plus quotidien ; un nom propre en un mot fonctionnant comme nom propre, en tant que marqueur de cette intensité ; un appareil adverse, ennemi, qui menace d'*écraser* les intensités, de les rabattre dans le quotidien pauvre.

Chez Alain Roger, c'est tout le langage qui fonctionne ainsi, comme un nom propre démodé, humble, fulgurant, mais menacé par l'appareil des mots quotidiens retourné contre lui, et qu'il faut sans cesse détruire pour retrouver la splendeur du Nom. Il y a là un style propre à Alain Roger, d'une beauté et d'une perfection fascinantes. Exemple libre dans le *Misogyne*, avec le texte paranoïaque de l'homme aux chats :

1. l'ensemble des *Chats* (nom propre) forme le peuple élu ;
2. la voiture est l'appareil ennemi qui écrase les *Chats* ;
3. pour tout *Chat* écrasé, il sera procédé à l'incinération d'une voiture.

Il arrive que le « procédé » (ce n'est nullement un artifice, c'est plutôt l'écriture comme processus) fonctionne dans l'autre sens, dans le sens d'une profanation, d'une vulgarisation. Ainsi à la fin du *Misogyne*, la jeune fille au prénom démodé, cette fois Solange, se tue aussi ; mais le narrateur se livre à la recherche d'une autre Solange, d'une fille ayant le

* Titre de l'éditeur. « G. Deleuze fasciné par *Le Misogyne* », *La Quinzaine littéraire*, n° 229, 16-31 mars 1976, p. 8-9. Sur le livre d'Alain Roger, *Le misogyne*, Denoël, 1976. Alain Roger, romancier et philosophe, né en 1936, a été l'étudiant de Deleuze lorsqu'il enseignait à Orléans dans les années 50. Ils ont toujours conservé des liens amicaux. Ce texte devait initialement préfacier le roman d'Alain Roger. Pour des raisons techniques, l'éditeur Maurice Nadeau le fit paraître dans sa revue.

1. Gallimard, 1969.

même prénom, à laquelle il proposera de courtes phrases de la « vraie » Solange pour faire des associations d'idées. Et chaque fois, contrairement à *Jerusalem*, la petite phrase fulgurante de la vraie Solange retombe dans la platitude et la pauvreté des mots quotidiens de l'autre, la phrase – nom propre se profane en énoncé – mot commun : mort du style, comme il y a des suicides, des félicides, etc. Mais ce renversement importe peu ; il vaut seulement comme l'envers ou la doublure du seul mouvement qui compte, sanctification, sacralisation, élection immanente athée.

Ce mouvement, ce processus a un nom bien connu. C'est *l'épiphanie*. Une épiphanie particulièrement réussie, au sens le plus « joycien », apparaît au début du *Misogyne*, lorsque le narrateur, ayant commis son premier crime par personne interposée, va voir Paul qui a tué sa femme en auto et se trouve lui-même blessé, à l'hôpital : « Alors tel un ressort, Paul jaillit de ses draps ! Je sursautai. C'était hallucinant, ce sourire au milieu des bandages. C'était comme là-bas, le noyer solitaire... » Fulguration d'une intensité. Mais justement, comment pourrait-on parler de la nouveauté d'Alain Roger, s'il se contentait même parfaitement de reprendre le procédé-processus que Joyce a inventé, ou dont on trouve des précurseurs ou des correspondants chez des auteurs célèbres, Proust et d'autres ?

Il nous semble qu'Alain Roger donne aux épiphanies des dimensions tout à fait nouvelles. Jusqu'à maintenant l'épiphanie oscillait entre la passion ou la révélation soudaine d'une contemplation objective, et l'action, la mise en forme élaborée d'une expérimentation subjective. Mais de toute façon, elle arrivait à un personnage ou le personnage la faisait arriver. Ce n'était pas le personnage même qui était l'épiphanie, du moins pas principalement. Quand une personne devient elle-même épiphanie, elle cesse du coup d'être une personne, non pas pour devenir une entité transcendante, un dieu ou une déesse, mais pour devenir Événement, multiplicité d'événements enveloppés les uns dans les autres, et de l'ordre de l'amour. C'est cette extension de l'épiphanie, sa coïncidence avec tout un personnage, et par là même la dépersonnalisation du personnage, la personne-événement devenant un événement non personnel, c'est cela que nous sentons comme la force d'Alain Roger. Non pas que nous prétendions faire une analyse, mais

indiquer un trouble, une impression de lecteur – en quoi ce livre est un livre d'amour.

Le personnage-épiphanie, c'est Solange, la jeune fille. Le narrateur est un professeur, un petit professeur, Solange, une élève de sa classe. Le professeur Alain désire tuer des femmes, et n'ose pas, commence par en faire tuer une par Paul. Solange établit un étrange pacte, un contrat avec le professeur, auquel elle livre la classe entière, le « polypier », l'élément collectif. Scènes vilaines, pauvres, vulgaires. Puis elle inspirera les autres crimes, y participera par après, les devancera et même commettra le dernier. Re-scènes vilaines et pauvres. Elle ne couchera pas avec Alain parce qu'il l'aime et parce qu'elle l'aime *trop* (« c'est trop peu dire que je vous aime, dit-elle : ni comme enfant, ni comme frère, ni comme époux, mais les trois à la fois, et surtout cette femme enfouie au fond de vous, mais que je reconnais en chacun de vos gestes et chacun de vos crimes... »). Donc, Alain a une femme en lui, et qu'il veut tuer ; Solange a en elle un garçon, dont elle veut qu'il tue. Chacun bisexué : Alain misogyne, Solange « garçon féminin ». Tous les deux à la recherche de la scène primitive, l'union du père et de la mère, ce père que Solange hait, cette mère dont Alain souffre.

On peut toujours raconter l'histoire ainsi. C'est ça la saleté, la pauvreté, la vulgarité dont le narrateur se réclame comme du système des mots communs, même si la psychanalyse, le structuralisme, la signifiante et la subjectivité modernes en font partie assez explicitement (même chose dans *Jerusalem Jerusalem*). Mais il suffit de répéter le nom propre, Solange Solange, comme Cécile Cécile, pour que tout autre chose apparaisse, les intensités renfermées dans le nom, une tout autre histoire, une tout autre version de l'histoire.

Il y a un auteur peu connu, qu'Alain Roger ne semble pas connaître, une rencontre fictive est d'autant plus belle, et qui fit à travers plusieurs livres une étrange épiphanie de la jeune fille. Il s'appelle Trost, et décrit une jeune fille moderne, ou de l'avenir, comme « librement mécanique », machinique². Elle ne se définit pas comme vierge, ni comme bisexuée, mais comme ayant un corps-machine souple aux degrés de liberté

2. Notamment *Visible et invisible*, Arcanes, 1953, et *Librement mécanique*, Mino-taure, 1955.

multiples : un état librement mécanique, autonome et mouvant, déformable, transformable. Trost appelait de tous ses vœux, ou voyait venir l'avènement de cette « Femme-Hasard », de « la jeune fille-femme, réplique *ready-made* et trouvée du monde extérieur, vrai produit simple de l'extrême complexité moderne qu'elle réfléchit d'ailleurs comme une brillante machine érotique ».

Trost pensait que la jeune fille-femme dans sa réalité sensible et visible, enveloppait une ligne abstraite, qui était comme l'épure d'un groupe humain à découvrir, à venir : groupe révolutionnaire, dont les militants auraient su combattre l'ennemi du dedans, le vieil ennemi phallus de la différence des sexes, ou, ce qui revient au même, de la bisexualité partagée, opposée, distribuée d'un côté et de l'autre. Non pas que la jeune fille figure ou préfigure ce groupe. Elle était non figurative, et rencontrée par « le non-figuratif de notre désir ». Elle était « intensité toute laïque du désir », avec sa robe ou son pantalon laïques. Pur désir elle-même, elle s'opposait à ce qu'il y a de biographique ou de mémoriel dans le désir : nul passé, nulle reconnaissance, nul souvenir ravivé, son mystère n'était pas celui d'une origine ou d'un objet perdu, mais d'un fonctionnement.

Inconsciente et désirante, elle s'oppose de toute son étrangeté à l'inconscient de la psychanalyse, à tout cet appareil moïque, personnologique et familialiste « qui nous fait désirer les objets de notre perte, les plaisirs de l'entourage, qui nous guide vers les névroses et nous tient attaché aux réminiscences ». Enfantine, oublieuse, elle s'oppose à tout souvenir d'enfance, grâce aux *blocs* d'enfance qui la traversent en intensité et lui font chevaucher plusieurs âges. Incestueuse, essentiellement incestueuse, elle s'oppose d'autant plus à l'inceste œdipien régressif et biologique. Auto-destructive, elle s'oppose aux pulsions de mort comme au narcissisme, car l'auto-destruction chez elle était encore vie, ligne de fuite et voyage. Bref, c'était la jeune fille-machine aux *n*-sexes, mademoiselle Arkadin, Ulrike von Kleist...

Voilà donc ce qui se passe dans l'autre version coexistante du roman d'Alain Roger, Solange, Solange, désigne cette fulguration de la jeune fille, celle qui a « tous les sexes », « l'adulte impubère », le « garçon féminin », « incarnant toutes les êtreintes, des plus naïves aux plus incestueuses », toutes les sexualités,

même non humaines, même végétales. Non pas du tout la différence des sexes, encore moins la bisexualité où chacun des deux possède aussi l'autre. L'épiphanie, l'élection, est plutôt comme le surgissement d'une multiplicité intense qui se trouvera réduite, écrasée par la répartition des sexes et l'assignation de l'un ou de l'autre. Tout commence par la jeune fille : « Je me souviens d'un âge où j'avais tous les sexes, le mien, le vôtre et bien d'autres encore. Seulement à treize ans, c'était presque fini. J'avais beau m'acharner contre la puberté, ils s'évaporaient tous, je devenais si lourde... » C'est la jeune fille qui se trouve d'abord aux prises avec un appareil qui n'est pas seulement biologique pubertaire, mais tout un appareil social destiné à la réduire aux exigences de la conjugalité et de la reproduction.

Le garçon suivra : la fille lui servira d'exemple et de modèle, c'est elle la première victime qui l'entraîne à son tour, la première piégée qui va servir de piège, et qui imposera au garçon de passer par elle pour subir la réduction inverse et symétrique. Si bien que, à la limite, il n'y a plus qu'un seul sexe, celui des femmes, mais une seule sexualité, celle des hommes qui prend les femmes en objet. Le phallocratisme a toujours eu pour moyen la sexualité dite féminine. Alors la différence n'est nullement entre les deux sexes, mais entre l'état des *n*-sexes d'une part, et d'autre part sa réduction à l'un ou l'autre des deux sexes. A la fulgurante Solange s'opposent toutes les fausses Solange qui ont accepté, souhaité cette lourde réduction (cf. la fin du *Misogyne*) – comme à l'épiphanie de la jeune fille multiple s'oppose le quotidien de l'homme et de la femme – comme à l'état librement machinique s'oppose – l'appareil réducteur – comme au nom propre intense enserrant une multiplicité, s'oppose le système des mots communs distribuant la dualité...

Lisez le roman : c'est bien l'histoire vulgaire du misogyne qui tue des femmes parce qu'il en a une en lui, mais c'est aussi l'épiphanie de la jeune fille qui tue et se tue pour une tout autre histoire. Il faut imaginer Solange éternelle et vivante, et renaissant d'elle-même, sans besoin de se tuer, la Légère. Ce roman d'Alain Roger noue avec le précédent une chaîne de vie et de renouvellement.

QUATRE PROPOSITIONS SUR LA PSYCHANALYSE *

Permettez-moi de présenter seulement quatre propositions concernant la psychanalyse.

La première est celle-ci : comment *la psychanalyse empêche toute production de désir*. La psychanalyse est inséparable d'un péril politique qui lui est propre, et qui se distingue des dangers impliqués dans le vieil hôpital psychiatrique. Celui-ci constitue un lieu d'enfermement localisé. La psychanalyse au contraire, fonctionne à l'air libre. Le psychanalyste a en quelque sorte la position du marchand dans la société féodale selon Marx : fonctionnant dans les pores libres de la société, non seulement au niveau du cabinet privé, mais au niveau des écoles, des institutions, de la sectorisation, etc. Ce fonctionnement nous met dans une situation singulière par rapport à l'entreprise psychanalytique. Le fait est que la psychanalyse nous parle beaucoup de l'inconscient ; mais d'une certaine manière, c'est toujours pour le réduire, le détruire, le conjurer. L'inconscient est conçu comme une contre-conscience, un négatif, un parasitage de la conscience. C'est l'ennemi. « Wo es war, soll ich werden ». On a beau traduire : là où c'était, là comme sujet dois-je advenir – ça ne change rien, y compris le « soll », cet étrange « devoir au sens moral ». Ce que la psychanalyse appelle production ou formation de l'inconscient,

* Deleuze-Guattari, *Psychanalyse et politique*, Alençon, Bibliothèque des mots perdus, 1977, p. 12-17. Ce texte – et le suivant – ont été publiés ensemble dans une brochure dactylographiée, en partie pour s'opposer à une publication pirate de la conférence de Deleuze prononcée à Milan en 1973 (ici abrégée et modifiée) et parue in Armando Verdiglione, éd., *Psicanalisi e politica : Atti del convegno di studi tenuto a Milano l'8-9 maggio 1973*, Milan, Feltrinelli, 1973, p. 7-11. On peut comparer avec *L'Île déserte et autres textes*, le texte n° 36, qui en présente la traduction.

ce sont toujours des ratés, des conflits imbéciles, des compromis débiles ou de gros jeux de mots. Dès que ça réussit, c'est de la sublimation, de la déssexualisation, de la pensée, ce n'est surtout pas le désir – l'ennemi qui niche au cœur de l'inconscient. Des désirs, il y en a toujours trop : pervers polymorphe. On vous apprendra le Manque, la Culture et la Loi, c'est-à-dire la réduction et l'abolition du désir.

Il ne s'agit pas de théorie, mais du fameux art pratique de la psychanalyse, l'art d'interpréter. Interpréter, faire régresser, régresser. Parmi les pages les plus grotesques de Freud, il y a celles sur la *fellatio* : comment le pénis vaut ici pour un pis de vache et le pis de vache pour un sein maternel. En d'autres termes, la *fellatio*, c'est quand on n'a pas de vache sous la main, ou qu'on n'a plus de mère ou qu'elle n'a plus de lait. Façon de montrer que la *fellatio* n'est pas un « vrai désir », mais veut dire autre chose, cache autre chose, cache un autre désir. C'est que la psychanalyse dispose d'une grille parfaite à cet égard : les vrais contenus de désir, ce seraient les pulsions partielles enfantines ; la véritable expression de désir, ce serait Œdipe (pour structurer « le tout »). Dès que le désir *agence* quelque chose, en rapport avec un Dehors, avec un Devenir, on défait l'agencement, on le casse, on montre qu'il renvoie d'une part à un mécanisme partiel d'enfant, d'autre part, à une structure globale d'Œdipe. Ainsi la *fellatio* : pulsion orale de suçotement de sein plus accident structural œdipien. De même pour l'homosexualité, la bestialité, le masochisme, le voyeurisme, même la masturbation : vous n'avez pas honte de faire ainsi l'enfant ? et de faire un tel usage d'Œdipe ? Avant la psychanalyse, on parlait de manie dégoûtante de vieillard, après on parle d'activité perverse infantile. Ça revient au même. Il s'agit toujours de distinguer les vrais et les faux désirs, il s'agit toujours de casser les agencements machiniques du désir.

Nous disons au contraire : l'inconscient, vous ne l'avez pas, vous ne l'avez jamais, ce n'est pas un « c'était » au lieu duquel le « Je » doit advenir. Il faut renverser la formule de Freud. L'inconscient, vous *devez* le produire, produisez-le ou sinon restez avec vos symptômes, votre moi et votre psychanalyste. Chacun travaille et fabrique avec le morceau de placenta qu'il a dérobé et qui ne cesse de lui être contemporain comme

milieu d'expérimentation, non pas en fonction de l'œuf, des géniteurs, des interprétations et régressions qui nous y relient. Produisez de l'inconscient et ce n'est pas facile, ce n'est pas n'importe ou, pas avec un lapsus ni un mot d'esprit, pas même avec un rêve. L'inconscient, c'est une substance à fabriquer, à placer, à faire couler, un espace social et politique à conquérir. Une révolution, c'est une formidable production d'inconscient, et il n'y en a pas beaucoup d'autre, et ça n'a rien à voir avec un lapsus ou un acte manqué. L'inconscient n'est pas un sujet qui produirait des rejetons dans la conscience, c'est un objet de production, c'est lui qui doit être produit, à condition qu'on n'en soit pas empêché. Ou plutôt il n'y a pas de sujet du désir, pas plus que d'objet. Seuls, les flux sont l'objectivité du désir lui-même. Le désir, il n'y en a jamais assez. Le désir est le système des signes a-signifiants à partir desquels on produit des flux d'inconscient dans un champ social historique. Pas d'éclosion de désir, en quelque lieu que ce soit, petite famille ou école de quartier, qui ne fasse branler l'appareil ou ne mette en question le champ social. Le désir est révolutionnaire parce qu'il veut toujours plus de connexions. La psychanalyse coupe et rabat toutes les connexions, tous les agencements, c'est sa vocation, elle hait le désir, elle hait la politique. Production d'inconscient = expression de désirs = formation d'énoncés = substance ou matière d'intensités.

La seconde proposition concerne donc la manière dont la psychanalyse empêche la formation d'énoncés. C'est que la même chose est agencement machinique de désir et agencement collectif d'énonciation dans la production d'inconscient. C'est dans leur contenu que les agencements sont peuplés de devenirs et d'intensités, de circulations intensives, de multiplicités de nature quelconque (meutes, masses, espèces, races, populations). Et c'est dans leur expression qu'ils manient des indéfinis qui ne sont pourtant pas indéterminés (*des ventres, un œil, un enfant...*), des infinitifs qui ne sont certes pas infinis ni indifférenciés mais des processus (marcher, baiser, chier, tuer, aimer...), des noms propres qui ne sont surtout pas des personnes (ce peut être des groupes, des animaux, des entités, des singularités, tout ce qu'on écrit avec une majuscule). UN HANS DEVENIR – CHEVAL. Partout le signe (énoncé) connote des multiplicités (désir) ou pilote des flux. L'agence-

ment machinique collectif n'est pas moins production matérielle de désirs que cause expressive d'énoncés. Ce qui a pour contenu le désir s'exprime comme un IL, le « il » de l'événement, l'indéfini de l'infinitif nom propre. Le « il » constitue l'articulation sémiotique des chaînes d'expression dont les contenus intensifs sont relativement les moins formalisés : Guattari montre en ce sens qu'il ne représente pas un sujet, mais diagrammatise un agencement, ne surcode pas les énoncés, mais les retient au contraire de basculer sous la tyrannie de constellations sémiologiques dites signifiantes.

Or, ce n'est pas difficile d'empêcher la formation d'énoncés non moins que la production de désir. Il suffit de couper le IL en deux, pour en extraire un *sujet d'énonciation* qui va surcoder et transcender les énoncés et d'autre part laisser retomber un *sujet d'énoncé* qui prend la forme d'un pronom personnel quelconque permutable. Les flux de désir passent sous la domination d'un système impérialiste signifiant ; ils sont rabattus sur un monde de représentation mentale où les intensités s'affaissent et les connexions se défont. On a fait d'un sujet d'énonciation fictif, JE absolu, la cause des énoncés dont le sujet relatif peut être aussi bien un je, un tu, un il comme pronoms personnels assignables dans une hiérarchie et une stratification de la réalité dominante. Loin d'être en rapport avec le nom propre, les pronoms personnels en sont l'annulation dans une fonction d'échange capitaliste. Savez-vous ce qu'il faut faire pour empêcher quelqu'un de parler en son nom ? Lui faire dire « je ». Plus l'énonciation a pour cause apparente un sujet, dont les énoncés renvoient eux-mêmes à des sujets tributaires du premier, plus l'agencement du désir se brise, plus la condition de formation des énoncés tend à fondre – plus le sujet d'énonciation sert à se rabattre sur des sujets d'énoncés devenus dociles et mornes. Nous ne disons pas qu'un tel procédé soit propre à la psychanalyse : il appartient fondamentalement à l'appareil d'Etat dit démocratique (l'identité du législateur et du sujet). Théoriquement il se confond avec la longue histoire du Cogito. Mais « thérapeutiquement » la psychanalyse a su le mettre en œuvre d'une façon particulière : nous ne pensons pas à la « topique », mais plutôt à l'opération par laquelle le patient est considéré comme sujet d'énonciation par rapport au psychanalyste et à l'inter-

prétation psychanalytique – c'est toi, Patient, qui es le vrai *psychanalysant* ! – tandis qu'il est traité comme sujet d'énoncé dans ses désirs et ses activités à interpréter jusqu'à ce que le sujet d'énonciation se rabatte sur un sujet d'énoncé qui a renoncé à tout, tout ce qu'il avait à dire, tout ce qu'il avait à désirer. Cette situation, on la voit entre autre dans les IMP^a où l'enfant se trouve clivé, d'une part dans toutes ses activités concrètes où il est sujet d'énoncé, d'autre part, dans la psychothérapie où il n'est élevé à l'état de sujet d'énonciation symbolique que pour être mieux rabattu sur les énoncés conformes tout faits qu'on lui impose et qu'on attend de lui. Sainte castration, qui n'est rien d'autre que cette coupure du « il » prolongée dans le fameux clivage du sujet.

Se fait-on psychanalyser, on croit parler et l'on accepte de payer pour cette croyance. En fait, on n'a pas la moindre chance de parler. *La psychanalyse est faite tout entière pour empêcher les gens de parler et leur retirer toutes les conditions d'énonciation vraie.* C'est ce que nous voudrions montrer dans les textes suivants : sur trois cas pris en exemple, comment on empêche les enfants de parler, comment ils n'ont aucune chance de s'en tirer. C'était le cas de l'Homme aux loups, mais c'est celui du petit Hans et des enfants de Melanie Klein, encore pire que Freud peut-être. C'est plus frappant chez les enfants, comment ils sont empêchés de produire leurs énoncés. La psychanalyse procède ainsi : elle part d'énoncés collectifs tout faits, du type Œdipe et elle prétend découvrir la cause de ces énoncés dans un sujet personnel d'énonciation qui doit tout à la psychanalyse. On est piégé dès le début. Il faudrait faire l'inverse et c'est la tâche de la schizo-analyse : partir des énoncés personnels de quelqu'un et découvrir leur véritable production qui n'est jamais un sujet mais toujours des agencements machiniques de désir, des agencements collectifs d'énonciation qui le traversent et circulent en lui, creusant ici, bloqués là-bas, toujours sous forme de multiplicités, de meutes, de masses d'unités d'ordre différents qui le hantent et le peuplent (rien à voir avec une thèse technologique, ni avec une thèse sociologique). Il n'y a pas de sujet d'énonciation, il n'y a que des agencements producteurs d'énoncés. Ah, quand

a. IMP : Institut médico-pédagogique.

Guattari et moi avons tenté la critique d'Œdipe, on nous a fait dire et on nous a répondu bien des bêtises : mais voyons, Œdipe, ce n'est pas papa-maman, c'est le symbolique, ou c'est le signifiant, c'est la marque de notre finitude, ce manque à être qu'est la vie... Mais, outre que c'est encore pire, et qu'il ne s'agit pas de savoir ce que les psychanalystes disent théoriquement, on voit bien ce qu'ils font pratiquement et quel bas usage d'Œdipe, car il n'y en pas d'autre. Même et surtout chez les tenants du signifiant, on ne peut pas dire « Bouches du Rhône » sans se faire rappeler bouche de la mère, ni « groupe hippy » sans se faire rectifier « gros pipi ». Structurale ou pas, la personnologie remplace tous les agencements de désir. A quel point le désir d'un enfant, la sexualité d'un enfant sont loin d'Œdipe, on ne risque pas de le savoir, voyez le petit Hans. La psychanalyse est un meurtre d'âmes. On se fait analyser dix ans, cent ans, et plus ça va, moins au aura eu l'occasion de parler. C'est fait pour ça.

Il faut aller plus vite pour notre compte. La troisième proposition devrait montrer comment la psychanalyse procède pour obtenir cet effet, l'écrasement d'énoncé, la destruction de désir. C'est qu'elle dispose d'une double machine : d'abord *une machine d'interprétation* qui fait que tout ce que le patient peut dire est déjà traduit dans un autre langage, tout ce qu'il dit est censé vouloir dire autre chose. C'est une sorte de régime paranoïaque où chaque signe renvoie au signe dans un réseau illimité, dans une irradiation circulaire en perpétuelle expansion : le signe constitué comme signifiant renvoie au signifié, qui redonne lui-même du signifiant (l'hystérique est fait pour assurer ce retour ou cet écho qui nourrit à l'infini le discours de la psychanalyse). Et puis, en même temps, *une machine de subjectivation*, qui représente un autre régime du signe : cette fois, le signifiant n'est plus considéré par rapport à un signifié quelconque, mais par rapport à un sujet. Le point de signification est devenu point de subjectivation : le psychanalyste lui-même. Et à partir de ce point, au lieu d'une irradiation des signes renvoyant les uns aux autres, un signe ou un bloc de signes se mettent à filer sur leur propre ligne, constituant un sujet d'énonciation, puis un sujet d'énoncé sur lequel le premier se rabat – et la névrose obsessionnelle serait le processus par lequel, cette fois, le sujet d'énoncé redonnerait toujours

du sujet d'énonciation. Il n'y a pas seulement coexistence de ces deux machines ou de ces deux régimes, d'interprétation et de subjectivation.

Des régimes d'interprétation, on en a connu tous les systèmes despotiques avec la complémentarité de l'empereur paranoïaque et du grand interpréteur. Des régimes de subjectivation animent tout le capitalisme au niveau de l'économie comme de la politique. L'originalité de la psychanalyse est dans la pénétration originale des deux systèmes, ou, comme on a pu dire « objectivation du ça » et « autonomie d'une expérience irréductiblement subjective ». Ce sont ces deux machines l'une dans l'autre qui arrêtent toute possibilité d'expérimentation réelle, comme elles empêchent toute production de désir et toute formation d'énoncés. Interpréter et subjectiver sont les deux maladies du monde moderne que la psychanalyse n'a pas inventées, mais pour lesquelles elle a trouvé la technique d'entretien et de propagation parfaitement adéquates. Tout le code de la psychanalyse, les pulsions partielles, Œdipe, la castration, etc., sont faites pour cela.

Enfin, quatrième proposition que nous voudrions plus rapide encore, concernant le pouvoir en psychanalyse. Car la psychanalyse implique un rapport de forces très particulier comme le montre admirablement le livre récent de Robert Castel, *Le Psychanalyste*^b. Répondre comme beaucoup de psychanalystes le font que la source du pouvoir en psychanalyse est le transfert, est une réponse éminemment comique, du même genre que celle qui trouverait dans l'argent, la source du pouvoir bancaire (les deux s'impliquent d'ailleurs, vu les rapports du transfert et de l'argent). Toute la psychanalyse est construite sur la forme libérale-bourgeoise du contrat ; même le *silence* du psychanalyste représente le maximum d'interprétation qui passe par le contrat et où celui-ci culmine. Mais à l'intérieur du contrat externe entre le psychanalyste et le patient, se déroule en secret, dans un silence encore plus grand, un contrat d'une autre nature : celui qui va *échanger* le flux de libido du patient, le monnayer en rêves, en fantasmes, en paroles, etc. C'est au croisement d'un flux libidinal, indécomposable et mutant, et d'un flux segmentarisable qu'on

b. Robert Castel, *Le Psychanalyste*, Paris, Maspéro, 1973.

échange à sa place, que va s'installer le pouvoir du psychanalyste ; et comme tout pouvoir, il a pour objet de rendre impuissantes la production de désir et la formation d'énoncés, bref, de neutraliser la libido.

Nous voudrions terminer sur une dernière remarque : pourquoi, pour notre compte, nous ne désirons participer à aucune tentative qui s'inscrive dans une perspective freudo-marxiste. Ceci pour deux raisons. La première est que généralement une tentative freudo-marxiste procède par un retour aux origines, c'est-à-dire aux textes sacrés, textes sacrés de Freud, textes sacrés de Marx. Notre point de départ doit être entièrement différent. Ne pas s'adresser aux textes sacrés plus ou moins interprétés, mais s'adresser à la situation telle qu'elle est : situation de l'appareil bureaucratique dans la psychanalyse, dans le PC, tentative pour subvertir de tels appareils. Le marxisme et la psychanalyse, de deux manières différentes, mais peu importe, parlent au nom d'une espèce de *mémoire*, d'une culture de la mémoire, et s'expriment aussi de deux manières différentes, mais peu importe encore, au nom d'une exigence de *développement*. Nous croyons au contraire qu'il faut parler au nom d'une force positive d'oubli, au nom de ce qui est pour chacun de nous son propre sous-développement ; ce que David Cooper nomme si bien le troisième monde intime de chacun^c, et qui ne fait qu'un avec l'expérimentation. La deuxième raison qui nous distingue de toute tentative freudo-marxiste, c'est que de telles tentatives se proposent de réconcilier deux économies : économie politique et économie libidinale. Même chez Reich, il y a maintien de cette dualité et de cette combinaison. Notre point de vue au contraire est qu'il y a une seule économie, et que le problème d'une vraie analyse anti-psychanalytique est de montrer comment le désir inconscient investit sexuellement les formes de cette économie tout entière.

c. D. Looper, *Mort de la famille*, Paris, Seuil, coll. « Combats », 1972, p. 25.

L'INTERPRÉTATION DES ÉNONCÉS *

Dans la psychanalyse d'enfants, on voit encore mieux que dans toute autre psychanalyse comment les *énoncés* sont écrasés, étouffés. Impossible de produire un énoncé sans qu'il soit rabattu sur une grille d'interprétation toute faite et déjà codée. L'enfant ne peut pas s'en sortir : il est « battu » d'avance. La psychanalyse est une formidable entreprise pour empêcher toute production d'énoncés comme de désirs réels. Nous prenons trois exemples d'enfants, parce que c'est là que le problème est le plus évident : le fameux petit Hans de Freud, Richard de Melanie Klein, Agnès comme exemple de sectorisation actuelle. Ça va de pire en pire.

Nous mettons dans la colonne de gauche *ce que dit* l'enfant, dans la colonne de droite, ce que le psychanalyste ou le psychothérapeute *entendent*, ou bien retiennent ou bien traduisent ou bien fabriquent. Au lecteur de juger de l'énormité de l'écart qui, sous les apparences de la signifiante et de l'interprétation, marque un maximum de répression, de trahison.

Ce travail de comparaison sur trois cas d'enfants a été fait en groupe (Gilles Deleuze, Félix Guattari, Claire Parnet, André Scala) ; dans l'espoir que des groupes semblables se constituent, mettant en cause la lettre de la psychanalyse.

* Avec Félix Guattari, Claire Parnet, André Scala. In Deleuze-Guattari, *Psychanalyse et politique*, Alençon, Bibliothèque des mots perdus, 1977, p. 18-33. Ce texte a été publié à la suite du précédent. Il est issu d'un séminaire tenu à l'université de Vincennes. Claire Parnet et Andréa Scala étaient alors des étudiants et des amis de Deleuze. Certaines des références en note ont été complétées.

LE PETIT HANS, 5 ANS – FREUD

A – Le premier mouvement de Hans n'est pas compliqué : il veut descendre l'escalier pour rejoindre sa petite amie Mariedl et coucher avec elle. Mouvement de déterritorialisation par lequel une machine-garçon s'efforce d'entrer dans un nouvel agencement (*pour Hans*, ses parents formaient déjà avec lui un agencement machinique, mais qui ne devait pas être exclusif : « je remonterai demain matin pour prendre mon petit déjeuner et aller aux cabinets »). les parents le prennent mal : « alors adieu... » Hans s'en va. « Bien entendu on le ramène. » Donc, cette première tentative de déterritorialisation dans l'immeuble échoue. Hans comprend que les petites filles de l'immeuble ne sont pas comme il faut : il déchiffre l'économie politique locale et repère au restaurant une partenaire mieux adaptée, « une dame du monde ». Deuxième tentative de déterritorialisation, par conquête et franchissement de la rue. Mais là encore, des histoires... Le compromis imaginé par les parents : Hans viendra de temps en temps dans leur lit. On ne s'est jamais si bien

Freud ne peut pas croire que Hans désire une petite fille. // *faut* que ce désir cache autre chose. Freud ne comprend rien aux agencements ni aux mouvements de déterritorialisation qui les accompagnent. Il ne connaît qu'une chose, le territoire-famille, la famille personne logique : tout autre agencement doit être *représentatif* de la famille. Il faut que le désir pour Mariedl soit un avatar d'un désir pour la mère supposé premier. Le désir pour Mariedl doit être un désir que Mariedl fasse partie de la famille. « Derrière ce souhait : je veux que Mariedl couche avec moi, *en existe certainement un autre* : je veux que Mariedl fasse partie de notre famille » !!

fait reterritorialiser dans le lit de maman. C'est ça un Œdipe artificiel. Bien forcé, Hans en attend au moins ce qu'il attendait de l'agencement-immeuble avec la petite Mariedl, ou de l'agencement-rue avec l'autre petite : « pourquoi n'y mets-tu pas le doigt, maman ? » – « Parce que c'est une cochonnerie ! » – « Qu'est-ce que c'est une cochonnerie ? Pourquoi ? » Hans, partout coincé, partout encerclé : dans un même geste, on le force et on lui défend de prendre sa mère pour objet de désir. On lui inocule le virus Œdipe.

B – Jamais le petit Hans n'a manifesté la peur qu'on lui coupe le pénis. A la menace de castration il répond avec une grande indifférence. Il n'a jamais parlé d'un organe, mais d'un fonctionnement et d'un agent collectif de fonctionnement : *le fait-pipi*. L'enfant ne s'intéresse pas aux organes et fonctions organiques, aux choses du sexe ; il s'intéresse au fonctionnement machinique, c'est-à-dire aux états de choses du désir. Evidemment, les filles ont un fait-pipi et les mamans aussi, puisqu'elles font pipi : il y a toujours les mêmes matériaux mais simplement dans des positions

Avec la psychanalyse on retrouve des modes de pensée théologiques. Tantôt l'on croit qu'il n'y a qu'un seul sexe, le mâle, l'organe-pénis (Freud) ; mais cette idée s'accompagne d'une *méthode d'analogie*, au sens vulgaire : le clitoris serait l'analogue du pénis, un tout petit pénis mal fichu qui ne pourra jamais grandir. Tantôt l'on croit qu'il y a bien deux sexes, on restaure une sexualité féminine spécifique, vaginocentrique (Melanie Klein). Cette fois la méthode change, on passe à une méthode d'analogie au sens savant ou d'*homologie*, fondée sur le signifiant-phallus et non plus

et des connexions variables. L'identité des matériaux, c'est l'unité du plan de consistance ou de composition, c'est l'*unicité* de l'être et du désir. Les variations de positions et connexions, les multiplicités, ce sont les agencements machiniques qui réalisent le plan avec tel degré de puissance ou de perfection. Il n'y a pas 2 sexes il y a *n* sexes, il y a autant de sexes que d'agencements. Et comme chacun de nous entre dans beaucoup d'agencements, chacun de nous a *n* sexes. Quand l'enfant découvre qu'il est réduit à un sexe, mâle ou femelle, c'est là qu'il découvre son impuissance : il a perdu le sens machinique et n'a plus qu'une signification d'outil. Alors en effet, l'enfant entre dans la dépression. On l'a abîmé, on lui a volé les sexes innombrables ! Nous avons essayé de montrer comment cette aventure arrivait *d'abord* à la petite fille, c'est elle qui se trouve d'abord réduite à *un* sexe, le petit garçon suivra. Il ne s'agit nullement de castration, c'est-à-dire pour le petit garçon de la peur de perdre le sexe qu'il a, et pour la petite fille de l'angoisse de ne plus avoir ou

sur l'organe-pénis¹. La profession de foi du structuralisme, telle que l'exprime Lévi-Strauss, trouve ici une application privilégiée : dépasser les analogies imaginaires vers les homologies structurales et symboliques.

Mais de toute manière rien n'a changé : il importe fort peu qu'on reconnaisse 1 ou 2 sexes, même si l'on situe les deux sexes à l'intérieur de chacun de nous (bisexualité ; désir du vagin chez l'homme qui serait l'homologue de l'envie de pénis chez la femme)². Il importe fort peu qu'on pense en termes d'analogie vulgaire, d'organe et de fonctions organiques ou d'homologie savante, de signifiant et de fonctions structurales. Ces différences sont toutes théoriques et seulement dans la tête du psychanalyste. De toute manière, on soude le désir à la castration, qu'on interprète celle-ci comme imaginaire ou comme symbolique (la seule question est, des deux méthodes, quelle est celle qui opère le mieux cette fâcheuse soudure). De toute manière on rabat la sexualité c'est-à-dire le désir comme libido, sur la différence des sexes : erreur fatale, qu'on interprète cette

1. Cf. par exemple Michèle Montrelay, *Recherches sur la féminité*, in *Critiques*.

2. Bruno Bettelheim, *Les Blessures symboliques*, Paris, Gallimard, 1971, coll.

« Connaissance de l'inconscient ».

de ne pas avoir encore le sexe qu'elle n'a pas. Il s'agit de tout autre chose : problème du vol des sexes que l'enfant-machine avait. (Ainsi le fantasme de plombier chez le petit Hans, que le père et Freud comprenaient si mal : c'est un fantasme de détérioration, un cauchemar d'être abîmé, d'être réduit à un seul sexe).

différence organiquement ou structuralement, par rapport à l'organe-pénis ou par rapport au signifiant-phallus.

Ce n'est pas ainsi que l'enfant pense et vit :

1) pas analogie d'organe ni homologie de structure, mais *univocité du matériau*, avec connexions et positions variables (agencements). Ni fonction organique ni fonction structurale, mais fonctionnement machinique. L'univocité, la seule pensée athée, celle de l'enfant ;

2) l'univocité, c'est aussi bien la pensée du multiple *n* agencements où entre le matériau, *n* sexes ; la locomotive, le cheval, le soleil sont des sexes non moins que la fille et le garçon ; la question-machine de la sexualité déborde partout le problème de la différence des deux sexes ; *tout rabattre sur la différence des sexes*, c'est la meilleure façon de méconnaître la sexualité ;

3) quand l'enfant se voit réduit à l'un des deux sexes, masculin ou féminin, c'est qu'il a déjà tout perdu ; homme *ou* femme désigne déjà des êtres à qui l'on a volé *n* sexes ; il n'y a pas un rapport de chacun des deux sexes avec la castration, mais d'abord un rapport de l'omnisexuel, du multisexué (*n*) avec le vol ;

4) Il y a bien une dissymétrie de la fille et du garçon, mais elle consiste en ceci : la fille est la première à qui *l'on* vole des *n* sexes, à qui l'on vole son corps-machine pour en faire un corps-outil. Les mouvements révolutionnaires féminins se trompent radicalement quand ils se réclament des droits d'une sexualité spécifiquement féminine (MLF lacanisé !). Ils devraient se réclamer de tous les sexes, pas plus féminins que masculins, dont la fille est d'abord privée pour se retrouver fille.

Freud ne cesse pas de méconnaître la sexualité infantile. Il interprète, donc méconnaît. Il voit bien que la différence des sexes en elle-même laisse l'enfant parfaitement indifférent ; mais il interprète comme si l'enfant réagissait à l'angoisse de castration en maintenant sa croyance à l'existence d'un petit pénis chez la fille. Ce n'est pas vrai, l'enfant n'a aucune angoisse de castration avant qu'on ne l'ait réduit à un seul sexe. Il se vit comme ayant *n* sexes qui correspondent à tous les agencements possibles où entrent les matériaux communs aux filles et aux garçons, mais aussi aux animaux, aux choses... Freud voit bien qu'il y a une dissymétrie fille-garçon ; mais il l'interprète comme va-

riation de l'Œdipe-fille et de l'Œdipe-garçon et comme différence de la castration-fille et de la castration-garçon. Ce n'est pas vrai non plus : rien à voir avec l'Œdipe ou le thème familialiste, mais avec la transformation du corps, de machine en outil. Rien à voir avec la castration liée au sexe qu'on a, mais avec le vol de tous les sexes qu'on avait. Freud soude la sexualité à la famille, à la castration, à la différence des sexes : trois erreurs majeures, superstitions pires qu'au Moyen Âge, mode de pensée théologique³. On ne peut même pas dire que Freud interprète mal ; mais, interprétant, il ne risque pas d'entendre ce que dit un enfant. Il y a beaucoup de cynisme dans la déclaration de Freud : « nous utilisons les indications que le patient nous fournit afin de présenter à sa conscience, grâce à notre *art d'interprétation*, son complexe inconscient *en nos propres paroles* ».

C – Hans a donc échoué dans son désir le plus profond : tentatives d'agencements machiniques par déterritorialisation (exploration de la rue, avec chaque fois une

Là, le père et puis le professeur n'y vont pas de main morte. Aucun scrupule. Là encore il faut que le cheval représente autre chose. Et cet autre chose est limité : c'est d'abord la

3. Ce sont les trois erreurs qui traversent les articles de Freud réunis sous le titre *La Vie sexuelle*, Paris, PUF, 1969.

petite fille en connexion). Il se fait reterritorialiser par la famille. Pourtant, même la famille, il est prêt à la prendre comme agencement, fonctionnement machinique. Mais le père, la mère, « le Professeur » sont là à des degrés divers pour lui rappeler que la famille n'est pas ce qu'il croit, un agencement, un fonctionnement. Par des agents de désir, mais des personnes ou des représentants de la loi ; pas un fonctionnement machinique, mais des fonctions structurales, fonction-Père, fonction-Mère. Voilà que Hans a maintenant peur d'aller dans la rue. Et il a peur d'y aller parce qu'un cheval pourrait le mordre. Comment en serait-il autrement puisque la rue lui a été bouchée, interdite, du point de vue du plus profond désir ? Et un cheval, ce n'est pas du tout le cheval comme forme sensible imaginable (par analogie) ni comme structure intelligible concevable (par homologie). Un cheval, c'est un élément, un matériau déterminé dans un agencement de rue cheval omnibus charge. Un cheval, nous l'avons vu, est défini par une liste d'affects en fonction de l'agencement dont il fait par-

mère et puis le père et puis le phallus. (Il n'y a pas à s'en faire, quel que soit l'animal considéré, ce sera toujours la réponse des freudiens : cheval ou girafe, coq ou éléphant, c'est pareil, c'est toujours papa). Freud le dit hautement : le cheval n'a aucune importance par lui-même, il est purement occasionnel...⁴. Qu'un enfant voit un cheval tomber sous les coups de fouet et essayer de se relever à grand bruit de jambes, avec des étincelles, aucune importance affective ! Au lieu de voir dans les déterminations du cheval des affects intenses et un agencement machinique, tels que le cheval de rue se distingue effectivement de tout autre animal et même des autres types de chevaux, Freud entonne sa rengaine : mais voyons, ce que le cheval a le long des yeux, c'est le binocle de papa, ce qu'il a autour de la bouche, c'est la moustache de papa !⁵ C'est effarant. Qu'est-ce que peut un enfant contre tant de mauvaise foi ? Au lieu de voir dans les déterminations du cheval une *circulation* d'intensités dans un agencement machinique, Freud procède par analogie statique de représentations et

4. *Cinq psychanalyses*, Paris, PUF, 1954, p. 190.

5. *Ibid.*, p. 181.

tie, affects qui ne représentent rien d'autre qu'eux-mêmes : être aveuglé, avoir un mors, être fier, avoir un grand fait-pipi, une grosse croupe à faire du crottin, mordre, tirer des charges trop lourdes, être fouetté, tomber, faire du charivari avec ses jambes... Le vrai problème, par lequel un cheval est « affectif » et non représentatif, c'est : comment les affects circulent-ils dans le cheval, comment passent-ils, se transforment-ils les uns dans les autres ? *Le devenir du cheval et le devenir-cheval du petit Hans*, l'un dans l'autre. Le problème de Hans, c'est dans quel rapport dynamique sont tous ces affects. Par exemple, pour arriver à « mordre », faut-il passer par « tomber », qui se transforme lui-même en « faire du charivari avec ses pieds »⁶ ? Qu'est-ce que *peut* un cheval ? Loin d'être un fantasme œdipien, il s'agit d'une programmation anti-œdipienne ; devenir cheval pour échapper à l'étau qu'on veut lui imposer. On a bouché à Hans toutes les issues humaines. Seul, un devenir-animal, un devenir-humain lui permettrait la conquête de la rue. Mais la psychanalyse est là pour lui fermer cette dernière issue.

6. *Ibid.*, p. 126.

identification des analogues : ce n'est plus le cheval qui fait un crottin parfait avec son énorme derrière (degré de puissance), mais le cheval *est* lui-même une crotte et la porte par laquelle il sort, un derrière ! Au lieu que faire-pipi et mordre soient dans un certain rapport intensif chez le cheval, voilà que *c'est* le fait-pipi qui mord ! Ici Hans a un soubresaut, manière de dire que son père, vraiment, n'a rien compris : « Pourtant un fait-pipi ne mord pas. » (Les enfants sont raisonnables : ils savent que les font-pipi ne mordent pas, pas plus que les petits doigts ne parlent.) A quoi le père répond toute honte bue : « Peut-être le fait-il cependant... » Qui est malade ? Le petit Hans ? Ou bien son père et le « professeur » réunis ? Méfaits de *l'interprétose* et de la signifiante. Saloperie. Ayez pitié des petits enfants.

Qu'est-ce que veut Freud, d'une volonté sournoise et délibérée (il se vante lui-même de ne pas tout dire au père, pour mieux arriver à ses fins et pouvoir triturer les interprétations) ? Ce qu'il veut, c'est : 1) casser tous les agencements machiniques du petit

garçon pour les rabattre sur la famille qui sera dès lors considérée comme autre chose qu'un agencement et sera imposée à l'enfant comme représentant de la logique

2) Empêcher tous les mouvements de déterritorialisation de l'enfant, qui constituent pourtant l'essence de la libido, de la sexualité ; lui boucher toutes les issues, tous les passages et les devenirs, y compris et surtout le devenir-animal, le devenir-inhumain ; le reterritorialiser dans le lit des parents⁷.

3) L'angoisser, le culpabiliser, le déprimer, l'immobiliser, le fixer, le remplir d'affects tristes... à force d'interprétation. Anthropomorphisme et territorialité, Freud ne connaît que ça, alors que la libido ne cesse d'aller ailleurs. Freud ne comprend rien aux animaux, au devenir de l'animal et au devenir-animal : pas plus pour les loups de l'Homme aux loups que pour les rats de l'Homme aux rats, que pour les chevaux du petit Hans.

7. Freud a évidemment le pressentiment de ce qu'il combat : il reconnaît que le cheval « représente le plaisir de se mouvoir » (p. 192) et que « l'imagination de Hans travaille sous le signe des moyens de transports » (p. 152). Freud fait des plans, reproduit la topographie, c'est-à-dire marque lui-même les mouvements de déterritorialisation et les lignes de fuite libidinales (ainsi le plan maison-rue-entrepôt pour Hans, p. 123-124 ; et le plan pour l'Homme aux rats, p. 237). Mais le dessin-programme est tout de suite recouvert par le système fantasme-interprétation-territorialisation.

D – Comment Hans n'aurait-il pas peur en même temps (et pour de tout autres raisons que celles inventées par Freud) ? Devenir animal, se lancer dans un tel agencement, c'est quelque chose de grave. Mais bien plus, le désir affronte ici directement sa propre répression. Dans l'agencement cheval, le pouvoir d'être affecté se trouve rempli par des affects de domestication, d'impuissancement, de brutalité subie, non moins que de puissance et de fierté, de force active. Le chemin n'est pas du tout désir-angoisse-peur ; mais le désir rencontre d'abord la peur qui ne se mue en angoisse qu'ensuite et sous l'opération familiale ou psychanalytique. Par exemple mordre : est-ce action d'animal méchant qui triomphe ou réaction d'animal vaincu ? Est-ce le petit Hans qui mord ou lui qui est mordu ? Le devenir-animal va-t-il livrer à Hans le secret de la rue comme ligne de fuite, ou bien va-t-il lui donner la vraie raison du blocage et de l'impasse assurés préventivement par la famille ? Le devenir-animal comme déterritorialisation supérieure pousse le désir vers sa limite : que le désir en arrive à désirer sa propre répression – thème

Comment Freud s'y prend-il pour réaliser son but ? L'agencement machinique de Hans, il le casse en trois morceaux : le cheval sera tour à tour et de plus en plus profondément, mère, père, puis phallus. Ou plus précisément : 1) l'angoisse est liée d'abord à la rue et à la mère (« sa maman lui manque dans la rue » !), 2) l'angoisse se mue, se fixe, s'approfondit en peur d'être mordu par un cheval, phobie du cheval liée au père (« le cheval *devait* être son père »), 3) le cheval est un grand fait-pipi qui mord. Ainsi l'ultime agencement de Hans, sa dernière tentative de déterritorialisation comme devenir-animal, sont cassés pour être retraduits en territorialité de famille, en triangulation familiale. Pourquoi est-il si important de ce point de vue que la mère se déplace vers le père et le père vers le phallus ? C'est que la mère ne doit pas disposer d'un pouvoir autonome, qui laisserait subsister une dispersion territoriale ; nous avons vu que même si la mère domine, le pouvoir de la famille est phallocentrique. Il faut donc que le père à son tour tienne son pouvoir du phallus éminent, pour que la triangulation se fasse comme opération structurale ou struc-

absolument différent du thème freudien, où le désir se réprimerait lui-même.

turante. C'est seulement à cette condition que le désir châtré pourra se socialiser et se sublimer. L'essentiel pour Freud est d'affirmer que le désir se réprime lui-même. Pour cela, il faut montrer que *le désir ne supporte pas les « intensités »*⁸. Freud a toujours à l'esprit le modèle hystérique où, comme l'avait bien vu la psychiatrie du XIX^e, les intensités sont faibles. Il faut donc casser les intensités pour empêcher leur libre circulation, leur transformation réelle ; il faut les immobiliser, chacune dans une espèce de redondance signifiante ou symbolique (= désir pour la mère, désir contre le père, satisfaction masturbatoire) ; il faut recomposer un système artificiel où elles tournent sur place. Il faut montrer que le désir n'est pas réprimé mais se réprime lui-même en prenant pour objet ce qui dans son essence même est Perte, Castration, Manque (le phallus par rapport à la mère, par rapport au père, par rapport à soi-même). Ainsi l'opération psychanalytique est faite : Freud peut prétendre avec cynisme attendre patiemment et laisser parler Hans. Hans n'a jamais eu la moindre chance de parler, de

8. P. 107, 178, 182, 189.

faire passer un seul de ses « énoncés ». Et ce qui est fascinant dans une telle psychanalyse, ce sont les réactions de l'enfant : ses moments d'ironie quand il sent que les adultes exagèrent⁹. Et au contraire l'absence totale d'humour, l'ennui pesant de la psychanalyse, l'interprétation monomaniaque, l'autosatisfaction des parents et du Professeur. Mais on ne peut pas vivre d'ironie : le petit Hans en aura de moins en moins, ou bien il le cachera de plus en plus, il conviendra de tout, il reconnaîtra tout, se résignera, oui, oui, je voulais être la maman, je veux être le papa, je veux un grand fait-pipi comme celui de papa... pour qu'on lui foute la paix, pour qu'il puisse enfin oublier, oublier tout, même ces heures fâcheuses de psychanalyse.

RICHARD, 10 ANS – MELANIE KLEIN

Ce livre de Melanie Klein est une honte de la psychanalyse¹⁰. On pourrait croire que les thèmes kleinien des objets partiels et des positions paranoïde et dépressive, per-

9. Cf. parmi beaucoup d'autres exemples, le dialogue de Hans avec son père : « Un petit garçon peut le penser. – Ce n'est pas bien, répond le père. – S'il le pense, c'est bien tout de même, pour qu'on puisse l'écrire au Professeur ».

10. Melanie Klein, *Psychanalyse d'un enfant*, Paris, Tchou, 1973.

mettent de sortir un peu du borborygme familialiste et œdipien, ainsi que de la théorie des stades. En fait, c'est encore pire. Les deux adversaires en présence : un jeune Juif anglais plein d'humour, contre la vieille autrichienne du ressentiment qui casse l'enfant. Combat en 93 séances. L'humour de Richard le protège au début : il sourit poliment aux interprétations de Mme K. (p. 26), il remarque que c'est « difficile d'avoir autant de sortes de parents dans la tête » (p. 30), il demande à voir la jolie montre de Mme K. pour savoir si la séance est bientôt finie (p. 31), il paraît très inquiet de son rhume (p. 35), il répond que « lorsqu'il avait raconté tout ça à Mme K., il s'attendait à entendre exactement les explications qu'elle venait de lui donner » (p. 166). Mais Mme K., imperturbable et sans humour, continue son travail de pilonage : il a peur de mes interprétations... Leitmotiv du livre : « Mme K. interpréta, Mme K. interpréta, Mme K. INTERPRETA ». Richard sera vaincu et dira merci madame. Les buts de Mme K. : immédiatement traduire les affects de Richard en fantasme ; dans le temps, l'amener de la position paranoïde-schizoïde à la

C'est la guerre, Richard lit trois journaux par jour, écoute la radio. Il apprend ce que veulent dire « allié », « ennemi », « tyran », « menteur », « traître », « neutre ». Et il l'apprend politiquement, en rapport avec les noms propres de l'Histoire présente (Churchill, Hitler, Ribbentrop, Darlan), avec les pays, les territoires et le polycentrisme apparent du Socius (la carte, les frontières, les seuils, les franchissements de seuils), avec les machines de guerre (bombes, avions, navires, etc.). Il construit ses agencements machiniques : d'abord agencements des pays sur le corps plein de la Terre ; deuxième type, agencements des navires sur le corps plein de la mer ; troisième type, agencements de tous les moyens de transports, avion, autobus, chemin de fer, camion, parachute, sur le corps plein du Monde. Et il s'agit bien d'agencements libidi-

position dépressive, de la position machinique (fonctionnement) à la position de petit outil (« réparation ») ; du point de vue de la finalité, l'empêcher de former ses énoncés, casser là encore l'agencement collectif qui serait générateur d'énoncés chez l'enfant.

naux : non pas, comme le croit Mme K. parce qu'ils représenteraient l'éternelle famille, mais parce qu'ils sont des affects, des devenir, des passages, des franchissements, des champs de territorialisation et des lignes de déterritorialisation. Ainsi « vue à l'envers », la carte a une forme bizarre, embrouillée et mélangée, déterritorisée. Richard fait des dessins de chaque type d'agencement en rapport avec les autres : le corps plein de la Terre comme « énorme étoile de mer », c'est l'« empire » colorié suivant les pays, les couleurs comme affects. Si les pays sont attribués aux membres de la famille, ce n'est pas du tout, comme le croit Mme K. parce que « l'empire représente la famille » (p. 105), mais parce que la famille ne vaut elle-même que comme un agencement qui doit s'ouvrir et se déterritorialiser suivant les lignes d'attaque et de fuite du Socius. Ce qui se passera dans la famille dépendra de ce qui va se passer dans l'empire. Il est bien vrai que Richard bande, mais il bande et débände politiquement : c'est un Eros politique qui, loin de rabattre le Socius sur la famille, ouvre les noms de la famille sur les noms de la géographie et de l'histoire, les redistribue

suivant tout un polycentrisme politique. Les pays sont des affects, ils sont l'équivalent d'un devenir-animal de Richard (ce pourquoi Richard s'en attribue beaucoup). La libido de Richard baigne la terre, il se masturbe sur les Pays. Sex-Pol en acte.

Donc, pour Mme K., l'empire c'est la famille, Mme K. n'attend pas, elle ne se donne même plus comme Freud l'air hypocrite d'attendre : dès les premières séances, Hitler voyons, c'est celui qui fait du mal à maman, c'est le mauvais papa, le mauvais pénis. La carte à l'envers, c'est « les parents combinés au cours de leurs relations sexuelles ». « Mme K. interpréta : le port anglais dans lequel le Prinz Eugen entraient représentait les organes génitaux de sa maman. » « Churchill et la Grande-Bretagne représentaient un autre aspect de ses parents. » Les couleurs sont les membres de la famille. Etc., etc. Tout ça pendant 435 pages. Richard est suffoqué, le lecteur écoeuré. Richard va être brisé, pris dans un incroyable forcing, coincé dans le cabinet de Mme K. *artificiellement* : pire que dans la famille, pire qu'à l'école ou par les journaux. On n'a jamais mieux montré que l'enfant

n'avait pas le droit de faire de la politique : il est entendu que la guerre n'est rien pour un enfant, pour la libido de l'enfant, seules comptent « ses pulsions destructrices » à lui. Il faut donc constater le fait : que la conception kleinienne des objets partiels et des positions, loin de desserrer l'étau freudien, renforce au contraire tout le familialisme, l'œdipianisme, le phallocentrisme propres à la psychanalyse. Mme K. a trouvé des moyens encore plus directs de monnayer les affects en fantasmes, et d'interrompre l'enfant pour l'empêcher de produire ses énoncés. Et les raisons en sont simples :

- 1) La théorie des positions est faite pour conduire l'enfant de sa position paranoïde-machiniste à une position dépressive où la famille retrouve un rôle d'unification, d'intégration personnologique et structurante qui vaut pour tous les autres agencements ;
- 2) Mme K. emprunte ses concepts bi-polaires à l'école : *le bon et le mauvais*, tous les dualismes du bon et du mauvais. Son cabinet est autant une salle de classe qu'une chambre de famille. Mme K. donne la leçon. C'est ça la nouveauté de Melanie : les enfants, elle ne peut pas se les faire sur un di-

van comme équivalent du lit familial, il lui faut un équivalent d'école. La psychanalyse d'enfants n'est possible qu'à ce prix (ce qu'Anna, la fille de Freud, n'avait pas compris)¹¹. Mme K. réinterprète donc la famille à partir de l'école, elle engrosse la famille avec l'école. Mais aussi elle dote la famille de forces artificielles qui la rendent capable de détourner et de récupérer tous les investissements libidinaux du Socius ;

3) Quant à la conception des objets partiels éclatés, on pourrait croire d'abord qu'elle est une façon de reconnaître les multiplicités, les segmentarités, les agencements et le polycentrisme social ; mais en fait, c'est le contraire. Les objets apparaissent comme partiels, au sens de Mme K., lorsqu'ils sont abstraits des agencements machiniques où ils entrent, se dispersent et se distribuent, lorsqu'ils sont arrachés aux multiplicités auxquelles ils appartiennent, pour être rabattus sur « l'idéal » d'une totalité organique, d'une structure signifiante, d'une intégrité personnologique ou subjective qui ne sont pas encore là, de l'aveu de Mme K.,

11. Cf. tous les passages sur l'école in Melanie Klein, *Essais de psychanalyse*, Payot, 1967.

mais qui doivent venir avec les progrès de la « position », de l'âge et de la cure (rabattement sur les strates)...¹². « A la fin de l'analyse, l'enfant n'était pas désespéré, malgré les sentiments pénibles qu'il éprouvait du fait qu'il considérait la cure comme essentielle pour lui. » Dans quel état, mon Dieu !

AGNES, 9 ANS, SECTORISATION

J. HOCHMANN, « Esprit », décembre 1972

La grande crise d'Agnès coïncide avec les règles. Cette crise, elle l'exprime « machiniquement » : défection machinique, état de moindre perfection, fonctionnement

La sectorisation a plusieurs foyers, hôpital de jour, hôpital de nuit, dispensaire, école spéciale, équipe à domicile. Polycentrée, elle prend pour modèle le socius, plutôt que l'école ou la famille. Ce qui n'empêche pas qu'elle rabatte encore plus l'enfant sur la famille, prise comme unité de soin. Douée d'un passé épileptique, Agnès est retirée de l'école communale, mise en école spécialisée, va au dispensaire ; puis l'équipe vient à domicile. Les psychothérapeutes commencent par tout traduire en langage organique : on rabat tout sur la strate d'organisme, on ramène tout à « un combat autour d'un or-

12. Ignorance du Corps sans Organes chez Melanie Klein, qui y substitue des organes sans corps.

qu'elle n'a plus, faillite ou altération d'un matériau (non pas manque d'un organe), sa demande à la psychothérapeute : « s'il te plaît, remets-moi d'aplomb, j'ai mal au nombril » (p. 888) ; on m'a tout pris, on m'a volée, on a cassé ma machine » (p. 903)... Elle refuse un corps-outil, un corps organique et réclame la restitution du corps-machine : elle « marionnettise » la psychothérapeute (p. 901). Marionnette de Kleist vivant sans fil, Agnès se voit pousser des fils : elle refuse ses seins, son sexe, ses yeux pour voir, ses mains pour toucher. Il ne s'agit pas du tout de la différence des sexes, il s'agit des différences machiniques, des états de puissance et de perfection, des différences entre « fonctionner » et « ne plus fonctionner » (c'est ça qui est sexuel : des pommes font des enfants, des voitures font l'amour, sa sœur lui fait un bébé). Il s'agit si peu de la différence des sexes qu'elle appelle au secours *sa sœur Michèle, pas encore pubère*, donc pas encore abîmée, détériorée, volée (p. 892). La famille, Agnès la vit comme un agencement machinique (un ensemble de connexions, d'entrecroisements multiples) qui doit ser-

gane », on parle en termes d'organe et de fonction, au lieu de fonctionnement. Et pourtant, les psychothérapeutes doivent bien reconnaître que c'est un organe plutôt bizarre et incertain : en fait un matériau altérable, variable d'après ses positions et connexions (« mal localisable, mal identifiable, c'est tantôt un os, un engin, un excrément, le bébé, une main, le cœur de papa ou les bijoux de maman... » (p. 905). Ce qui ne les empêche pas de maintenir que le problème est avant tout celui de la différence des sexes, de la castration et de l'objet perdu (p. 891, p. 905).

La famille va être traduite à son tour en termes organiques : fusion, symbiose, dépendance (et non pas branchement). Agnès sera complètement ra-

vir de base ou de point de départ à d'autres agencements : ainsi Agnès pourrait se déterritorialiser dans ces autres ensembles qui modifieraient en réaction celui de la famille – d'où le souhait d'Agnès de « retourner à l'école communale fréquentée par son frère et sa sœur ». Les éléments et matériaux dont elle dispose, Agnès les distribue dans la famille en tant qu'agencement pour expérimenter tous les branchements possibles, toutes les positions et connexions. L'article indéfini témoigne de ces variations, comme de la circulation des affects à travers l'agencement : *un* ventre, *des* bouches, *un* engin, *un* machin, *un* bébé (p. 890, p. 908).

menée sur l'Œdipe familial, comme point de retour ou d'arrivée. On fait jouer aux agencements d'Agnès des rôles familiaux, au lieu de faire jouer à la famille le rôle d'un agencement (« nous voulions offrir à l'enfant un personnage maternel substitutif, avec lequel elle pourrait établir la relation symbiotique qui, postulions-nous, lui avait fait défaut et qu'elle cherchait désespérément à reconstruire, dans la négation d'une identité personnelle » (p. 894). Agnès n'est donc pas seulement rabattue sur la strate d'organisme, mais sur celles de la signifiante familiale et de l'identité subjective personnelle. Mais comme elle refuse l'identité subjective et la famille signifiante non moins que l'organisme, on interprètera tous les éléments et matériaux d'Agnès en termes négatifs et d'objets partiels, pour autant qu'on les aura abstraits des combinaisons où Agnès tentait de les faire entrer (p. 900). On oublie ainsi que la protestation d'Agnès n'a nullement une origine négative du type partialité, castration, Œdipe éclaté, mais une source parfaitement positive : le corps-machine qu'on lui a volé, les états de fonctionnement dont on l'a dépossédée.

« Agnès était devenue violente. Elle éclatait comme une bombe à la moindre frustration... » Comment en serait-il autrement ? Comment ne retournerait-elle pas à son « autisme désespéré » ? Chaque fois on lui a répondu : ce n'est pas toi qui parles, c'est d'autres en toi, n'aie pas peur, tu es Agnès, nous comprenons tes désirs de jeune fille, nous sommes là pour te les expliquer. Comment Agnès ne hurlerait-elle pas : « je ne suis pas Agnès ! » Elle a passé tant de temps à dire des choses, à former des énoncés que la psychothérapeute n'entend pas. Agnès se venge en la « marionnettisant ». Quand elle déclare à propos de la psychothérapeute « elle dit tout ce que je fais, elle sait tout ce que je pense », ce n'est pas un compliment pour la perspicacité de celle-ci, mais plutôt une accusation de flatterie et de déformation systématique (comment ne saurait-elle pas tout, pour déformer tellement ?) Agnès est coincée de tous les côtés – famille, école, socius. La psychothérapie, qui a aligné et repris à son compte tous les foyers de pouvoir, est un facteur essentiel dans ce coïncage généralisé. Agnès avait *n* sexes, on lui en donne un, on

la rabat violemment sur la différence des sexes. Agnès avait *n* mères, comme matériaux transformables, on lui en laisse une. Agnès avait *n* parcelles de territoire, on occupe tout son domaine. « Sa complainte monotone » n'est pas « celle d'Œdipe déchiré entre des exigences contradictoires » (p. 908), c'est plutôt le cri Au voleur, Au voleur !

L'ASCENSION DU SOCIAL *

Il ne s'agit certainement pas de l'adjectif qui qualifie l'ensemble des phénomènes dont la sociologie s'occupe : LE social renvoie à un *secteur particulier* dans lequel on range des problèmes au besoin très divers, des cas spéciaux, des institutions spécifiques, tout un personnel qualifié (assistantes « sociales », travailleurs « sociaux »). On parle de fléaux sociaux, de l'alcoolisme à la drogue ; de programmes sociaux, de la repopulation au contrôle des naissances ; d'inadaptations ou d'adaptations sociales (du pré-délinquant, du caractériel ou du handicapé, jusqu'aux divers types de promotion). Le livre de Jacques Donzelot a une grande force, parce qu'il propose une genèse de ce secteur bizarre, de formation récente, d'importance grandissante, le social : un nouveau paysage s'est planté. Comme les contours de ce domaine sont flous, on doit d'abord le reconnaître à la manière dont il se forme, à partir du XVIII^e-XIX^e siècle, dont il esquisse sa propre originalité, par rapport à des secteurs plus anciens, quitte à réagir sur ceux-ci et à en opérer une nouvelle distribution. Parmi les pages les plus frappantes de Donzelot, on se reportera à celles qui décrivent l'instance du « tribunal pour enfants » : c'est *du* social par excellence. Or, à première vue, on pourrait n'y voir qu'une juridiction miniaturisée. Mais comme pour une gravure étudiée à la loupe, Donzelot y découvre une autre organisation de l'espace, d'autres finalités, d'autres personnages, même déguisés ou assimilés dans un appareil juridique : des notables comme assesseurs, des éducateurs comme témoins, tout un

* Postface à Jacques Donzelot, *La Police des familles*, Paris, Editions de Minuit, 1977, p. 213-220.

cercle de tuteurs et de techniciens qui serrent de près la famille éclatée ou « libéralisée ».

Le secteur social ne se confond pas avec le secteur judiciaire, même s'il lui donne de nouvelles extensions. Donzelot montrera que le social ne se confond pas davantage avec le secteur économique, puisqu'il invente précisément toute une économie sociale, et recoupe sur de nouvelles bases la distinction du riche et du pauvre. Ni avec le secteur public, ou le secteur privé, puisqu'il induit au contraire une nouvelle figure hybride du public et du privé, et produit lui-même une répartition, un entrelacement original des interventions de l'Etat et de ses retraits, de ses charges et de ses décharges. La question n'est pas du tout de savoir s'il y a une mystification du social ni quelle idéologie il exprime. Donzelot demande comment le social s'est formé, réagissant sur les autres secteurs, entraînant de nouveaux rapports entre le public et le privé ; le judiciaire, l'administratif et le coutumier ; la richesse et la pauvreté ; la ville et la campagne ; la médecine, l'école et la famille, etc. Venant ainsi recouper et remanier les découpages antérieurs ou indépendants ; donnant un nouveau champ aux forces en présence. C'est alors avec d'autant plus de force que Donzelot peut laisser au lecteur le soin de conclure lui-même aux pièges et aux machinations du social.

Comme le social est un domaine hybride, notamment dans les rapports entre le public et le privé, la méthode de Donzelot va consister à dégager des *petites lignées pures*, successives ou simultanées, qui vont chacune agir pour former un contour ou un pan, un caractère du nouveau domaine. Le social se trouvera à l'entrecroisement de toutes ces petites lignées. Encore faut-il distinguer le milieu sur lequel ces lignes agissent, de manière à l'investir et à le faire muer : la famille – non pas que la famille soit incapable d'être elle-même moteur d'évolution, mais elle l'est nécessairement par couplage avec d'autres vecteurs, tout comme les autres vecteurs entrent dans des rapports de couplage ou de croisement pour agir sur elle. Donzelot ne fait donc pas du tout un livre de plus sur la crise de la famille : la crise n'est que l'effet négatif de la montée des petites lignes ; ou plutôt, *l'ascension du social et la crise de la famille sont le double effet politique des mêmes causes élémentaires*. D'où le titre « Police des familles », qui exprime avant

tout cette corrélation, et échappe au double danger d'une analyse sociologique trop globale et d'une analyse morale trop sommaire.

Ensuite, il faut montrer comment, à chaque croisement de ces causes, se montent des dispositifs qui vont fonctionner de telle ou telle façon, se glissant dans les interstices d'appareils plus vastes ou plus anciens qui en reçoivent à leur tour un effet de mutation : c'est là que la méthode de Donzelot devient presque une méthode de gravure, dessinant le montage d'une nouvelle scène dans un cadre donné (ainsi la scène du tribunal pour enfants dans le cadre judiciaire ; ou bien, là encore parmi les plus belles pages de Donzelot, la « visite philanthropique » qui se glisse dans le cadre des institutions de « charité »). Enfin, il faut déterminer les conséquences des lignes de mutation et des nouveaux fonctionnements sur le champ des forces, les alliances, les hostilités, les résistances et surtout les devenir collectifs qui changent la valeur d'un terme ou le sens d'un énoncé. Bref, la méthode de Donzelot est généalogique, fonctionnelle et stratégique. C'est dire tout ce qu'elle doit à Foucault, et aussi à Castel. Mais la manière dont Donzelot établit ses lignées, dont il les fait fonctionner dans une scène ou un portrait, et dont il dessine toute une carte stratégique du « social », donnent à son livre une profonde originalité.

Qu'une lignée, ou petite ligne de mutation de la famille, puisse commencer par un détour, un biais, Donzelot en donne la preuve dès le début de son livre. Tout commence sur une ligne *basse* : une ligne de critique ou d'attaque contre les nourrices et la domesticité. Et déjà, à ce niveau, il y a entrecroisement, puisque ce n'est pas du même point de vue que la critique est menée par rapport aux riches et par rapport aux pauvres. Par rapport aux pauvres, on dénonce une mauvaise économie publique qui les entraîne à abandonner leurs propres enfants à quitter les campagnes et à grever l'Etat de charges indues ; par rapport aux riches, on dénonce une mauvaise économie ou hygiène privée qui les pousse à confier aux domestiques l'éducation de l'enfant confiné dans des pièces étroites. Il y a donc déjà une sorte d'hybridation du public et du privé, qui va jouer avec la différence riches-pauvres, et aussi avec la différence ville-campagne, pour esquisser la première ligne.

Mais il y en a tout de suite une seconde. Non seulement la famille tend à se détacher de son encadrement domestique, mais les valeurs conjugales tendent à se dégager des valeurs proprement familiales, et à prendre une certaine autonomie. Certes, les alliances restent réglées par les hiérarchies de familles. Mais il s'agit moins de préserver l'ordre des familles que de préparer à la vie conjugale, de manière à donner à cet ordre un nouveau code. Préparation au mariage en tant que fin, plutôt que préservation de la famille au moyen du mariage. Souci de la descendance plus que fierté de l'ascendance. Tout se passe comme si la femme et l'enfant, entraînés dans une faillite du vieux code familial, allaient trouver du côté de la conjugalité les éléments d'un nouveau codage proprement « social ». Naît le thème de la grande sœur-petite mère. Le social sera centré sur la conjugalité, son apprentissage, son exercice et ses devoirs, plus que sur la famille, son innéité et ses droits. Mais, là encore, cette mutation va résonner différemment chez les riches et chez les pauvres : puisque le devoir conjugal de la femme pauvre la rabat sur son mari et ses enfants (empêcher le mari d'aller au cabaret, etc.), tandis que celui de la femme riche lui donne des fonctions expansives de contrôle et un rôle de « missionnaire » dans le domaine des bonnes œuvres.

Une troisième ligne se trace, dans la mesure où la famille conjugale tend elle-même à se dégager partiellement de l'autorité paternelle ou maritale du chef de famille. Le divorce, le développement de l'avortement des femmes mariées, la possibilité de déchéance paternelle sont les points les plus remarquables sur cette ligne. Mais, plus profondément, ce qui est compromis, c'est la subjectivité que la famille trouvait dans son « chef » responsable, capable de la gouverner, et l'objectivité, qu'elle tenait de tout un réseau de dépendances et de complémentarités la rendant elle-même gouvernable. Il faudra d'une part trouver de nouvelles incitations subjectives ; et c'est là que Donzelot montre le rôle de *l'appel à l'épargne*, qui devient pièce maîtresse du nouveau dispositif d'assistance (d'où la différence entre l'ancienne charité et la nouvelle philanthropie, où l'aide doit être conçue comme investissement). Il faudra d'autre part que le réseau des anciennes dépendances soit remplacé par des interventions directes où *le système*

industriel lui-même vient remédier aux tares dont il rend la famille responsable (ainsi la législation sur le travail des enfants, où le système est censé défendre l'enfant contre sa propre famille : deuxième aspect de la philanthropie). Or, dans le premier cas, l'Etat tend à se libérer de charges trop lourdes en faisant jouer l'incitation à l'épargne et l'investissement privé ; tandis que, dans le second cas, l'Etat est amené à intervenir directement, en faisant de la sphère industrielle une « civilisation des mœurs ». Si bien que la famille peut être simultanément l'objet d'une louange libérale, en tant que lieu de l'épargne, et l'objet d'une critique sociale et même socialiste, en tant qu'agent d'exploitation (protéger la femme et l'enfant). Simultanément, l'occasion d'une décharge de l'Etat libéral, et la cible ou la charge de l'Etat interventionniste : non pas querelle idéologique, mais deux pôles d'une stratégie sur la même ligne. C'est là que l'hybridation des deux secteurs, public et privé, prend une valeur positive pour former le social.

Et puis une quatrième ligne, qui opère une nouvelle alliance de la médecine de l'Etat. Sous l'action de facteurs très divers (développement de l'école obligatoire, régime du soldat, dégalement des valeurs conjugales qui met l'accent sur la descendance, contrôle des populations, etc.), « l'hygiène » va devenir publique en même temps que la psychiatrie va sortir du secteur privé. Pourtant, il y a toujours hybridation, dans la mesure où la médecine garde un caractère libéral privé (*contrat*), tandis que l'Etat intervient nécessairement par actions publiques et statutaires (*tutelle*)¹. Mais la proportion de ces éléments est variable ; les oppositions et les tensions subsistent (par exemple, entre le pouvoir judiciaire et la « compétence » psychiatrique). Bien plus, ces noces de la médecine et de l'Etat prennent une allure différente, non seulement suivant la politique commune poursuivie (eugénisme, malthusianisme, planning, etc.), mais suivant la nature de l'Etat supposé mener cette politique. Donzelot écrit de belles pages sur l'aventure de Paul Robin et de groupes anarchistes, qui témoignent d'un « gau-chisme » de cette époque, avec intervention dans les usines,

1. Sur la formation d'une « bio-politique », ou d'un pouvoir qui se propose de gérer la vie, cf. Foucault, *La Volonté de savoir*, Gallimard, p. 183 sq. Et sur les rapports contrat-tutelle à cet égard, Castel, *L'Ordre psychiatrique*, Editions de Minuit.

soutien des grèves, propagande pour un néo-malthusianisme, et où l'anarchisme passe quand même par la promotion d'un Etat fort. Comme dans les cas précédents, c'est bien sur la même ligne que s'affrontent les points d'autoritarisme, les points de réforme, les points de résistance et de révolution, autour de ce nouvel enjeu, « le social », où la médecine et l'Etat conjugués deviennent hygiénistes, de plusieurs façons même opposées qui investissent ou re-modèlent la famille. Sur l'Ecole des parents, sur les débuts du planning familial, on apprend beaucoup de choses inquiétantes en lisant Donzelot : surprise que les répartitions politiques ne soient pas exactement celles qu'on croyait. Pour servir à un problème plus général : l'analyse politique des énoncés – comment un énoncé renvoie à une politique, et change singulièrement de sens, d'une politique à l'autre.

Il y a encore une autre ligne, celle de la psychanalyse. Donzelot lui accorde beaucoup d'importance, en fonction d'une hypothèse originale. Le souci se manifeste aujourd'hui d'arriver à une véritable histoire de la psychanalyse, qui rompe avec les anecdotes intimistes sur Freud, ses disciples et ses dissidents, ou avec les questions idéologiques, pour mieux définir les problèmes d'organisation. Or, si l'histoire de la psychanalyse en général est restée jusqu'à maintenant marquée d'intimisme, même au niveau de la formation des associations psychanalytiques, c'est parce qu'on restait prisonnier d'un schéma tout fait : la psychanalyse serait née dans des relations privées (contractuelles), aurait formé des cabinets privés, et n'en serait sortie que tardivement pour mordre sur un secteur public (IMP^a, dispensaires, sectorisation, enseignement). Donzelot pense au contraire que, d'une certaine façon, la psychanalyse s'est établie très vite dans un milieu hybride de public et de privé, et que ce fut là une raison fondamentale de son succès. Sans doute la psychanalyse s'introduit-elle tardivement en France ; mais justement c'est dans des secteurs semi-publics tels que le Planning qu'elle va prendre appui, en rapport avec des problèmes du type « Comment éviter les enfants non désirés ? » Il faudrait vérifier cette hypothèse dans d'autres pays. Elle permet au moins de rompre avec le dualisme sommaire

a. IMP : Institut médico-pédagogique.

« Freud libéral-Reich dissident marxiste »), pour marquer un champ politique et social de la psychanalyse au sein duquel se font les ruptures et les affrontements.

Mais, dans l'hypothèse de Donzelot, d'où vient ce pouvoir de la psychanalyse d'investir immédiatement un secteur mixte, « le » social, pour y tracer une nouvelle ligne ? Ce n'est pas que le psychanalyste soit lui-même un travailleur social, tel que les autres lignes en produisaient. Au contraire, beaucoup de choses le distinguent du travailleur social : il ne vient pas chez vous, il ne vérifie pas ce que vous dites, il n'invoque aucune contrainte. Mais il faut repartir de la situation précédente : il y avait encore beaucoup de tensions entre l'ordre judiciaire et l'ordre psychiatrique (insuffisance de la grille psychiatrique, notion trop grosse de dégénérescence, etc.), beaucoup d'oppositions entre les exigences de l'Etat et les critères de la psychiatrie². Bref, manquaient des règles d'équivalence et de traductibilité entre les deux systèmes. Tout se passe alors comme si la psychanalyse enregistrait cette absence d'équivalence, et proposait d'y substituer un nouveau système de *flottaison*, en créant les concepts théoriques et pratiques nécessaires à ce nouvel état de choses. Exactement comme en économie, une monnaie sera dite flottante quand sa valeur ne sera plus déterminée par rapport à un étalon fixe, mais par rapport aux prix d'un marché hybride variable. Ce qui n'exclut évidemment pas des mécanismes de régulation d'un type nouveau (par exemple « le serpent », qui marque le maximum et le minimum de la flottaison de monnaie). D'où l'importance de la comparaison que Donzelot fait entre Freud et Keynes – c'est beaucoup plus qu'une métaphore. Notamment le rôle très particulier de l'argent en psychanalyse n'a plus besoin d'être interprété sous des formes libérales anciennes, ou des formes symboliques ineptes, mais prend la véritable valeur d'un « serpent » psychanalytique. Or, *en quoi la psychanalyse assure-t-elle cette flottaison tout à fait spéciale, que la psychiatrie ne pouvait pas réussir ?* Suivant Donzelot, son rôle fondamental fut de faire flotter les normes publiques et les principes privés,

2. Par exemple, dans le cas des délires, les instances civiles ou pénales reprochent à la psychiatrie, à la fois, de considérer comme fous des gens qui ne le sont pas « vraiment » (cas du Président Schreber), et de ne pas détecter à temps des gens qui sont fous sans en avoir l'air (cas des monomanies ou des délires passionnels).

les expertises et les confessions, les tests et les souvenirs, grâce à tout un jeu de déplacements, condensations, symbolisations, lié aux images parentales et aux instances psychiques que la psychanalyse met en œuvre. Tout se passe comme si les rapports Public-Privé, Etat-Famille, Droit-Médecine, etc., avaient longtemps été sous un régime d'étalon, c'est-à-dire de loi, fixant des rapports et des parités, même avec de grandes marges de souplesse et de variation. Mais « le » social naît avec un régime de flottaison, où les normes remplacent la loi, les mécanismes régulateurs et correctifs remplacent l'étalon³. Freud avec Keynes. La psychanalyse a beau parler beaucoup de la Loi, elle fait partie d'un autre régime. Non pas qu'elle soit le dernier mot dans le social : si le social est bien constitué par ce système de flottaison réglée, la psychanalyse n'est qu'un mécanisme parmi beaucoup d'autres, et pas le plus puissant ; mais elle les a tous imprégnés, même si elle doit disparaître ou se fondre en eux.

De la ligne « basse » à la ligne de flottaison, en passant par toutes les autres lignes (conjugale, philanthropique, hygiéniste, industrielle), Donzelot a fait la carte du social, de son apparition et de son expansion. Il nous fait voir la naissance de l'Hybride moderne : comment les désirs et les pouvoirs, les nouvelles exigences de contrôle, mais aussi les nouvelles capacités de résistance et de libération, vont s'organiser, s'affronter sur ces lignes. « Avoir une chambre à soi » est un désir, mais aussi un contrôle. Inversement, un mécanisme régulateur est hanté par tout ce qui le déborde et le fait déjà craquer du dedans. Que Donzelot laisse au lecteur le soin de conclure provisoirement n'est pas signe d'indifférence, mais annonce plutôt la direction de ses prochains travaux dans le terrain qu'il a jalonné.

3. Sur cette différence entre la norme et la loi, Foucault, *La Volonté de savoir*, p. 189 sq.

DÉSIR ET PLAISIR *

Une des thèses essentielles de *S et P*^a concernait les dispositifs de pouvoir. Elle me semblait essentielle à trois égards : 1) en elle-même et par rapport au « gauchisme » : profonde nouveauté politique de cette conception du pouvoir, par opposition à toute théorie de l'Etat.

2) Par rapport à Michel, puisqu'elle lui permettait de dépasser la dualité des formations discursives et des formations non-discursives, qui subsistait dans *AS*^b, et d'expliquer comment les deux types de formations se distribuaient ou s'articulaient segment par segment (sans se réduire l'un à l'autre ni se ressembler... etc.). Il ne s'agissait pas de supprimer la distinction, mais de trouver une raison de leurs rapports.

3) Pour une conséquence précise : les dispositifs de pouvoir ne procédaient ni par répression ni par idéologie. Donc rupture avec une alternative que tout le monde avait plus ou moins acceptée. Au lieu de répression ou idéologie, *S et P* formait un concept de normalisation, et de disciplines.

Cette thèse sur les dispositifs de pouvoir me semblait avoir deux directions, pas du tout contradictoires, mais distinctes. De toute manière, ces dispositifs étaient irréductibles à un appareil d'Etat. Mais d'après une direction, ils consistaient en

* *Magazine littéraire*, n° 325, octobre 1994, p. 59-65. Il s'agit d'une lettre adressée à Michel Foucault en 1977, après la parution de *La Volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976. Ce sont des notes, classées de A à H, que Deleuze avait remis à Foucault par l'intermédiaire de François Ewald. Selon le témoignage d'Ewald qui accompagne la publication de ces notes, Deleuze voulait exprimer le soutien de son amitié à Foucault qui traversait une crise, au moment de la publication de *La Volonté de savoir*. Les notes reprennent celles du *Magazine littéraire*, légèrement modifiées.

a. *S et P* pour *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975.

b. *AS* pour *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

une multiplicité diffuse, hétérogène, micro-dispositifs. D'après une autre direction, ils renvoyaient à un diagramme, à une sorte de machine abstraite immanente à tout le champ social (ainsi le panoptisme, défini par la fonction générale de voir sans être vu, applicable à une multiplicité quelconque). C'était comme deux directions de micro-analyse, également importantes, puisque la seconde montrait que Michel ne se contentait pas d'une « dissémination ».

VS^c fait un nouveau pas, par rapport à *S et P*. Le point de vue reste exactement : ni répression ni idéologie. Mais, pour aller vite, les dispositifs de pouvoir ne se contentent plus d'être normalisants, ils tendent à être constituants (de la sexualité). Ils ne se contentent plus de former des savoirs, ils sont constitutifs de vérité (vérité du pouvoir). Ils ne se réfèrent plus à des « catégories » malgré tout négatives (folie, délinquance comme objet d'enfermement), mais à une catégorie dite positive (sexualité). Ce dernier point est confirmé par l'interview de la *Quinzaine*^d, début p. 5. A cet égard, je crois donc à une nouvelle avancée de l'analyse dans *VS*. Le danger est : est-ce que Michel revient à un analogue de « sujet constituant », et pourquoi éprouve-t-il le besoin de ressusciter la vérité, même s'il en fait un nouveau concept ? Ce ne sont pas mes questions à moi, mais je pense que ces deux fausses questions se poseront, tant que Michel n'aura pas davantage expliqué.

Une première question pour moi, c'était la nature de la micro-analyse que Michel établissait dès *S et P*. Entre « micro » et « macro », la différence n'était évidemment pas de taille, au sens où les micro-dispositifs auraient concerné des petits groupes (la famille n'a pas moins d'extension que tout autre formation). Il ne s'agit pas non plus d'un dualisme extrinsèque, puisqu'il y a des micro-dispositifs immanents à l'appareil d'Etat, et que des segments d'appareil d'Etat pénètrent aussi les micro-dispositifs – immanence complète des deux dimensions. Faut-il comprendre, alors, que la différence est d'échelle ? Une page de *VS* (132) récusait explicitement cette interprétation. Mais cette page semble renvoyer le macro au

c. *VS* pour *La Volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.

d. « Les rapports de pouvoir passent à l'intérieur des corps » (entretien avec Lucette Finas, *La Quinzaine littéraire*, 1^{er}-15 janvier 1977), repris dans *Dits et écrits*, III, n° 197, p. 230.

modèle stratégique, et le micro, au modèle tactique. Ce qui me gêne ; puisque les micro-dispositifs me semblent bien chez Michel avoir toute une dimension stratégique (surtout si l'on tient compte de ce diagramme dont ils sont inséparables) –. Une autre direction serait celle des « rapports de force » comme déterminant le micro : cf. notamment interview dans la *Quinzaine*. Mais Michel, je crois, n'a pas encore développé ce point : sa conception originale des rapports de force, ce qu'il appelle rapport de force, et qui doit être un concept aussi nouveau que tout le reste.

En tout cas il y a différence de nature, hétérogénéité entre micro et macro. Ce qui n'exclut nullement l'immanence des deux. Mais ma question serait celle-ci, à la limite : cette différence de nature permet-elle encore qu'on parle de dispositifs de pouvoir ? La notion d'Etat n'est pas applicable au niveau d'une micro-analyse, puisque, comme dit Michel, il ne s'agit pas de miniaturiser l'Etat. Mais la notion de pouvoir est-elle davantage applicable, n'est-elle pas elle aussi la miniaturisation d'un concept global ?

D'où je viens à ma première différence avec Michel actuellement. Si je parle avec Félix Guattari d'agencement de désir, c'est que je ne suis pas sûr que les micro-dispositifs puissent être décrits en termes de pouvoir. Pour moi, agencement de désir marque que le désir n'est jamais une détermination « naturelle », ni « spontanée ». Par exemple féodalité est un agencement qui met en jeu de nouveaux rapports avec l'animal (le cheval), avec la terre, avec la déterritorialisation (la course du chevalier, la Croisade), avec les femmes (l'amour chevaleresque), etc. Des agencements tout à fait fous, mais toujours historiquement assignables. Je dirais pour mon compte que le désir circule dans cet agencement d'hétérogènes, dans cette espèce de « symbiose » : le désir ne fait qu'un avec un agencement déterminé, un co-fonctionnement. Bien sûr un agencement de désir comportera des dispositifs de pouvoir (par exemple les pouvoirs féodaux), mais il faudra les situer parmi les différentes composantes de l'agencement. Suivant un premier axe, on peut distinguer dans les agencements de désir les états de choses et les énonciations (ce qui serait conforme à la distinction des deux types de formations ou de multiplicités selon Michel). Suivant un autre axe, on distinguerait les ter-

ritorialités ou re-territorisations, et les mouvements de déterritorialisation qui entraînent un agencement (par exemple tous les mouvements de déterritorialisation qui entraînent l'Eglise, la chevalerie, les paysans). Les dispositifs de pouvoir surgiraient partout où s'opèrent des re-territorisations, même abstraites. Les dispositifs de pouvoir seraient donc une composante des agencements. Mais les agencements comporteraient aussi des pointes de déterritorialisation. Bref, ce ne serait pas les dispositifs de pouvoir qui agenceraient, ni qui seraient constituants, mais les agencements de désir qui essaieraient des formations de pouvoir suivant une de leurs dimensions. Ce qui me permettrait de répondre à la question, nécessaire pour moi, pas nécessaire pour Michel : comment le pouvoir peut-il être désiré ? La première différence serait donc que, pour moi, le pouvoir est une affection du désir (étant dit que le désir n'est jamais « réalité naturelle »). Tout cela est très approximatif : rapports plus compliqués que je ne dis entre les deux mouvements, de déterritorialisation et de re-territorialisation. Mais c'est en ce sens que le désir me semblerait premier, et être l'élément d'une micro-analyse.

Je ne cesse pas de suivre Michel sur un point qui me paraît fondamental : ni idéologie ni répression – par exemple, les énoncés ou plutôt les énonciations n'ont rien à voir avec de l'idéologie. Les agencements de désir n'ont rien à voir avec de la répression. Mais évidemment, pour les dispositifs de pouvoir, je n'ai pas la fermeté de Michel, je tombe dans le vague, vu le statut ambigu qu'ils ont pour moi : dans *S et P*, Michel dit qu'ils normalisent et disciplinent ; je dirais qu'ils codent et reterritorialisent (je suppose que, là aussi, il y a là autre chose qu'une distinction de mots). Mais vu mon primat du désir sur le pouvoir, ou le caractère secondaire que prennent pour moi les dispositifs de pouvoir, leurs opérations gardent un effet répressif, puisqu'ils écrasent non pas le désir comme donnée naturelle, mais les pointes des agencements de désir. Je prends une des thèses les plus belles de VS : le dispositif de sexualité rabat la sexualité sur le sexe (sur la différence des sexes, etc. ; et la psychanalyse est en plein dans le coup de ce rabattement). J'y vois un effet de répression, précisément à la frontière du micro et du macro : la sexualité, comme agencement de désir historiquement variable et déterminable, avec ses pointes de

déterritorialisation, de flux et de combinaisons, va être rabattu sur une instance molaire, « le sexe », et même si les procédés de ce rabattement ne sont pas répressifs, l'effet (non-idéologique) est répressif, pour autant que les agencements sont cassés, pas seulement dans leurs potentialités, mais dans leur micro-réalité. Alors ils ne peuvent plus exister que comme fantasmes, qui les changent et les détournent complètement, ou comme choses honteuses, etc. Petit problème qui m'intéresse beaucoup : pourquoi certains « troublés », sont-ils plus accessibles à la honte, et même dépendants de la honte, que d'autres (par exemple l'énurésique, l'anorexique sont peu accessibles à la honte). J'ai donc besoin d'un certain concept de répression non pas au sens où la répression porterait sur une spontanéité, mais où les agencements collectifs auraient beaucoup de dimension, et que les dispositifs de pouvoir ne seraient qu'une de ces dimensions.

Autre point fondamental : je crois que la thèse « ni répression – ni idéologie » a un corrélat, et peut-être dépend elle-même de ce corrélat. Un champ social ne se définit pas par ses contradictions. La notion de contradiction est une notion globale, inadéquate, et qui implique déjà une forte complicité des « contradictoires » dans les dispositifs de pouvoir (par exemple les deux classes, la bourgeoisie et le prolétariat). Et en effet, il me semble qu'une grande nouveauté encore de la théorie du pouvoir chez Michel, ce serait : une société ne se contredit pas, ou guère. Mais sa réponse, c'est : elle se stratégise, elle stratégise. Et je trouve ça très beau, je vois bien la différence immense (stratégie-contradiction), il faudrait que je relise Clausewitz à cet égard. Mais je ne me sens pas à l'aise dans cette idée.

Je dirais pour mon compte : une société, un champ social ne se contredit pas, mais ce qui est premier, c'est qu'il fuit, il fuit d'abord de partout, ce sont les lignes de fuite qui sont premières (même si « premier » n'est pas chronologique). Loin d'être hors du champ social ou d'en sortir, les lignes de fuite en constituent le rhizome ou la cartographie. Les lignes de fuite sont à peu près la même chose que les mouvements de déterritorialisation : elles n'impliquent aucun retour à la nature, ce sont les pointes de déterritorialisation dans les agencements de désir. Ce qui est premier dans la féodalité, ce sont

les lignes de fuite qu'elle suppose ; de même pour les ^{x^e}-^{xii^e} siècles ; de même pour la formation du capitalisme. Les lignes de fuite ne sont pas forcément « révolutionnaires », au contraire, mais c'est elles que les dispositifs de pouvoir vont colmater, ligaturer. Autour du ^{xi^e} siècle, toutes les lignes de déterritorialisation qui se précipitent : les dernières invasions, les bandes de pillage, la déterritorialisation de l'Eglise, les émigrations paysannes, la transformation de la chevalerie, la transformation des villes qui abandonnent de plus en plus des modèles territoriaux, la transformation de la monnaie qui s'injecte dans de nouveaux circuits, le changement de la condition féminine avec des thèmes d'amour courtois qui déterritorialisent même l'amour chevaleresque, etc. La stratégie ne pourra être que seconde par rapport aux lignes de fuite, à leurs conjugaisons, à leurs orientations, à leurs convergences ou divergences. Là encore, je retrouve le primat du désir, puisque le désir est précisément dans les lignes de fuites, conjugaison et dissociation de flux. Il se confond avec elles. Il me semble, alors, que Michel rencontre un problème qui n'a pas du tout le même statut pour moi. Car si les dispositifs de pouvoir sont en quelque manière constitutifs, il ne peut y avoir contre eux que des phénomènes de « résistance », et la question porte sur le statut de ces phénomènes. En effet, ils ne seront, eux non plus, ni idéologiques ni anti-répressifs. D'où l'importance des deux pages de *VS* où Michel dit : qu'on ne me fasse pas dire que ces phénomènes sont un leurre... Mais quel statut va-t-il leur donner ? Ici, plusieurs directions : 1) celle de *VS* (126-127) où les phénomènes de résistance seraient comme une image inversée des dispositifs, ils auraient les mêmes caractères, diffusion, hétérogénéité, etc., ils seraient « vis à vis » ; mais cette direction me paraît boucher les issues autant qu'en trouver une ; 2) la direction de l'interview *Politique Hebdo*^e : si les dispositifs de pouvoir sont constitutifs de vérité, s'il y a une vérité du pouvoir, il doit y avoir comme contre-stratégie une sorte de pouvoir de la vérité, contre les pouvoirs. D'où le problème du rôle de l'intellectuel chez Michel, et sa manière de réintroduire la catégorie de vérité,

e. « La Fonction politique de l'intellectuel » (*Politique Hebdo*, 29 novembre-5 décembre 1976), repris dans *Dits et écrits*, III, n° 184, p. 109.

puisque, la renouvelant complètement en la faisant dépendre du pouvoir, il trouvera dans ce renouvellement une matière retournable contre le pouvoir ? Mais là, je ne vois pas comment. Il faut attendre que Michel dise cette nouvelle conception de la vérité, au niveau de sa micro-analyse ; 3) troisième direction, ce serait les plaisirs, le corps et ses plaisirs. Là aussi, même attente pour moi, comment les plaisirs animent-ils des contre-pouvoirs, et comment conçoit-il cette notion de plaisir ?

Il me semble qu'il y a trois notions que Michel prend en un sens complètement nouveau, mais sans les avoir encore développées : rapports de force, vérités, plaisirs.

Certains problèmes se posent pour moi, qui ne se posent pas pour Michel parce qu'ils sont d'avance résolus par ses recherches à lui. Inversement, pour m'encourager, je me dis que d'autres problèmes ne se posent pas pour moi, qui se posent pour lui par nécessité de ses thèses et sentiments. Les lignes de fuite, les mouvements de déterritorialisation ne me semblent pas avoir d'équivalent chez Michel, comme déterminations collectives historiques. Pour moi, il n'y a pas de problème d'un statut des phénomènes de résistance : puisque les lignes de fuite sont les déterminations premières, puisque le désir agence le champ social, ce sont plutôt les dispositifs de pouvoir qui, à la fois, se trouvent produits par ces agencements, et les écrasent ou les colmatent. Je partage l'horreur de Michel pour ceux qui se disent marginaux : le romantisme de la folie, de la délinquance, de la perversion, de la drogue, m'est de moins en moins supportable. Mais les lignes de fuite, c'est-à-dire les agencements de désir, ne sont pas pour moi créées par les marginaux. Ce sont au contraire des lignes objectives qui traversent une société, où les marginaux s'installent ici ou là, pour faire une boucle, un tournoisement, un recodage. Je n'ai donc pas besoin d'un statut des phénomènes de résistance : si la première donnée d'une société est que tout y fuit, tout s'y déterritorialise. D'où le statut de l'intellectuel, et le problème politique ne seront pas théoriquement les mêmes pour Michel et pour moi (j'essaierai de dire tout à l'heure comment je vois cette différence).

La dernière fois que nous nous sommes vus, Michel me dit, avec beaucoup de gentillesse et affection, à peu près : je ne

peux pas supporter le mot désir ; même si vous l'employez autrement, je ne peux pas m'empêcher de penser ou de vivre que désir = manque, ou que désir se dit réprimé. Michel ajoute : alors moi, ce que j'appelle « plaisir », c'est peut-être ce que vous appelez « désir » ; mais, de toute façon, j'ai besoin d'un autre mot que désir.

Evidemment, encore une fois, c'est autre chose qu'une question de mot. Puisque moi, à mon tour, je ne supporte guère le mot « plaisir ». Mais pourquoi ? Pour moi, désir ne comporte aucun manque ; ce n'est pas non plus une donnée naturelle ; il ne fait qu'un avec un agencement d'hétérogènes qui fonctionne ; il est processus, contrairement à structure ou genèse ; il est affect, contrairement à sentiment ; il est « haecceité » (individualité d'une journée, d'une saison, d'une vie), contrairement à subjectivité ; il est événement, contrairement à chose ou personne. Et surtout, il implique la constitution d'un champ d'immanence ou d'un « corps sans organes », qui se définit seulement par des zones d'intensité, des seuils, des gradients, des flux. Ce corps est aussi bien biologique que collectif et politique ; c'est sur lui que les agencements se font et se défont, c'est lui qui porte les pointes de déterritorialisation des agencements ou les lignes de fuite. Il varie (le corps sans organes de la féodalité n'est pas le même que celui du capitalisme). Si je l'appelle corps sans organes, c'est parce qu'il s'oppose à toutes les strates d'organisation, celle de l'organisme, mais aussi bien aux organisations de pouvoir. C'est précisément l'ensemble des organisations du corps qui briseront le plan ou le champ d'immanence, et imposeront au désir un autre type de « plan », stratifiant à chaque fois le corps sans organes.

Si je dis tout cela tellement confus, c'est parce que plusieurs problèmes se posent pour moi par rapport à Michel : 1) je ne peux donner au plaisir aucune valeur positive, parce que le plaisir me paraît interrompre le procès immanent du désir ; le plaisir me paraît du côté des strates et de l'organisation ; et c'est dans le même mouvement que le désir est présenté comme soumis du dedans à la loi et scandé du dehors par les plaisirs ; dans les deux cas, il y a négation d'un champ d'immanence propre au désir. Je me dis que ce n'est pas par hasard si Michel attache une certaine importance à Sade, et moi au

contraire à Masoch^f. Il ne suffirait pas de dire que je suis masochiste, et Michel, sadique. Ce serait bien, mais ce n'est pas vrai. Ce qui m'intéresse chez Masoch, ce ne sont pas les douleurs, mais l'idée que le plaisir vient interrompre la positivité du désir et la constitution de son champ d'immanence (de même, ou plutôt d'une autre façon, dans l'amour courtois, constitution d'un plan d'immanence ou d'un corps sans organes où le désir ne manque de rien, et se garde autant que possible de plaisirs qui viendraient interrompre son processus). Le plaisir me paraît le seul moyen pour une personne ou un sujet de « s'y retrouver » dans un processus qui la déborde. C'est une re-territorialisation. Et de mon point de vue, c'est de la même façon que le désir est rapporté à la loi du manque et à la norme du plaisir.

2) En revanche, l'idée de Michel que les dispositifs de pouvoir ont avec le corps un rapport immédiat et direct est essentielle. Mais pour moi, c'est dans la mesure où ils imposent une organisation aux corps. Alors que le corps sans organes est lieu ou agent de déterritorialisation (et par là plan d'immanence du désir), toutes les organisations, tout le système de ce que Michel appelle le « bio-pouvoir » opère des reterritorialisations du corps.

3) Est-ce que je pourrais penser à des équivalences du type : ce qui pour moi est « corps sans organes-désirs » correspond à ce qui, pour Michel, est « corps-plaisirs » ? La distinction dont Michel me parlait « corps-chair », est-ce que je peux la mettre en rapport avec « corps sans organes-organisme » ? Page très importante de *VS*, 190, sur la vie comme donnant un statut possible aux forces de résistance. Cette vie, pour moi, celle-là même dont parle Lawrence, n'est pas du tout Nature, elle est exactement le plan d'immanence variable du désir, à travers tous les agencements déterminés. Conception du désir chez Lawrence, en rapport avec les lignes de fuite positives. (Petit détail : la manière dont Michel se sert de Lawrence à la fin de *VS*, opposée à la manière dont je m'en sers).

Est-ce que Michel a avancé dans le problème qui nous occupait : maintenir les droits d'une micro-analyse (diffusion, hété-

f. Allusion à l'ouvrage *Présentation de Sacher-Masoch*, Paris, Editions de Minuit, coll. « Arguments », 1967.

rogénéité, caractère parcellaire), et pourtant trouver une sorte de principe d'unification qui ne soit pas du type « Etat », « parti », totalisation, représentation ?

D'abord du côté du pouvoir lui-même : je reviens aux deux directions de *S et P*, d'une part caractère diffus et parcellaire des micro-dispositifs, mais d'autre part aussi diagramme ou machine abstraite qui couvre l'ensemble du champ social, restait un problème sans *S et P*, il me semble : le rapport entre ces deux instances de la micro-analyse. Je crois que la question change un peu dans *VS* : là, les deux directions de la micro-analyse seront plutôt les micro-disciplines d'une part, et d'autre part les processus bio-politiques (p. 183 sq.). C'est ce que je voulais dire dans le point C de ces notes. Or le point de vue de *S et P* suggérerait que le diagramme, irréductible à l'instance globale de l'Etat, opérerait peut-être une micro-unification des petits dispositifs. Faut-il comprendre maintenant que ce seront les processus bio-politiques qui auront cette fonction ? J'avoue que la notion de diagramme me paraissait très riche : est-ce que Michel la retrouvera sur ce nouveau terrain ?

Mais du côté des lignes de résistance, ou de ce que j'appelle lignes de fuite, comment concevoir les rapports ou les conjugués, les conjonctions, les processus d'unification ? Je dirais que le champ d'immanence collectif où se font à un moment donné les agencements, et où ils tracent leurs lignes de fuite, ont aussi un véritable diagramme. Il faut alors trouver l'agencement complexe capable d'effectuer ce diagramme, en opérant la conjonction des lignes ou des pointes de déterritorialisation. C'est en ce sens que je parlais d'une machine de guerre, tout à fait différente et de l'appareil d'Etat et des institutions militaires, mais aussi des dispositifs de pouvoir. On aurait donc d'une part : Etat – diagramme du pouvoir (l'Etat étant l'appareil molaire qui effectue les micro-données du diagramme comme plan d'organisation) ; d'autre part machine de guerre – diagramme des lignes de fuite (la machine de guerre étant l'agencement qui effectue les micro-données du diagramme comme plan d'immanence). Je m'arrête à ce point, puisque ça mettrait en jeu deux types de plans très différents, une espèce de plan transcendant d'organisation contre le plan immanent des agencements, et qu'on retombe-

rait sur les problèmes précédents. Et là, je ne sais plus comment me situer par rapport aux recherches actuelles de Michel.

(Addition : ce qui m'intéresse dans les deux états opposés du plan ou du diagramme, c'est leur affrontement historique et sous des formes très diverses. Dans un cas, on a un plan d'organisation et de développement, qui est caché par nature, mais qui donne à voir tout ce qui est visible ; dans l'autre cas, on a un plan d'immanence, où il n'y a plus que des vitesses et des lenteurs, pas de développement, et où tout est vu, entendu, etc. Le premier plan ne se confond pas avec l'Etat, mais lui est lié ; le deuxième au contraire est lié à une machine de guerre, à une rêverie de machine de guerre. Au niveau de la nature, par exemple, Cuvier, mais aussi Goethe conçoivent le premier type de plan ; Hölderlin dans *Hypérion*, mais plus encore Kleist conçoivent le deuxième type. Du coup, deux types d'intellectuels. Ou bien en musique, les deux conceptions du plan sonore s'affrontent. Le lien pouvoir-savoir tel que Michel l'analyse pourrait-il s'expliquer ainsi : les pouvoirs impliquent un plan-diagramme du premier type (par exemple la cité grecque et la géométrie euclidienne). Mais inversement, du côté des contre-pouvoirs et plus ou moins en rapport avec des machines de guerre, il y a l'autre type de plan, des espèces de savoirs « mineurs » (la géométrie archimédienne ; ou la géométrie des cathédrales qui va être contrebattue par l'Etat) ; tout un savoir propre à des lignes de résistance, et qui n'a pas la même forme que l'autre savoir ?)

LE JUIF RICHE *

Le film de Daniel Schmid, *L'Ombre des anges*, qui sortait à Paris dans deux salles (Mac-Mahon et Saint-André-des-Arts) est accusé d'antisémitisme. L'attaque est double, comme toujours, puisque des organismes reconnus exigent des coupures ou réclament l'interdiction, tandis que des groupes anonymes menacent, font des alertes à la bombe. Il devient très difficile alors de parler de la beauté, de la nouveauté et de l'importance de ce film. On aurait l'air de dire : le film est si beau qu'on peut lui pardonner un peu d'antisémitisme... Le premier effet de ce système de pression est donc que non seulement le film risque de disparaître en fait, mais disparaît déjà en esprit, emporté dans un problème absolument faux.

Car il y a certainement des films antisémites. Il y en a d'autres dont on voit qu'ils déplaisent à tel groupe pour des raisons précisées, déterminables. Ici, au contraire, ce qui marque le franchissement d'un seuil, c'est l'inanité radicale de l'accusation. On croit rêver. Il est bien vrai que les mots « le juif riche » sont souvent prononcés pour désigner un personnage. Que de tout ce personnage émane un charme explicitement « voulu » par le film, ce n'est pas sans importance. Schmid a très bien expliqué un des caractères principaux de son film : les visages sont comme à côté des acteurs, et ce qu'ils disent, à côté des visages. Si bien que le juif riche peut lui-

* *Le Monde*, 18 février 1977, p. 26. A propos du film de Daniel Schmid, *L'Ombre des anges*. Après l'interdiction par le ministère de la culture de la projection de plusieurs films au cours de l'année 1976 et celle du film de Schmid le 13 février 1977, une cinquantaine de personnalités, dont Deleuze, signe une pétition pour s'élever contre « l'irresponsabilité qui consiste à ne pas analyser la structure d'un film » et contre « les actes de violence qui interdisent la vision d'un film ».

même dire « le juif riche ». Les acteurs puisent dans un ensemble d'énoncés et un ensemble de visages, qui commandent une série de transformations. Les mots « le gnome, le nain » désignent un inquiétant géant dont tous les gestes et la fonction sont précisément ceux d'un nain. Les énoncés nazis, les déclarations antisémites, s'accrochent au personnage anonyme qui les tient vautre sur un lit ; ou bien viennent dans la bouche de la chanteuse travestie qui se trouve précisément être un ancien dignitaire nazi.

Qui sont les personnages, puisqu'il faut bien chercher sur quoi prétend reposer l'accusation démente d'antisémitisme ? Il y a d'abord la prostituée poitrinaire, fille du dignitaire nazi. Il y a « le juif riche », dont la fortune vient de l'immobilier, et qui parle du métier qu'il fait, expulsions, destructions, spéculations. Le lien qui se noue entre les deux vient de ceci : le sentiment d'une grande peur, peur de ce que le monde va devenir. De cette peur qui les habite, la femme tire involontairement une force qui trouble tous ceux qui l'approchent, et qui fait que, quoi qu'elle fasse, si gentille qu'elle soit, on croit se sentir méprisé par elle. Le juif riche en tire plutôt une indifférence au destin, comme une grâce qui le traverse, une distance qui le met déjà dans un autre monde. Ombres d'anges. Tous deux ont la puissance de transformation, parce qu'ils ont cette force et cette grâce (de même la transformation du souteneur). Le « juif riche » doit sa richesse à un système qui n'est jamais présenté comme juif, mais comme celui de la ville, de la municipalité et de la police ; en revanche, il tient sa grâce d'ailleurs.

La prostituée doit son état à l'écroulement du nazisme, mais sa force, elle la tient d'ailleurs. Tous deux, seuls « vivants » vulnérables dans la ville, dans la Nécropolis. Seul le juif sait qu'il n'est pas méprisé par la femme ni menacé par sa force. Seule la femme sait ce qu'est le juif, et d'où vient sa grâce. Elle demande finalement au juif de la tuer, parce qu'elle est fatiguée, et n'a plus envie de cette force qui lui semble ne servir à rien. Lui va voir la police, se fait encore protéger par elle au nom du système immobilier, mais n'a plus envie de cette grâce qui devient étrangement maladroite, incertaine. Voir images sur l'écran : tout cela est le contenu explicite du film.

Où est l'antisémitisme, où peut-il bien être ? On se frotte les yeux, on cherche. Est-ce le mot « juif riche » ? D'accord, ce mot est très important dans le film. Dans les bonnes familles, naguère, on ne devait pas prononcer le mot « juif », on disait « israélite ». Mais c'était justement des familles antisémites. Et que dire d'un juif qui n'est pas israélite, ni israélien, ni même sioniste ? Que dire de Spinoza, le philosophe juif, exclu de la synagogue, fils de riches commerçants, et dont le génie, la force et le charme n'étaient pas sans rapport avec ce fait qu'il était juif et se disait juif ? C'est comme si l'on interdisait un mot du dictionnaire : la Ligue contre l'antisémitisme déclare antisémites tous ceux qui prononcent le mot « juif » (à moins que ce ne soit dans les conditions rituelles d'un discours aux morts). La Ligue refuse-t-elle tout débat public, et se réserve-t-elle le droit de décider sans aucune explication de ce qui est antisémite ou non ?

Schmid a dit son intention politique, et le film ne cesse de la montrer, de la manière la plus simple et la plus évidente. Le vieux fascisme si actuel et puissant qu'il soit dans beaucoup de pays, n'est pas le nouveau problème actuel. On nous prépare d'autres fascismes. Tout un néo-fascisme s'installe par rapport auquel l'ancien fascisme fait figure de folklore (le chanteur travesti dans le film). Au lieu d'être une politique et une économie de guerre, le néo-fascisme est une entente mondiale pour la sécurité, pour la gestion d'une « paix » non moins terrible, avec organisation concertée de toutes les petites peurs, de toutes les petites angoisses qui font de nous autant de micro-fascistes, chargés d'étouffer chaque chose, chaque visage, chaque parole un peu forte, dans sa rue, son quartier, sa salle de cinéma. « Je n'aime pas les films sur le fascisme des années 30. Le nouveau fascisme est tellement plus raffiné, plus déguisé. Il est peut-être, comme dans le film, le moteur d'une société où les problèmes sociaux seraient réglés, mais où la question de l'angoisse serait seulement étouffée »¹.

Si le film de Schmid est interdit ou empêché, ce ne sera pas une victoire pour la lutte contre l'antisémitisme. Mais ce sera bien une victoire pour un néo-fascisme, et le premier cas où

1. Interview de D. Schmidt, *Le Monde*, 3 février 1977.

l'on pourra se dire : mais enfin, où était, ne serait-ce que le prétexte, l'ombre d'un prétexte ? Quelques-uns se rappelleront la beauté du film, son importance politique, et la manière dont il aura été éliminé.

À PROPOS DES NOUVEAUX PHILOSOPHES ET D'UN PROBLÈME PLUS GÉNÉRAL *

- Que penses-tu des « nouveaux philosophes » ?
- Rien. Je crois que leur pensée est nulle. Je vois deux raisons possibles à cette nullité. D'abord ils procèdent par gros concepts, aussi gros que des dents creuses, LA loi, LE pouvoir, LE maître, LE monde, LA rébellion, LA foi, etc. Ils peuvent faire ainsi des mélanges grotesques, des dualismes sommaires, la loi *et* le rebelle, le pouvoir *et* l'ange. En même temps, plus le contenu de pensée est faible, plus le penseur prend d'importance, plus le *sujet d'énonciation* se donne de l'importance par rapport aux énoncés vides (« moi, en tant que lucide et courageux, je vous dis..., moi, en tant que soldat du Christ..., moi, de la génération perdue..., nous, en tant que nous avons fait Mai 68..., en tant que nous ne nous laissons plus prendre aux semblants... »). Avec ces deux procédés, ils cassent le travail. Car ça fait déjà un certain temps que, dans toutes sortes de domaines, les gens travaillent pour éviter ces dangers-là. On essaie de former des concepts à articulation fine, ou très différenciée, pour échapper aux grosses notions dualistes. Et on essaie de dégager des *fonctions créatrices* qui ne passeraient plus par la *fonction-auteur* (en musique, en peinture, en audiovisuel, en cinéma, même en philosophie). Ce retour massif à un auteur ou à un sujet vide très vaniteux, et à des concepts sommaires stéréotypés, représente une force de réaction fâcheuse. C'est conforme à la réforme Haby : un sérieux allègement du « programme » de la philosophie.

* Supplément de *Minuit*, n° 24, mai 1977. Le texte, daté du 5 juin 1977, fut distribué gratuitement dans les librairies en réaction à la promotion massive de nombreux ouvrages de polémistes, sous le label de « nouvelle philosophie ».

– Dis-tu cela parce que B.-H. Lévy vous attaque violemment, Guattari et toi, dans son livre *Barbarie à visage humain*^a ?

– Non, non, non. Il dit qu'il y a un lien profond entre *L'Anti-Cédepe* et « l'apologie du pourri sur fumier de décadence » (c'est comme cela qu'il parle), un lien profond entre *L'Anti-Cédepe* et les drogués. Au moins, ça fera rire les drogués. Il dit aussi que le CERFI^b est raciste : là, c'est ignoble. Il y a longtemps que je souhaitais parler des nouveaux philosophes, mais je ne voyais pas comment. Ils auraient dit tout de suite : voyez comme il est jaloux de notre succès. Eux, c'est leur métier d'attaquer, de répondre, de répondre aux réponses. Moi, je ne peux le faire qu'une fois. Je ne répondrai pas une autre fois. Ce qui a changé la situation pour moi, c'est le livre d'Aubral et de Delcourt, *Contre la nouvelle philosophie*^c. Aubral et Delcourt essaient vraiment d'analyser cette pensée, et ils arrivent à des résultats très comiques. Ils ont fait un beau livre tonique, ils ont été les premiers à protester. Ils ont même affronté les nouveaux philosophes à la télé, dans l'émission « Apostrophes ». Alors, pour parler comme l'ennemi, un Dieu m'a dit qu'il fallait que je suive Aubral et Delcourt, que j'aie ce courage lucide et pessimiste.

– Si c'est une pensée nulle, comment expliquer qu'elle semble avoir tant de succès, qu'elle s'étende et reçoive des ralliements comme celui de Sollers ?

– Il y a plusieurs problèmes très différents. D'abord, en France on a longtemps vécu sur un certain mode littéraire des « écoles ». Et c'est déjà terrible, une école : il y a toujours un pape, des manifestes, des déclarations du type « je suis l'avant-garde », des excommunications, des tribunaux, des retournements politiques, etc. En principe général, on a d'autant plus raison qu'on a passé sa vie à se tromper, puisqu'on peut toujours dire « je suis passé par là ». C'est pourquoi les stalinien sont les seuls à pouvoir donner des *leçons* d'antistalinisme. Mais enfin, quelle que soit la misère des écoles, on ne peut

a. Bernard-Henry Lévy, *La Barbarie à visage humain*, Paris, Grasset, 1977.

b. Le CERFI est le Centre d'Etudes de Recherche et de Formation Institutionnelle dont Félix Guattari était l'un des principaux responsables.

c. François Aubral et Xavier Delcourt, *Contre la nouvelle philosophie*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1977.

pas dire que les nouveaux philosophes soient une école. Ils ont une nouveauté réelle, ils ont introduit en France le marketing littéraire ou philosophique, au lieu de faire une école. Le marketing a ses principes particuliers : 1. il faut qu'on parle d'un livre et qu'on en fasse parler, plus que le livre lui-même ne parle ou n'a à dire. A la limite, il faut que la multitude des articles de journaux, d'interviews, de colloques, d'émissions radio ou télé remplacent le livre, qui pourrait très bien ne pas exister du tout. C'est pour cela que le travail auquel se donnent les nouveaux philosophes est moins au niveau des livres qu'ils font que des articles à obtenir, des journaux et émissions à occuper, des interviews à placer, d'un dossier à faire, d'un numéro de *Playboy*. Il y a là toute une activité qui, à cette échelle et à ce degré d'organisation, semblait exclue de la philosophie, ou exclure la philosophie. 2. Et puis, du point de vue d'un marketing, il faut que le même livre ou le même produit aient plusieurs versions, pour convenir à tout le monde : une version pieuse, une athée, une heideggerienne, une gauchiste, une centriste, même une chiraquienne ou néofasciste, une « union de la gauche » nuancée, etc. D'où l'importance d'une distribution des rôles suivant les goûts. Il y a du Dr Mabuse dans Clavel, un Dr Mabuse évangélique, Jambet et Lardreau, c'est Spöri et Pesch, les deux aides à Mabuse (ils veulent « mettre la main au collet » de Nietzsche). Benoist, c'est le coursier, c'est Nestor. Lévy, c'est tantôt l'imprésario, tantôt la script-girl, tantôt le joyeux animateur, tantôt le disc-jockey. Jean Cau trouve tout ça rudement bien ; Fabre-Luce se fait disciple de Glucksmann ; on réédite Benda, pour les vertus du clerc. Quelle étrange constellation.

Sollers avait été le dernier en France à faire encore une école vieille manière, avec papisme, excommunications, tribunaux^d. Je suppose que, quand il a compris cette nouvelle entreprise, il s'est dit qu'ils avaient raison, qu'il fallait faire alliance, et que ce serait trop bête de manquer ça. Il arrive en retard, mais il a bien vu quelque chose. Car cette histoire de marketing dans le livre de philosophie, c'est réellement nouveau, c'est une idée, il « fallait » l'avoir. Que les nouveaux philosophes

d. Allusion au groupe constitué autour de la revue *Tel Quel* et dont Philippe Sollers était l'un des principaux animateurs.

restaurent une fonction-auteur vide, et qu'ils procèdent avec des concepts creux, toute cette réaction n'empêche pas un profond modernisme, une analyse très adaptée du paysage et du marché. Du coup, je crois que certains d'entre nous peuvent même éprouver une curiosité bienveillante pour cette opération, d'un point de vue purement naturaliste ou entomologique. Moi, c'est différent, parce que mon point de vue est tératologique : c'est de l'horreur.

– Si c'est une question de marketing, comment expliques-tu qu'il ait fallu les attendre, et que ce soit maintenant que ça risque de réussir ?

– Pour plusieurs raisons, qui nous dépassent et les dépassent eux-mêmes. André Scala a analysé récemment un certain renversement dans les rapports journalistes-écrivains, presse-livre. Le journalisme, en liaison avec la radio et la télé, a pris de plus en plus vivement conscience de sa possibilité de créer l'événement (les fuites contrôlées, Watergate, les sondages ?). Et de même qu'il avait moins besoin de se référer à des événements extérieurs, puisqu'il en créait une large part, il avait moins besoin aussi de se rapporter à des analyses extérieures au journalisme, ou à des personnages du type « intellectuel », « écrivain » : *le journalisme découvrait en lui-même une pensée autonome et suffisante*. C'est pourquoi, à la limite, un livre vaut moins que l'article de journal qu'on fait sur lui ou l'interview à laquelle il donne lieu. Les intellectuels et les écrivains, même les artistes, sont donc conviés à devenir journalistes s'ils veulent se conformer aux normes. C'est un nouveau type de pensée, la pensée-interview, la pensée-entretien, la pensée-minute. On imagine un livre qui porterait sur un article de journal, et non plus l'inverse. Les rapports de force ont tout à fait changé, entre journalistes et intellectuels. Tout a commencé avec la télé, et les numéros de dressage que les interviewers ont fait subir aux intellectuels consentants. Le journal n'a plus besoin du livre. Je ne dis pas que ce retournement, cette domestication de l'intellectuel, cette journalisation, soit une catastrophe. C'est comme ça : au moment même où l'écriture et la pensée tendaient à abandonner la fonction-auteur, au moment où les créations ne passaient plus par la fonction-auteur, celle-ci se trouvait reprise par la radio et la télé, et par le journalisme. Les journalistes devenaient les nou-

veaux auteurs, et les écrivains qui souhaitaient encore être des auteurs devaient passer par les journalistes, ou devenir leurs propres journalistes. Une fonction tombée dans un certain discrédit retrouvait une modernité et un nouveau conformisme, en changeant de lieu et d'objet. C'est cela qui a rendu possible les entreprises de marketing intellectuel. Est-ce qu'il y a d'autres usages actuels d'une télé, d'une radio ou d'un journal ? Evidemment, mais ce n'est plus la question des nouveaux philosophes. Je voudrais en parler tout à l'heure.

Il y a une autre raison. Nous sommes depuis longtemps en période électorale. Or, les élections, ce n'est pas un point local ni un jour à telle date. C'est comme une grille qui affecte actuellement notre manière de comprendre et même de percevoir. On rabat tous les événements, tous les problèmes, sur cette grille déformante. Les conditions particulières des élections aujourd'hui font que le seuil habituel de connerie monte. C'est sur cette grille que les nouveaux philosophes se sont inscrits dès le début. Il importe peu que certains d'entre eux aient été immédiatement contre l'union de la gauche, tandis que d'autres auraient souhaité fournir un brain-trust de plus à Mitterrand. Une homogénéisation des deux tendances s'est produite, plutôt contre la gauche, mais surtout à partir d'un thème qui était présent déjà dans leurs premiers livres : la haine de 68. C'était à qui cracherait le mieux sur Mai 68. C'est en fonction de cette haine qu'ils ont construit leur sujet d'énonciation : « Nous, en tant que nous avons fait Mai 68 (??), nous pouvons vous dire que c'était bête, et que nous ne le ferons plus. » Une rancœur de 68, ils n'ont que ça à vendre. C'est en ce sens que, quelle que soit leur position par rapport aux élections, ils s'inscrivent parfaitement sur la grille électorale. A partir de là, tout y passe, marxisme, maoïsme, socialisme, etc., non pas parce que les luttes réelles auraient fait surgir de nouveaux ennemis, de nouveaux problèmes et de nouveaux moyens, mais parce que LA révolution doit être déclarée impossible, uniformément et de tout temps. C'est pourquoi tous les concepts qui commençaient à fonctionner d'une manière très différenciée (les pouvoirs, les résistances, les désirs, même la « plèbe ») sont à nouveau globalisés, réunis dans la fade unité du pouvoir, de la loi, de l'Etat, etc. C'est pourquoi aussi le Sujet pensant revient sur la scène, car la

seule possibilité de la révolution, pour les nouveaux philosophes, c'est l'acte pur du penseur qui la pense impossible.

Ce qui me dégoûte est très simple : les nouveaux philosophes font une martyrologie, le Goulag et les victimes de l'histoire. Ils vivent de cadavres. Ils ont découvert la fonction-témoin, qui ne fait qu'un avec celle d'auteur ou de penseur (voyez le numéro de *Playboy* : c'est nous les témoins...). Mais il n'y aurait jamais eu de victimes si celles-ci avaient pensé comme eux, ou parlé comme eux. Il a fallu que les victimes pensent et vivent tout autrement pour donner matière à ceux qui pleurent en leur nom, et qui pensent en leur nom, et donnent des leçons en leur nom. Ceux qui risquent leur vie pensent généralement en termes de vie, et pas de mort, d'amertume et de vanité morbide. Les résistants sont plutôt de grands vivants. Jamais on n'a mis quelqu'un en prison pour son impuissance et son pessimisme, au contraire. Du point de vue des nouveaux philosophes, les victimes se sont fait avoir, parce qu'elles n'avaient pas encore compris ce que les nouveaux philosophes ont compris. Si je faisais partie d'une association, je porterais plainte contre les nouveaux philosophes, qui méprisent un peu trop les habitants du Goulag.

– Quand tu dénonces le marketing, est-ce que tu milites pour la conception vieux-livre, ou pour les écoles ancienne manière ?

– Non, non, non. Il n'y a aucune nécessité d'un tel choix : ou bien marketing, ou bien vieille manière. Ce choix est faux. Tout ce qui se passe de vivant actuellement échappe à cette alternative. Voyez comme les musiciens travaillent, comme les gens travaillent dans les sciences, comme certains peintres essaient de travailler, comment des géographes organisent leur travail (cf. la revue *Hérodote*). Le premier trait, c'est les rencontres. Pas du tout les colloques ni les débats, mais, en travaillant dans un domaine, on rencontre des gens qui travaillent dans un tout autre domaine, comme si la solution venait toujours d'ailleurs. Il ne s'agit pas de comparaisons ou d'analogies intellectuelles, mais d'intersections effectives, de croisements de lignes. Par exemple (cet exemple est important, puisque les nouveaux philosophes parlent beaucoup d'histoire de la philosophie), André Robinet renouvelle aujourd'hui l'histoire de la philosophie, avec des ordinateurs ; il rencontre forcément

Xenakis. Que des mathématiciens puissent faire évoluer ou modifier un problème d'une tout autre nature ne signifie pas que le problème reçoit une solution mathématique, mais qu'il comporte une séquence mathématique qui entre en conjugaison avec d'autres séquences. C'est effarant, la manière dont les nouveaux philosophes traitent « la » science. Rencontrer avec son propre travail le travail des musiciens, des peintres ou des savants est la seule combinaison actuelle qui ne se ramène ni aux vieilles écoles ni à un néo-marketing. Ce sont ces *points singuliers* qui constituent des foyers de création, des fonctions créatrices indépendantes de la fonction-auteur, détachées de la fonction-auteur. Et ça ne vaut pas seulement pour des croisements de domaines différents, c'est chaque domaine, chaque morceau de domaine, si petit soit-il, qui est déjà fait de tels croisements. Les philosophes doivent venir de n'importe où : non pas au sens où la philosophie dépendrait d'une sagesse populaire un peu partout, mais au sens où chaque rencontre en produit, en même temps qu'elle définit un nouvel usage, une nouvelle position d'agencements – musiciens sauvages et radios pirates. Eh bien, chaque fois que les fonctions créatrices désertent ainsi la fonction-auteur, on voit celle-ci se réfugier dans un nouveau conformisme de « promotion ». C'est toute une série de batailles plus ou moins visibles : le cinéma, la radio, la télé sont la possibilité de fonctions créatrices qui ont destitué l'Auteur ; mais la fonction-auteur se reconstitue à l'abri des usages conformistes de ces médias. Les grandes sociétés de production se remettent à favoriser un « cinéma d'auteur » ; Jean-Luc Godard trouve alors le moyen de faire passer de la création dans la télé ; mais la puissante organisation de la télé a elle-même ses fonctions-auteur par lesquelles elle empêche la création. Quand la littérature, la musique, etc., conquièrent de nouveaux domaines de création, la fonction-auteur se reconstitue dans le journalisme, qui va étouffer ses propres fonctions créatrices et celles de la littérature. Nous retombons sur les nouveaux philosophes : ils ont reconstitué une pièce étouffante, asphyxiante, là où un peu d'air passait. C'est la négation de toute politique, et de toute expérimentation. Bref, ce que je leur reproche, c'est de faire un travail de cochon ; et que ce travail s'insère dans un nouveau type de rapport presse-livre parfaitement

réactionnaire : nouveau, oui, mais conformiste au plus haut point. Ce ne sont pas les nouveaux philosophes qui importent. Même s'ils s'évanouissent demain, leur entreprise de marketing sera recommencée. Elle représente en effet la soumission de toute pensée aux médias ; du même coup, elle donne à ces médias le minimum de caution et de tranquillité intellectuelles pour étouffer les tentatives de création qui les feraient bouger eux-mêmes. Autant de débats crétins à la télé, autant de petits films narcissiques d'auteur – d'autant moins de création possible dans la télé et ailleurs. Je voudrais proposer une charte des intellectuels, dans leur situation actuelle par rapport aux médias, compte tenu des nouveaux rapports de force : refuser, faire valoir des exigences, devenir producteurs, au lieu d'être des auteurs qui n'ont plus que l'insolence des domestiques ou les éclats d'un clown de service. Beckett, Godard ont su s'en tirer, et créer de deux manières très différentes : il y a beaucoup de possibilités, dans le cinéma, l'audiovisuel, la musique, les sciences, les livres... Mais les nouveaux philosophes, c'est vraiment l'infection qui s'efforce d'empêcher tout ça. Rien de vivant ne passe par eux, mais ils auront accompli leur fonction s'ils tiennent assez la scène pour mortifier quelque chose.

LE PIRE MOYEN DE FAIRE L'EUROPE *

Le gouvernement allemand a demandé l'extradition de M^e Croissant. La chambre d'accusation française doit examiner l'affaire le 2 novembre. Pourquoi ce jugement sera-t-il un événement d'une immense importance ?

Le gouvernement allemand a envoyé un premier dossier, puis multiplie les nouveaux envois. Il reproche d'abord à Klaus Croissant de s'être conduit en avocat, c'est-à-dire d'avoir fait connaître l'état de détention des prisonniers de Stuttgart, leurs grèves de la faim, les risques d'assassinat qui pesaient sur eux, les motifs de leurs actes. Il reproche ensuite à Klaus Croissant d'avoir été en relation avec des terroristes ou de présumés terroristes (on en disait autant des avocats français du FLN). Peut-on penser que le gouvernement français a signalé au gouvernement allemand l'inanité du premier dossier, et que le gouvernement allemand envoie en hâte d'autres pièces opérant tous les amalgames possibles ?

Et, pourtant, si la décision de la chambre d'accusation doit avoir une telle importance, ce n'est pas seulement parce que les motifs d'extradition invoqués semblent être politiques, et même d'opinion. Ce n'est pas seulement, non plus, parce que l'extradition de Klaus Croissant, dans les conditions actuelles,

* Avec Félix Guattari. *Le Monde*, 2 novembre 1977, p. 6. Cet article fait suite à la demande d'extradition de Klaus Croissant, avocat de certains membres du groupe terroriste révolutionnaire, la « bande à Baader » (Fraction Armée Rouge). Réfugié en France depuis le 10 juillet, Croissant est arrêté à Paris le 30 septembre. Le procureur Rebmann lui reproche d'avoir « organisé dans son cabinet la réserve opérationnelle du terrorisme ouest-allemand ». Son cabinet aurait été « le lien de résidence pour la préparation d'attentats ». Malgré de vives protestations et des manifestations en Allemagne, en France et en Italie, la chambre d'accusation de la Cour d'appel de Paris se prononcera en faveur de l'extradition le 16 novembre. Croissant sera extradé précipitamment le lendemain.

reviendrait à le livrer à un pays dont le régime juridique est devenu d'exception, et où il risquerait en prison une élimination rapide ^a (qu'arriverait-il à Croissant si de nouvelles actions terroristes se faisaient en Allemagne ?).

Ce serait déjà suffisant, mais il y a encore autre chose. En fonction des événements récents, le gouvernement allemand a acquis une position de force par rapport aux autres gouvernements d'Europe, et même par rapport à certains gouvernements d'Afrique. Il est en situation de sommer les gouvernements de s'aligner sur sa politique de répression très particulière, ou de laisser opérer sa police sur leur propre sol (cf. demande aux aéroports de Barcelone, Alger, Dakar, etc.). Il donne des leçons aux autres gouvernements ; bizarrement, seule l'Italie est momentanément épargnée, peut-être à cause de l'affaire Kappler ^b. La presse allemande est en situation de faire reproduire ses articles par des journaux français, qui les recopient sans le dire : *France-Soir* comme édition provinciale du groupe Springer ; proposition de d'Ormesson dans *Le Figaro* sur la nécessité de riposter à chaque acte de terrorisme en assassinant les détenus dont la libération serait réclamée. Une conspiration du silence se fait sur les deux survivantes, du Boeing et de Stuttgart dont les déclarations seraient pourtant des éléments essentiels à toute enquête.

Bref, l'Allemagne de l'Ouest est en état d'exporter son modèle judiciaire, policier et « informatif », et de devenir l'organisateur qualifié de la répression et de l'intoxication dans les autres pays. C'est dans ce contexte que la décision de la chambre d'accusation prendra toute son importance. Si elle donnait l'autorisation d'extrader M^e Croissant, elle abandonnerait sa jurisprudence récente, et favoriserait, du même coup, bon gré mal gré, l'importation du modèle étatique et judiciaire allemand.

En Allemagne, le gouvernement et la presse font tout pour suggérer que les prisonniers de Stuttgart se sont tués, « comme » certains dirigeants nazis le firent : par fidélité à un

a. Andreas Baader et deux autres membres de « la bande » s'étaient donnés la mort le 18 octobre dans leur cellule, dans des conditions que certains jugèrent suspectes.

b. L'Allemagne refusait d'extrader le criminel Kappler qui avait rejoint l'Allemagne après s'être évadé d'Italie où il avait été condamné.

choix démoniaque, par désespoir de gens qui ont perdu la partie et se sont mis au ban de la société. On parle, d'une manière imbécile, de « drame wagnérien ». En même temps, le gouvernement allemand prend figure de tribunal de Nuremberg. Même des journaux de gauche en France suivent, et se demandent si Baader est le fils de Hitler, ou bien celui de Schleyer lui-même ^c. Quitte à chercher des filiations, il serait plus simple de rappeler que la question de la violence, et même du terrorisme, n'a pas cessé d'agiter le mouvement révolutionnaire et ouvrier depuis le siècle dernier, sous des formes très diverses, comme réponse à la violence impérialiste. Les mêmes questions se posent aujourd'hui en rapport avec les peuples du tiers-monde, dont Baader et son groupe se réclamaient, considérant l'Allemagne comme un agent essentiel de leur oppression. Les détenus de Stuttgart n'étaient pas des hommes de pouvoir fascistes, ni des hommes poussant au fascisme par provocation. Le gouvernement allemand n'est pas plus un tribunal de Nuremberg, et la chambre française n'est pas une sous-section de ce tribunal. M^e Croissant ne doit pas être victime d'accusations sans preuves, ni de la campagne de presse actuelle.

Trois choses nous inquiètent immédiatement : la possibilité que beaucoup d'hommes de gauche allemands dans un système organisé de délation, voient leur vie devenir intolérable en Allemagne, et soient forcés de quitter leur pays. Inversement, la possibilité que M^e Croissant soit livré, renvoyé en Allemagne où il risque le pire, ou bien, simplement expulsé dans un pays de son « choix » qui ne l'accepterait pas d'ailleurs. Enfin, la perspective que l'Europe entière passe sous ce type de contrôle réclamé par l'Allemagne.

c. Hanns Martin Schleyer était le président du patronat allemand. Enlevé et séquestré par des membres de la Fraction Armée Rouge qui demandaient en échange de sa libération, l'acquiescement d'une dizaine de membres de leur organisation, Schleyer fut retrouvé mort le 20 octobre.

DEUX QUESTIONS SUR LA DROGUE *

C'est seulement deux questions. La drogue, on voit bien qu'on ne sait pas qu'en faire (même les drogués), mais on ne sait pas non plus comment en parler. Tantôt on invoque des plaisirs, difficiles à décrire, et qui supposent déjà la drogue. Tantôt, on invoque au contraire des causalités trop générales, extrinsèques (considérations sociologiques, problèmes de communication et d'incommunicabilité, situation des jeunes, etc.). La première question ce serait : Y a-t-il une *causalité spécifique* de la drogue, et peut-on chercher de ce côté ?

Causalité spécifique ne veut pas dire « métaphysique », ni non plus exclusivement scientifique (par exemple chimique). Ce n'est pas une infra-structure dont le reste dépendrait comme d'une cause. Ce serait plutôt tracer un territoire, ou le contour d'un *ensemble-drogue*, qui serait en rapport, d'une part à l'intérieur, avec les diverses espèces de drogues, d'autre part à l'extérieur, avec les causalités plus générales. Je prends un exemple dans un tout autre domaine, celui de la psychanalyse. Tout ce qu'on peut dire contre la psychanalyse n'annule pas le fait suivant : qu'elle a cherché à établir la causalité spécifique d'un domaine, pas seulement le domaine des névroses, mais de toutes sortes de formations et productions psycho-sociales (rêves, mythes...). On peut dire de manière très sommaire que cette causalité spécifique, elle l'a tracée comme ceci : montrer la manière dont le désir investit un système de traces mnésiques et d'affects. La question n'est pas de savoir si cette causalité spécifique était juste, il y avait

en tous cas recherche d'une telle causalité, et, par là, la psychanalyse nous a sortis des considérations trop générales, même pour tomber dans d'autres mystifications. L'échec de la psychanalyse par rapport aux phénomènes de drogue montre assez que, dans la drogue, il s'agit d'une tout autre causalité. Mais ma question est : peut-on concevoir une causalité spécifique de la drogue, et dans quelles directions ? Par exemple, dans la drogue, il y aurait quelque chose de très particulier, c'est que le désir *investirait directement le système-perception*. Ce serait donc tout à fait différent. Par perception, il faut entendre les perceptions internes non moins qu'externes, et notamment les perceptions d'espace-temps. Les distinctions entre espèces de drogues sont secondaires, intérieures à ce système. Il me semble que, à un moment, les recherches allaient dans ce sens : celles de Michaux, en France, et d'une autre façon celles de la beat-generation, en Amérique, celles aussi de Castaneda, etc. Comment toutes les drogues concernent d'abord les vitesses, les modifications de vitesse, les seuils de perception, les formes et les mouvements, les micro-perceptions, la perception devenant moléculaire, les temps sur-humains ou sub-humains, etc. Oui, comment le désir entre directement dans la perception, investit directement la perception, (d'où le phénomène de déssexualisation dans la drogue). Un tel point de vue permettrait de trouver le lien avec les causalités extérieures plus générales, sans pourtant s'y perdre : ainsi le rôle de la perception, la sollicitation de la perception dans les systèmes sociaux actuels, qui fait dire à Phil Glass que, de toute façon, la drogue a changé le problème de la perception, même pour les non-drogués. Mais aussi un tel point de vue permettrait de donner la plus grande importance aux recherches chimiques, sans risque pourtant de tomber dans une conception « scientiste ». Or si c'est vrai que l'on a été dans cette direction, d'un *système autonome Désir-Perception*, pourquoi semble-t-il aujourd'hui qu'on ait au moins partiellement abandonné ? Notamment en France ? Les discours sur la drogue, des drogués comme des non-drogués, des médecins comme des usagers, sont retombés dans une grande confusion. Ou bien est-ce une fausse impression, n'y a-t-il pas lieu de chercher une causalité spécifique ? Ce qui me semble important dans l'idée d'une causalité spécifique, c'est qu'elle

* Titre de l'éditeur : « Deux questions » in François Châtelet, Gilles Deleuze, Erik Genevois, Félix Guattari, Rudolf Ingold, Numa Musard, Claude Olivenstein, ... où il est question de la toxicomanie, Alençon, Bibliothèque des mots perdus, 1978.

est neutre, et vaut aussi bien pour l'usage des drogues que pour une thérapeutique.

La seconde question, ce serait rendre compte du « tournant » de la drogue, à quel moment ce tournant survient. Survient-il nécessairement très vite, et de telle manière que l'échec ou la catastrophe fassent nécessairement partie du plan-drogue ? C'est comme un mouvement « coudé ». Le drogué fabrique ses lignes de fuite actives. Mais ces lignes s'enroulent, se mettent à tourner dans des trous noirs, chaque drogué dans son trou, groupe ou individu, comme un bigorneau. Enfoncé plutôt que défoncé. Guattari en a parlé. *Les micro-perceptions sont recouvertes d'avance*, suivant la drogue considérée, par des hallucinations, des délires, de fausses perceptions, des fantasmes, des bouffées paranoïaques. Artaud, Michaux, Burroughs, qui s'y connaissent, haïssaient ces « perceptions erronées », ces « sentiments mauvais », qui leur semblaient à la fois une trahison, et pourtant une conséquence inévitable. C'est là aussi que tous les contrôles sont perdus, et que s'instaure le système de la dépendance abjecte, dépendance à l'égard du produit, de la prise, des productions fantomatiques, dépendance à l'égard du dealer, etc. Il faudrait, abstraitement, distinguer deux choses : tout le domaine des expérimentations vitales, et celui des entreprises mortifères. L'expérimentation vitale, c'est lorsqu'une tentative quelconque vous saisit, s'empare de vous, instaurant de plus en plus de connexions, vous ouvrant à des connexions : une telle expérimentation peut comporter une sorte d'*auto-destruction*, elle peut passer par des produits d'accompagnement ou d'élanement, tabac, alcool, drogues. Elle n'est pas *suicidaire*, pour autant que le flux destructeur ne se rabat pas sur lui-même, mais sert à la conjugaison d'autres flux, quels que soient les risques. Mais l'entreprise suicidaire, au contraire, c'est quand tout est rabattu sur ce seul flux : « ma » prise, « ma » séance, « mon » verre. C'est le contraire des connexions, c'est la déconnexion organisée. Au lieu d'un « motif » qui sert aux vrais thèmes, aux activités, un seul et plat développement, comme dans une intrigue stéréotypée, où la drogue est pour la drogue, et fait un suicide à la con. Il n'y a plus qu'une ligne unique, rythmée par les segments « j'arrête de boire – je recommence à boire », « je ne suis plus drogué – je peux donc

en reprendre ». Bateson a montré comment le « je ne bois plus » fait strictement partie de l'alcoolique, puisque c'est la preuve effective qu'il peut maintenant reboire. De même le drogué, qui ne cesse d'arrêter, puisque c'est la preuve qu'il est capable d'en reprendre. Le drogué, en ce sens, c'est le perpétuel désintoxiqué. Tout est rabattu sur une ligne morne suicidaire, avec deux segments alternatifs : c'est le contraire des connexions, des lignes multiples entremêlées. Narcissisme, autoritarisme des drogués, chantage et venin : ils rejoignent les névrosés, dans leur entreprise de faire chier le monde, de répandre leur contagion, et d'imposer leur cas (du coup, même entreprise que la psychanalyse comme petite drogue). Or pourquoi, comment se fait cette transformation d'une expérience, même auto-destructrice, mais vivante, en entreprise mortifère de dépendance généralisée, unilinéaire ? Est-elle inévitable ? S'il y a un point précis de thérapeutique, c'est là qu'il devrait intervenir.

Peut-être mes deux problèmes se rejoignent. C'est peut-être au niveau d'une causalité spécifique de la drogue qu'on pourrait comprendre pourquoi les drogues tournent si mal, et *détournent leur propre causalité*. Encore une fois, que le désir investisse directement la perception, c'est quelque chose de très étonnant, de très beau, une sorte de terre encore inconnue. Mais les hallucinations, les fausses perceptions, les bouffées paranoïaques, la longue liste des dépendances, c'est trop connu, même si c'est renouvelé par les drogués, qui se prennent pour les expérimentateurs, les chevaliers du monde moderne, ou les donneurs universels de la mauvaise conscience. De l'un à l'autre, qu'est-ce qui se passe ? Est-ce que les drogués ne se serviraient pas de la montée d'un nouveau système désir-perception, pour en faire leur profit et leur chantage ? Comment s'insèrent les deux problèmes ? J'ai l'impression que, actuellement, on n'avance pas, on ne fait pas de bon travail. Le travail. Le travail est certainement ailleurs que dans ces deux questions, mais, actuellement, on ne comprend même plus où il pourrait être. Ceux qui connaissent le problème, drogués ou médecins, semblent avoir abandonné les recherches, pour eux-mêmes et pour les autres.

RENDRE AUDIBLES DES FORCES NON-AUDIBLES PAR ELLES-MÊMES *

Pourquoi nous, non musiciens ?

La méthode employée par Pierre Boulez a sélectionné cinq œuvres musicales. Les rapports entre ces œuvres ne sont pas des rapports de filiation ni de dépendance ; il n'y a pas progression ou évolution de l'une de ces œuvres à une autre. C'est plutôt comme si les cinq œuvres étaient semi-aléatoirement choisies, formant un cycle dans lequel elles entraient en réaction l'une par rapport à l'autre. Ainsi se tisse un ensemble de rapports virtuels, dont on pouvait tirer un profil particulier de temps musical qui ne valait que pour les cinq œuvres. On aurait pu très bien concevoir que Boulez choisisse quatre ou cinq autres œuvres : on aurait eu un autre cycle, d'autres réactions et rapports, et un autre profil singulier du temps musical, ou d'une autre variable que celle du temps. Ce n'est pas une méthode de généralisation. Il ne s'agit pas, à partir d'œuvres prises comme exemples musicaux, de s'élever vers un concept abstrait de temps dont on pourrait dire « Voilà ce qu'est le temps musical ». Il s'agit à partir de cycles restreints, déterminés dans certaines conditions, d'extraire des profils particuliers du temps, quitte ensuite à superposer ces profils, à faire une véritable cartographie des variables ; et cette méthode concerne la musique, mais peut aussi concerner mille autres choses.

Dans le cas précis de cycle choisi par Boulez, le profil particulier de temps ne prétendait pas du tout épuiser la question du temps musical en général. On voyait que, d'un temps *pulsé*,

1. Texte distribué lors d'une séance de synthèse de l'IRCAM en février 1978. Il s'agit ici d'une version remaniée.

se dégageait une sorte de temps *non pulsé*, quitte à ce que le temps non pulsé revienne à une nouvelle forme de *pulsation*. L'œuvre n° 1 (Ligeti) montrait comment à travers une certaine pulsation montait un temps non pulsé ; les œuvres 2, 3 et 4 développaient ou montraient des aspects différents de ce temps non pulsé ; la dernière œuvre n° 5 de Carter montrait comment à partir d'un temps non pulsé on retrouvait une nouvelle forme de pulsation originale, très particulière, très nouvelle.

Temps pulsé, temps non pulsé, c'est complètement musical, mais c'est tout autre chose aussi. La question serait de savoir en quoi consiste au juste ce *temps non pulsé*. Cette espèce de temps flottant, qui correspond un peu à ce que Proust appelait « un peu de temps à l'état pur ». Le caractère le plus évident, le plus immédiat, c'est qu'un tel temps dit non pulsé, c'est une durée, c'est un temps libéré de la mesure, que la mesure soit régulière ou irrégulière, qu'elle soit simple ou complexe. Un temps non pulsé nous met d'abord et avant tout en présence d'une multiplicité de durées hétérochrones, qualitatives, non coïncidentes, non communicatives. Dès lors, on voit bien le problème : comment ces durées hétérochrones, hétérogènes, multiples, non coïncidentes, comment vont-elles s'articuler, puisque de toute évidence on s'est privé de recours à la solution la plus générale et classique qui consiste à confier à l'esprit le soin d'apposer une mesure commune ou une cadence métrique à toutes les durées vitales. Dès le départ, cette solution est bouchée.

Quitte à aller dans un tout autre domaine, je pense que actuellement, quand les biologistes parlent des rythmes, ils retrouvent des questions analogues. Ils ont renoncé à croire, eux aussi, que des rythmes hétérogènes puissent s'articuler en entrant sous la domination d'une forme unifiante. Les articulations entre rythmes vitaux, par exemple des rythmes de 24 heures, ils n'en cherchent pas l'explication du côté d'une forme supérieure qui les unifierait, ni même du côté d'une séquence régulière ou irrégulière de processus élémentaires. Ils les cherchent tout à fait ailleurs, à un niveau sub-vital, infra-vital, dans ce qu'ils appellent une population d'oscillateurs moléculaires capables de traverser des systèmes hétérogènes, dans des molécules oscillantes mises en couplage qui,

dès lors, traverseront des ensembles et des durées disparates. La mise en articulation ne dépend pas d'une forme unifiable ou unificative, ni métrique ni cadence ni de mesure quelconque régulière ou irrégulière, mais de l'action de certains couples moléculaires lâchés à travers des couches différentes et des rythmicités différentes. Ce n'est pas seulement par métaphore qu'on peut parler d'une découverte semblable en musique : des molécules sonores, plutôt que des notes ou des tons purs. Des molécules sonores en couplage capables de traverser des couches de rythmicité, des couches de durées tout à fait hétérogènes. Voilà la première détermination d'un temps non pulsé.

Il y a un certain type d'individuation qui ne se ramène pas à un sujet (Moi), ni même à la combinaison d'une forme et d'une matière. Un paysage, un événement, une heure de la journée, une vie ou un fragment de vie... procèdent autrement. J'ai le sentiment que le problème de l'individuation en musique, qui est très très compliqué sûrement, est plutôt du type de ces secondes individuations paradoxales. Qu'est-ce qu'on appelle l'individuation d'une phrase, d'une petite phrase en musique ? Je voudrais partir du niveau le plus rudimentaire, le plus facile en apparence. Il arrive qu'une musique nous rappelle un paysage. Ainsi le cas célèbre de Swann chez Proust : le bois de Boulogne et la petite phrase de Vinteuil. Il arrive aussi que des sons évoquent des couleurs, soit par association, soit par des phénomènes dits de synesthésie. Il arrive enfin que des motifs dans des opéras soient liés à des personnes, par exemple : un motif wagnérien est censé désigner un personnage. Un tel mode d'écoute n'est pas nul ou sans intérêt, peut-être même qu'à un certain niveau de détente il faut en passer par là, mais chacun sait que ce n'est pas suffisant. C'est que, à un niveau plus tendu, ce n'est pas le son qui renvoie à un paysage, mais la musique elle-même qui enveloppe un paysage proprement sonore qui lui est intérieur (ainsi chez Liszt). On pourrait en dire autant pour la notion de couleur, et considérer que les durées, les rythmes, les timbres à plus forte raison, sont en eux-mêmes des couleurs, des couleurs proprement sonores qui viennent se superposer aux couleurs visibles, et qui n'ont pas les mêmes vitesses ni les mêmes passages que les couleurs visibles. De même pour la troisième notion, celle

de personnage. On peut considérer dans l'opéra certains motifs en association avec un personnage ; mais les motifs chez Wagner ne s'associent pas seulement à un personnage extérieur, ils se transforment, ont une vie autonome dans un temps flottant non pulsé où ils deviennent eux-mêmes et par eux-mêmes des personnages intérieurs à la musique.

Ces trois notions différentes de *paysages sonores*, de *couleurs audibles*, de *personnage rythmique* apparaissent alors comme des aspects sous lesquels un temps non pulsé produit ses individuations d'un type très particulier.

Nous sommes amenés, je crois, de toutes parts à ne plus penser en terme de matière-forme. Au point que la hiérarchie qui irait du simple au complexe, matière-vie-esprit, nous avons cessé d'y croire dans tous les domaines. Nous avons même pensé que la vie serait plutôt une simplification de la matière ; on peut croire que les rythmes vitaux ne trouvent pas leur unification dans une forme spirituelle, mais au contraire dans des couplages moléculaires. Toute cette hiérarchie matière-forme, une matière plus ou moins rudimentaire et une forme sonore plus ou moins savante, n'est-ce pas ce que nous avons cessé d'entendre, et ce que les compositeurs ont cessé de produire ? Ce qui s'est constitué, c'est un matériau sonore très élaboré, non plus une matière rudimentaire qui recevait une forme. Et le couplage se fait entre ce matériau sonore très élaboré, et des forces qui par elles-mêmes ne sont pas sonores, mais qui deviennent sonores ou audibles par le matériau qui les rend appréciables. Ainsi Debussy, *Dialogue du vent et de la mer*. Le matériau est là pour rendre audible une force qui ne serait pas audible par elle-même, à savoir le temps, la durée, et même l'intensité. Au couple *matière-forme*, se substitue *matériau-forces*.

Boulez : *Eclats*. Tout le matériau sonore très élaboré, avec l'extinction des sons, était fait pour rendre sensible et audible deux temps eux-mêmes non sonores, définis l'un comme le temps de la production en général et l'autre comme le temps de la méditation en général. Donc, au couple matière simple-forme sonore qui informait cette matière, on a substitué un couplage entre un matériau élaboré, et des forces imperceptibles qui ne deviennent perceptibles que par ce matériau. La musique alors n'est pas seulement l'affaire des musiciens dans

la mesure où elle n'a pas pour élément exclusif et fondamental le son. Elle a pour élément l'ensemble des forces non sonores que le matériau sonore élaboré par le compositeur va rendre perceptibles, de telle manière que l'on pourra même percevoir les différences entre ces forces, tout le jeu différentiel de ces forces. On est tous devant des tâches assez semblables. En philosophie : la philosophie classique se donne une espèce de matière rudimentaire de pensée, une sorte de flux, qu'on essaie de soumettre à des concepts ou à des catégories. Mais de plus en plus, les philosophes ont cherché à élaborer un matériau de pensée très complexe pour rendre sensibles des forces qui ne sont pas pensables par elles-mêmes.

Il n'y a pas d'oreille absolue, le problème c'est d'avoir une oreille impossible – rendre audibles des forces qui ne sont pas audibles en elles-mêmes. En philosophie, il s'agit d'une pensée impossible, c'est-à-dire rendre pensable par un matériau de pensée très complexe des forces qui ne sont pas pensables.

17

LES GÊNEURS *

Pourquoi les Palestiniens seraient-ils des « interlocuteurs valables » puisqu'ils n'ont pas de pays ? Pourquoi auraient-ils un pays, puisqu'on le leur a ôté ? On ne leur a jamais donné d'autre choix que de se rendre sans conditions. On ne leur propose que la mort. Dans la guerre qui les oppose à Israël, les actions d'Israël sont considérées comme des ripostes légitimes (même si elles paraissent disproportionnées), tandis que celles des Palestiniens sont exclusivement traitées de crimes terroristes. Et un mort arabe n'a pas la même mesure ni le même poids qu'un mort israélien.

Israël n'a pas cessé depuis 1969 de bombarder et de mitrailler le Sud-Liban. Il a reconnu explicitement que l'invasion récente de ce pays était non pas une riposte à l'action du commando de Tel-Aviv (trente mille soldats contre onze terroristes^a), mais le couronnement prémédité de toute une série d'opérations dont il se réservait l'initiative. Pour une « solution finale » du problème palestinien, Israël peut compter sur une complicité presque unanime des autres États, avec des nuances et des restrictions diverses. Les Palestiniens, gens sans terre ni État, sont des gêneurs pour tout le monde. Ils ont beau recevoir des armes et de l'argent de certains pays, ils savent ce qu'ils disent quand ils déclarent qu'ils sont absolument seuls.

* *Le Monde*, 7 avril 1978.

a. Allusion à la vaste opération lancée, quelques semaines plus tôt, par le gouvernement de Begin au Sud-Liban, en représailles au raid d'un commando palestinien au nord de Tel-Aviv qui fit plusieurs dizaines de victimes. Il s'agissait, pour l'État d'Israël, de la plus vaste opération jamais menée alors en territoire libanais ; elle fit plusieurs centaines de victimes dans les camps palestiniens et dans la population libanaise et provoqua l'exode de dizaines de milliers de civils libanais vers la capitale. Malgré son ampleur, cette offensive ne parvint pas à démanteler les bases des combattants palestiniens et le front resta ouvert.

Les combattants palestiniens disent aussi qu'ils viennent de remporter une certaine victoire. Ils n'avaient laissé au Sud-Liban que des groupes de résistance, qui semblent avoir fort bien tenu. En revanche, l'invasion israélienne a frappé aveuglément les réfugiés palestiniens, les paysans libanais, tout un peuple de cultivateurs pauvres. Des destructions de villages et de villes, des massacres de civils, sont confirmés : l'emploi de bombes à billes est signalé de plusieurs côtés^b. Cette population du Sud-Liban n'a pas cessé depuis plusieurs années de partir et de revenir, en perpétuel exode, sous les coups de force israéliens dont on ne voit pas très bien ce qui les distingue d'actes terroristes. L'escalade actuelle a jeté sur les chemins deux cent mille personnes sans abri. L'Etat d'Israël applique au Sud-Liban la méthode qui a fait ses preuves en Galilée et ailleurs en 1948 : il « palestine » le Sud-Liban.

Les combattants palestiniens sont issus des réfugiés. Israël ne prétend vaincre les combattants qu'en faisant des milliers d'autres réfugiés, d'où naîtront de nouveaux combattants.

Ce ne sont pas seulement nos rapports avec le Liban qui nous font dire : l'Etat d'Israël assassine un pays fragile et complexe. Il y a aussi un autre aspect. Le modèle Israël-Palestine est déterminant dans les problèmes actuels du terrorisme, même en Europe. L'entente mondiale des Etats, l'organisation d'une police et d'une juridiction mondiales, telles qu'elles se préparent, débouchent nécessairement sur une extension où de plus en plus de gens seront assimilés à des « terroristes » virtuels. On se trouve dans une situation analogue à celle de la guerre d'Espagne, lorsque l'Espagne servit de laboratoire et d'expérimentation pour un avenir plus terrible encore.

Aujourd'hui, c'est l'Etat d'Israël qui mène l'expérimentation. Il fixe un modèle de répression qui sera monnayé dans d'autres pays adapté à d'autres pays. Il y a une grande continuité dans sa politique. Israël a toujours considéré que les résolutions de l'ONU qui le condamnaient verbalement lui donnaient en fait raison. L'invitation à quitter des territoires occupés, il l'a transformée en devoir d'y installer des colonies. Actuellement il considère que l'envoi de la force internationale

b. Les bombes à billes est l'autre nom des bombes à fragmentation.

au Sud-Liban est excellent... à condition que celle-ci se charge à sa place de transformer la région en une zone de police ou en désert contrôlé^c. C'est un curieux chantage, dont le monde entier ne sortira que s'il y a une pression suffisante pour que les Palestiniens soient enfin reconnus pour ce qu'ils sont, des « interlocuteurs valables », puisque dans un état de guerre dont ils ne sont certes pas responsables.

c. Une semaine après l'envoi des forces israéliennes qui occupèrent jusqu'à 1/6^e du territoire libanais, les « casques bleus » de l'ONU prirent position dans le Sud-Liban.

LA PLAINTÉ ET LE CORPS *

Philosophe et psychanalyste, Pierre Fédida publie *L'Absence* après *Le Concept et la Violence* et *Corps du vide et espace de séance*^a. *L'Absence* n'est ni un livre traditionnel, ni un recueil d'articles. Ce serait plutôt une sélection sur le travail d'une vie. Que Fédida soit jeune n'empêche pas qu'il puisse mesurer son travail à l'étendue d'une vie en cours, et qu'il opère une sorte d'approfondissement vital, à la manière d'un arbre. Justement Fédida a de belles pages étranges sur le rapport de l'écriture avec le bois, avec la menuiserie, avec la table. Au mobilier psychanalytique qui était un peu pauvre, fauteuil et divan. Fédida ajoute la table comme élément conducteur actif. Une table massive, meuble de l'intersubjectivité.

C'est qu'un des projets principaux de Fédida est d'élever la psychanalyse à l'état de théorie et de pratique de l'intersubjectivité. Il ne s'agit pas de faire une psychologie du psychanalyste et du psychanalysé, et de leur relation, mais de construire une structure d'intersubjectivité qui serait comme la condition de droit de la psychanalyse. Et la grande nouveauté du livre de Fédida, c'est cette invention de toutes sortes de concepts-*inter*, qui marquent ce qui est « entre », ce qui n'est ni « l'un » ni « l'autre », mais au milieu, en intermédiaire, en messenger, en intermezzo : non plus l'autre scène, mais l'entre-deux séances, avec le temps et l'espace propres de l'intersubjectif. Si Fédida a subi les influences de la phénoménologie et de l'analyse existentielle (non seulement Husserl,

mais Binswanger, Henri Maldiney), c'est parce qu'il y a trouvé la première grande tentative d'une théorie de l'intersubjectivité comme champ transcendantal. Et nous croyons que tous les inter-concepts créés par Fédida dans ce livre sont de nature à renouveler la pensée psychanalytique.

En effet, si l'on accepte ce point de départ : l'intersubjectivité comme champ original, premier par rapport aux sujets qui le peuplent et aux objets qui le meublent – la tâche devient ceci : donner à l'objet *et* au sujet un statut nouveau, puisque ce statut doit découler d'une intersubjectivité première, et non l'inverse. C'est ce que Fédida fait, en construisant une notion très belle, celle d'*objeu* (dont il emprunte le nom à Ponge). En second lieu, les rapports du sujet avec le corps découleront eux-mêmes de l'intersubjectif ; ou plutôt des troubles dits psychosomatiques, qui marquent précisément la variation de ces rapports, découleront des troubles cachés de l'intersubjectivité. De tels troubles se présentent sous la forme de la *plainte*, et comme autant de plaintes. Fédida fait en ce sens le tableau des trois grandes plaintes antiques qui reprennent aujourd'hui une importance moderne décisive : la plainte mélancolique, la plainte hypocondriaque, la plainte dépressive. Nos trois fléaux. Toute la psychanalyse bascule quand elle n'est plus sous le régime névrotique de la demande, mais sous celui de la plainte psychosomatique, y compris la plainte du psychanalyste. Et c'est bien à une nouvelle compréhension de tout ce domaine, de l'intersubjectif au psychosomatique, que Fédida nous convie, dans ce livre passionnant, exceptionnel.

* *Le Monde*, 13 octobre 1978. Sur le livre de Pierre Fédida, *L'Absence*, Paris, Gallimard, 1978. Deleuze avait fait partie du jury de thèse de Fédida dont *L'Absence* est la publication.

a. *Le Concept et la violence*, Paris, 10/18, 1977 ; *Corps du vide et espace de séance*, Paris, Delarge, 1977.

EN QUOI LA PHILOSOPHIE PEUT SERVIR
À DES MATHÉMATICIENS OU MÊME
À DES MUSICIENS – MÊME ET SURTOUT
QUAND ELLE NE PARLE PAS DE MUSIQUE
OU DE MATHÉMATIQUES *

Je voudrais parler d'un aspect très particulier. Dans la situation traditionnelle, un professeur parle devant des étudiants qui commencent ou ont déjà un certain acquis d'une telle discipline. Ces étudiants participent à d'autres disciplines aussi; il y a également des enseignements interdisciplinaires, mais secondaires. En gros, les étudiants sont « jugés » par leur degré dans telle ou telle discipline abstraitement considérée.

A Vincennes, la situation est différente. Un professeur, par exemple de philosophie, parle devant un public qui comporte à des degrés divers des mathématiciens, des musiciens, de formation classique ou de pop'music, des psychologues, des historiens, etc. Or, au lieu de « mettre entre parenthèses » ces autres disciplines pour mieux accéder à celle qu'on prétend leur enseigner, les auditeurs, au contraire, attendent de la philosophie, par exemple, quelque chose qui leur servira personnellement ou viendra recouper leurs autres activités. La philosophie les concernera, non pas en fonction d'un degré qu'ils posséderaient dans ce type de savoir, même si c'est un degré zéro d'initiation, mais en fonction directe de leur souci, c'est-

* Ouvrage collectif publié sous la responsabilité de Jacqueline Brunet, Bernard Cassen, François Châtelet, Pierre Merlin, Madeleine Rebérioux, *Vincennes ou le désir d'apprendre*, Paris, Editions Alain Moreau, 1979, p. 120-121.

Cet ouvrage entendait défendre l'existence et le projet initial de l'Université de Vincennes, tel que l'avait défini Edgar Faure, ministre de l'éducation. L'existence de l'université était alors menacée par le gouvernement de Giscard d'Estaing, en la personne d'Alice Saunier-Seïté et avec le soutien actif du maire de Paris, Jacques Chirac.

à-dire des autres matières ou matériaux dont ils ont déjà une certaine possession. C'est donc pour eux-mêmes que les auditeurs viennent chercher quelque chose dans un enseignement. L'enseignement de la philosophie, ainsi, s'oriente directement sur la question de savoir en quoi la philosophie peut servir à des mathématiciens, ou à des musiciens, etc. – même et surtout quand elle ne parle pas de musique ou de mathématiques. Un tel enseignement n'est nullement de culture générale, il est pragmatique et expérimental, toujours hors de lui-même, précisément parce que les auditeurs sont amenés à intervenir en fonction de besoins ou d'apports qui sont les leurs. Sur deux points importants, dès lors, Vincennes ne se trouve pas dans la même situation que d'autres facultés : d'une part, quant à la distinction des années d'études, puisque Vincennes a le moyen de faire coexister à un même niveau d'enseignement des auditeurs de qualification et d'âge différents ; d'autre part, le problème de la sélection, puisque celle-ci, à Vincennes, peut se subordonner à une méthode de « triage », où la direction d'un enseignement est constamment rapportée à des directions d'auditeurs.

La présence de nombreux travailleurs, et de nombreux étrangers, confirme et renforce cette situation. Alors, on objecte qu'un tel enseignement ne répond pas aux normes, et ne concerne pas un étudiant traditionnel, qui prétend légitimement acquérir la maîtrise d'une discipline en elle-même. Cette objection ne nous semble pas du tout fondée ; il est au contraire du plus grand intérêt pédagogique de faire jouer à l'intérieur de chaque discipline ces résonances entre des niveaux et des domaines d'extériorité. Il n'y a pas d'auditeur ou d'étudiant qui n'arrive avec des domaines propres, sur lesquels la discipline enseignée doit « prendre » au lieu de les laisser de côté. C'est le seul moyen de saisir une matière en elle-même et de l'intérieur. Loin de s'opposer aux normes exigées par le ministère, l'enseignement à Vincennes devrait faire partie de ces normes. Même si l'on s'en tenait au projet de la réforme de l'enseignement supérieur – instaurer des universités concurrentielles à l'américaine – il faudrait, non pas supprimer Vincennes, mais en créer trois ou quatre. Notamment un Vincennes-sciences, avec cette méthode d'enseignement, serait indispensable (beaucoup d'entre nous pourraient

y aller comme auditeurs). Actuellement, cette méthode est liée en fait à une situation spécifique de Vincennes, à une histoire de Vincennes, mais que personne ne pourra supprimer sans faire disparaître aussi l'une des principales tentatives de renouvellement pédagogique en France. Ce qui nous menace, c'est une sorte de lobotomie de l'enseignement, des enseignants et des enseignés, à laquelle Vincennes oppose une capacité de résistance.

20

LETTRE OUVERTE AUX JUGES DE NEGRI *

On peut craindre que les récents attentats puissent brouiller un sentiment devenu de plus en plus pressant dans l'affaire Negri : il n'y aurait rien dans les dossiers de l'accusation qui ont conduit à l'arrestation de Negri et de ses camarades. La voix au téléphone ne livre aucun indice, les lieux où Negri se serait trouvé s'évanouissent, les écrits de Negri ne sont plus des résolutions des Brigades Rouges, mais au contraire des analyses grâce auxquelles Negri s'oppose aux thèses des Brigades, etc. Les juges remettent ces preuves au lendemain et veulent transformer l'interrogatoire en un débat théorique d'inquisition. Il est vrai qu'ils ont le temps et que la loi reale lui permet d'emprisonner les accusés pendant quatre ans avant le procès^a. Prêts à soutenir un débat théorique, il nous

* « Lettera aperta ai giudici di Negri », *La Repubblica*, 10 mai 1979, p. 1, 4. Traduit de l'Italien.

Antonio Negri, philosophe italien, né en 1933, alors professeur de sciences politiques et sociales à l'université de Padoue, se réfugie en France pour échapper aux attaques de la magistrature italienne. Invité par Louis Althusser à l'école normale supérieure, il présente un cours sur les *Grundrisse* de Marx en 1977-78 (qui donnera lieu à la publication de *Marx au-delà de Marx*, Paris, Bourgois, 1979). Au cours de son séjour parisien, il se lie notamment d'amitié avec Félix Guattari qui, avec d'autres, tiendra Deleuze informé de la situation politique italienne. Deleuze et Negri ne se rencontreront qu'en 1987.

L'« affaire Aldo Moro » éclate le 16 mars 1978 avec l'enlèvement du président du conseil de la Démocratie chrétienne par le groupe terroriste armé, les « Brigades rouges ». Après une longue séquestration, Aldo Moro est assassiné le 9 mai 1978. Au cours de l'affaire, le juge Galluci (démocrate-chrétien) inculpe Negri pour complicité sur la base d'indices sans fondement. « Negri est arrêté le 7 avril 1979, incarcéré, puis transféré en « prison spéciale » (l'équivalent des Quartiers de haute sécurité des prisons françaises). Au moment où Deleuze écrit son article, le procès n'est toujours pas engagé.

a. La loi reale de 1975 introduit des règles d'exception dans le système judiciaire italien. Elle institue notamment la garde à vue pour une durée indéterminée.

semble que trois principes sont en jeu, et ces trois principes impliquent tous les démocrates.

Tout d'abord, la justice devrait se conformer à un certain principe d'identité. Il ne s'agit pas simplement de l'identité de l'accusé, mais de cette identité, ou non-contradiction, plus profonde qui doit caractériser un acte d'accusation. Si d'autres motifs d'accusation émergent, il faut changer l'acte juridique. Bref, il est nécessaire que l'accusation possède, dans son ensemble, un minimum de consistance identifiable. Tant que ce type d'identité de l'accusation existe, on peut se défendre.

Ce n'est pas le cas du mandat de Rome qui commence par rappeler la séquestration de Moro comme si Negri y était et qui se réclame des écrits de Negri comme si, puisqu'il n'y était pas, il était à plus forte raison encore plus responsable. L'acte d'accusation saute de l'action à l'instigation, de l'instigation à la pensée, de la pensée à une autre action quelconque, peu importe. Un tel acte d'accusation, si changeant et si indéterminé, manque de la plus élémentaire identité juridique. « Tu seras de toute façon coupable. »

Ensuite, l'enquête et l'instruction devraient se conformer à un certain principe de disjonction ou d'exclusion : c'est ceci ou bien cela..., si ce n'est pas cela, ce n'est pas ceci, etc. En revanche, dans l'affaire Negri, il semble qu'on veuille à chaque fois conserver tous les termes des alternatives : si Negri n'était pas à Rome, on garde quand même le coup de téléphone, en arguant qu'il a été donné depuis Paris, ou vice-versa ; si Negri n'est pas directement impliqué dans la séquestration de Moro, il l'a néanmoins inspiré ou sinon conçu et c'est comme s'il l'avait réalisé. Si Negri, dans ses textes, et dans ses déclarations, s'oppose aux Brigades Rouges, il s'agit d'un masque qui prouve mieux son accord avec elles en tant que chef secret. Les accusations contradictoires ne s'annulent pas, elles s'ajoutent.

Comme le dit Franco Piperno, inculpé en fuite, c'est une très curieuse manière d'évaluer la portée des textes politiques et théoriques^b. Les accusateurs ont une telle habitude

b. Piperno, alors membre de l'Autonomie ouvrière, fut arrêté à Paris le 18 septembre 1978. Les autorités italiennes avaient demandé son extradition sous la charge « d'insurrection armée contre l'État ».

de considérer que, dans un discours politique, il est possible de dire n'importe quoi, qu'ils ne peuvent absolument pas comprendre la situation d'un intellectuel révolutionnaire dont la seule possibilité est d'écrire ce qu'il pense. Andreotti ou Berlinguer peuvent toujours dissimuler leur pensée puisque, chez eux, elle n'est qu'opportunisme^c. En revanche, Gramsci lui-même, sans aucun doute, ne l'avait pas pu. Bref, bien loin d'avancer par alternative et par exclusion, l'enquête procède par inclusion, en additionnant les termes contradictoires.

Pourquoi ces négations de la justice sont-elles désormais possibles ? Nous croyons que la presse, à de rares exceptions près, a joué et continue à jouer un rôle énorme dans l'affaire Negri. Ce n'est pas la première fois et pourtant, c'est peut-être la première fois qu'elle procède de cette manière systématique et organisée (et la presse française n'est pas moins volontaire et diffamatoire que l'italienne). La justice n'aurait jamais pu abandonner son principe d'identité, l'enquête n'aurait jamais pu abandonner son principe d'exclusion, si la presse ne leur avait pas offert le moyen de faire oublier les manquements et l'abandon des règles.

En effet, de son côté, est soumise à un autre principe particulier. Qu'il s'agisse des quotidiens ou des hebdomadaires, des journaux ou de la radio et des télévisions, c'est un principe d'accumulation. Puisqu'il y a tous les jours des « nouvelles » et puisque les démentis de la veille n'ont aucune influence sur les nouvelles du jour ou du lendemain, la presse accumule tout ce que se dit d'un jour à l'autre sans craindre aucune contradiction. L'emploi du « conditionnel » permet en effet de tout réunir et de tout multiplier. On peut présenter Negri comme état présent le même jour à Rome, à Paris et à Milan. Les trois s'accumulent. On peut en faire un membre actif des Brigades Rouges, un chef secret ou bien au contraire, le partisan d'une stratégie et d'une méthode tout autres : à nouveau, les trois s'accumulent.

C'est le résultat que montre Marcelle Padovani dans un

c. Julio Andreotti, plusieurs fois président du conseil italien, était le leader des démocrates chrétiens ; Enrico Berlinguer était le secrétaire général du Parti Communiste. Il fut l'un des artisans du « compromis historique » entre le PCI et la Démocratie chrétienne.

hebdomadaire français : même si Negri n'appartient pas aux Brigades Rouges, c'est un « autonome », « et nous savons ce que les autonomes italiens... »^d Negri mérite de toute manière ce qui est en train de lui arriver. La presse s'est livrée à une fantastique « accumulation de faux » qui permet du même coup à la justice et à la police de masquer le vide de leurs dossiers. On nous promet un espace judiciaire et policier européen, qui ne peut fonctionner que grâce à un espace européen de la presse dans lequel tous les journaux, de la gauche à l'extrême droite, suppléent à la faillite de l'enquête et du droit. L'heure européenne approche où l'on ne comprendra même plus le reproche adressé autrefois à la presse d'opposer une certaine résistance aux mots d'ordre du pouvoir.

Que les Italiens ne nous reprochent pas cette fois de nous mêler de ce qui ne nous regarde pas. Des Français ont été mis en cause dès le début (« la piste française... », « la centrale parisienne des Brigades Rouges... »)^e. N'est-ce pas un misérable règlement de compte qui fait suite aux journées de Bologne^f ? Negri est un théoricien, un intellectuel important en France comme en Italie. Italiens et Français sont unis par les mêmes problèmes face à la violence, mais aussi contre une répression qui n'a même plus besoin de se légitimer juridiquement puisqu'elle se fait légitimer à l'avance par la presse, la radio, la télé.

Nous assistons à un véritable « acharnement » contre des hommes qui sont emprisonnés sur la base de preuves dont le moins qu'on puisse dire, c'est qu'elles sont vagues, toujours renvoyées au lendemain. Nous ne croyons pas du tout à ces

d. Référence à l'Autonomie ouvrière dont Negri fut l'un des principaux responsables. Il s'agit d'un mouvement d'extrême gauche, proche du marxisme, dont les thèses prennent en compte les nouvelles formes de travail et de lutte contre le travail. On peut se reporter à Deleuze-Guattari, *Mille Plateaux*, Ed. de Minuit, p. 585-586. Les autorités et une partie de la presse italienne considéraient les Brigades rouges comme le « bras armé » de l'Autonomie ouvrière.

e. Cette accusation issue des politiciens de gauche et de droite, fait suite à l'« Appel des intellectuels français contre la répression en Italie », signé par Deleuze et Guattari en novembre 1977.

f. Vaste mouvement de rassemblement international, en septembre 1977, contre la répression policière en Italie auquel participe la nouvelle gauche italienne, la majorité des étudiants et les membres de l'Autonomie ouvrière (Guattari était présent lors des manifestations).

promesses de preuves. Nous voudrions au moins des informations sur les conditions de détention et d'isolement. Peut-être faut-il attendre une catastrophe pour que les journaux puissent parler d'une preuve « définitive » selon laquelle Negri était Pinelli^g ?

g. Anarchiste défenestré dans le commissariat de Milan en décembre 1969, suspecté d'être lié à l'attentat meurtrier de la Piazza Fontana à Milan qui se produisit quelque jours plus tôt (attentat par les néo-fascistes avec la complicité des services secrets italiens et qui marque l'instauration de la « stratégie de la tension »).

CE LIVRE EST LITTÉRALEMENT UNE PREUVE D'INNOCENCE *

En quoi la parution du livre de Negri est-elle importante ^a, non seulement par elle-même, mais par rapport à la situation de Negri en prison spéciale ^b ?

1) C'est que, dans beaucoup de journaux italiens, il y a eu au passage une curieuse entreprise de dépréciation : « Negri n'est pas un penseur important, c'est un théoricien médiocre et même minable... » On remarquera que le fascisme lorsqu'il emprisonnait un penseur ou un théoricien, n'éprouvait pas le besoin de le diminuer ; il disait plutôt : « nous n'avons rien à faire des penseurs, ce sont des gens détestables et dangereux ». Mais la démocratie actuelle a besoin de déprécier, de persuader l'opinion qu'il s'agit d'un *faux penseur*. Or le livre de Negri montre à l'évidence ce que nous savions tous ici : à savoir que Negri est un théoricien marxiste extrêmement important, profond et nouveau.

2) En second lieu, Negri ne s'est jamais voulu uniquement théoricien ; sa théorie, ses interprétations sont inséparables d'un certain type de luttes sociales pratiques. Or les livres de Negri décrivent ce champ de luttes en fonction de ce qu'il appelle le capital social, en fonction des nouvelles formes du travail dans le capitalisme : il en découle notamment que les luttes ne se tiennent pas dans le simple cadre de l'entreprise ni du syndicat. Mais, à aucun moment, le type de luttes

pratiques analysées et appuyées par Negri ne passe par le terrorisme, ni ne se confond avec les méthodes promues par les Brigades Rouges. En ce sens puisque les juges italiens s'intéressent tant au style, aux intentions et aux pensées de Negri, *ce livre est littéralement une preuve d'innocence*. Alors, peut-on dire que Negri est double, et que comme écrivain, il fait la théorie d'une certaine pratique sociale, mais que, comme agent secret, il a une tout autre pratique, terroriste ? Ce serait une idée particulièrement idiote, parce que, à moins évidemment d'être payé par la police, un écrivain révolutionnaire *ne peut pas* pratiquer un autre type de lutte que ceux qu'il approuve et promeut dans ses écrits.

* *Le Matin de Paris*, 13 décembre 1979, p. 32. Sur Antonio Negri, voir la notice de présentation du texte précédent.

a. Il s'agit de *Marx au-delà de Marx*, Paris, Christian Bourgois, 1979.

b. La « prison spéciale » est l'équivalent des QHS des prisons françaises.

HUIT ANS APRÈS : ENTRETEN 80 *

Question. – *Quelle différence existe entre l'œuvre de 1972, L'Anti-Œdipe, et celle de 1980, Mille Plateaux ?*

Gilles Deleuze. – La situation de *L'Anti-Œdipe* était relativement simple. *L'Anti-Œdipe* traitait d'un domaine familier, reconnu : l'inconscient. Il proposait de remplacer le modèle théâtral ou familial de l'inconscient par un modèle plus politique : l'usine, au lieu du théâtre. C'était une sorte de « constructivisme » à la russe. D'où l'idée de production désirante, de machines désirantes. Tandis que *Mille Plateaux* est plus compliqué, parce qu'il essaie d'inventer ses domaines. Les domaines ne préexistent plus, ils sont tracés par les parties du livre. C'est la suite de *L'Anti-Œdipe*, mais la suite en air libre, « in vivo ». Par exemple, le devenir animal de l'homme, et son enchaînement avec la musique...

Q. – *Est-ce qu'il n'y a pas aussi des différences circonstancielles entre les deux livres ?*

G. D. – Certainement. *L'Anti-Œdipe* est après 68 : c'était une époque de bouillonnement, de recherche. Aujourd'hui il y a une très forte réaction. C'est toute une économie du livre, une nouvelle politique, qui impose le conformisme actuel. Il y a une crise du travail, une crise organisée, délibérée, au niveau des livres comme à d'autres niveaux. Le journalisme a pris de plus en plus de pouvoir en littérature. Et puis, une masse de romans redécouvrent le thème familial le plus plat, et développent à l'infini tout un papa-maman : c'est inquiétant, quand on se trouve un roman tout fait, préfabriqué, dans la famille qu'on a. C'est vraiment l'année du patrimoine, à cet

égard *L'Anti-Œdipe* a été un échec complet. Ce serait long à analyser, mais la situation actuelle est très difficile et étouffante pour les écrivains jeunes. Je ne peux pas dire pourquoi j'ai tant de mauvais pressentiments.

Q. – *Soit, ce sera pour une autre fois. Mais Mille Plateaux est-il de la littérature ? Il y a une diversité des domaines abordés, ethnologie, éthologie, politique, musique, etc., dans quel genre pourrait rentrer ce livre ?*

G. D. – Philosophie, rien que de la philosophie, au sens traditionnel du mot. Quand on demande ce qu'est la peinture, la réponse est relativement simple. Un peintre, c'est quelqu'un qui crée dans l'ordre des lignes et des couleurs (bien que les lignes et les couleurs existent dans la nature). Eh bien un philosophe, c'est pareil, c'est quelqu'un qui crée dans l'ordre des concepts, quelqu'un qui invente de nouveaux concepts. Là encore, il y a évidemment de la pensée en dehors de la philosophie, mais pas sous cette forme spéciale des concepts. Les concepts, ce sont des singularités qui réagissent sur la vie ordinaire, sur les flux de pensée ordinaires ou quotidiens. Il y a beaucoup d'essais de concepts dans *Mille Plateaux* : rhizome, espace lisse, heccéité, devenir-animal, machine abstraite, diagramme, etc. Guattari invente beaucoup de concepts, et j'ai la même conception de la philosophie.

Q. – *Mais quelle serait l'unité de Mille Plateaux, puisqu'il n'y a plus de référence à un domaine de base ?*

G. D. – Ce serait peut-être la notion d'agencement (qui remplace les machines désirantes). Il y a toutes sortes d'agencements, et de composantes d'agencement. D'une part nous essayons de substituer cette notion à celle de comportement : d'où l'importance de l'éthologie dans *Mille Plateaux*, et l'analyse des agencements animaux, par exemple des agencements territoriaux. Un chapitre comme celui de la Ritournelle considère à la fois des agencements animaux et des agencements proprement musicaux : c'est ce que nous appelons un « plateau », qui met en continuité les ritournelles d'oiseau et des ritournelles comme celles de Schumann. D'autre part l'analyse des agencements, pris dans leurs diverses composantes, nous ouvre sur une logique générale : nous n'avons fait que l'esquisser, et ce sera sans doute la suite de notre travail, faire cette logique, ce que Guattari appelle « diagrammatisme ».

* Propos recueillis par Catherine Clément, in *L'Arc*, n° 49 : Deleuze, nouvelle édition 1980, p. 99-102.

Dans les agencements, il y a des états de choses, des corps, des mélanges de corps, des alliages, il y a aussi des énoncés, des modes d'énonciation, des régimes de signes. Les rapports entre les deux sont très complexes. Par exemple, une société ne se définit pas par des forces productives et de l'idéologie, mais plutôt par ses « alliages » et ses « verdicts ». Les alliages, ce sont les mélanges de corps pratiqués, connus, permis (il y a des mélanges de corps interdits, ainsi l'inceste). Les verdicts, ce sont les énoncés collectifs, c'est-à-dire les transformations incorporelles, instantanées, qui ont cours dans une société (par exemple, « à partir de tel moment tu n'es plus un enfant »...).

Q. – Ces agencements, vous les décrivez, mais ils ne sont pas, me semble-t-il, exempts de jugement de valeur. Mille Plateaux, est-ce que ce n'est pas aussi un livre de morale ?

G. D. – Les agencements existent, mais ils ont en effet des composantes qui leur servent de critère et permettent de les qualifier. Les agencements sont des ensembles de lignes, un peu comme dans une peinture. Or il y a toutes sortes de lignes. Il y a des lignes segmentaires, segmentarisées ; il y en a qui s'enlisent, ou tombent dans des « trous noirs » ; il y en a qui sont destructrices, qui dessinent la mort ; il y en a enfin qui sont vitales et créatrices. Ces dernières ouvrent un agencement, au lieu de le fermer. La notion d'*abstrait* est une notion très compliquée : une ligne peut ne rien représenter, être purement géométrique, elle n'est pas encore vraiment abstraite, tant qu'elle fait contour. La ligne abstraite, c'est la ligne qui ne fait pas contour, qui passe *entre* les choses, une ligne mutante. On l'a dit à propos de la ligne de Pollock. En ce sens, la ligne abstraite, ce n'est pas du tout la ligne géométrique, c'est la ligne la plus vivante, la plus créatrice. L'abstraction réelle, c'est une vie non-organique. L'idée d'une vie non-organique est constante dans *Mille Plateaux*, et justement c'est la vie du concept. Un agencement est emporté par ses lignes abstraites, quand il est capable d'en avoir ou d'en tracer. Aujourd'hui on assiste à quelque chose de très curieux : la revanche du Silicium. Les biologistes se sont souvent demandé pourquoi la vie était « passée » par le Carbone plutôt que par le Silicium. Mais la vie des machines modernes passe par le silicium : c'est toute une vie non-organique, distincte de la vie organique du

carbone. On parlera en ce sens d'un agencement-silicium. Dans les domaines les plus divers, on doit considérer les composantes d'agencement, la nature des lignes, les modes de vie et d'énoncé...

Q. – On peut avoir l'impression, en vous lisant, que les coupures reconnues comme les plus importantes ont disparu : la coupure culture-nature, d'une part ; la coupure épistémologique, d'autre part.

G. D. – Il y a deux manières de supprimer ou d'atténuer la coupure nature-culture. L'une consiste à rapprocher comportement animal et comportement humain (Lorenz l'a fait, avec des conséquences politiques inquiétantes). Nous, nous disons que la notion d'agencement peut remplacer celle de comportement, et que, par rapport à cette notion, la distinction nature-culture n'est plus pertinente. Un comportement, d'une certaine manière, c'est encore un contour. Tandis qu'un agencement, c'est d'abord ce qui fait *tenir ensemble* des éléments très hétérogènes, un son, une couleur, un geste, une position, etc., des natures et des artifices : c'est un problème de « consistance » qui précède les comportements. La consistance, c'est une relation très spéciale, encore plus physique que logique ou mathématique. Comment les choses prennent-elles de la consistance ? Entre des choses très différentes, il peut y avoir une continuité intensive. Quand nous empruntons à Bateson le mot de « plateau », c'est justement pour désigner ces zones de continuité intensive.

Q. – D'où est venue cette notion d'intensité qui régit le « plateau » ?

G. D. – C'est Pierre Klossowski qui a redonné récemment aux intensités un statut très profond, philosophique et même théologique. Il en a tiré toute une sémiologie. C'était une notion très vivace dans la physique et la philosophie du Moyen Âge. Elle a été plus ou moins recouverte par le privilège donné aux quantités extensives et à la géométrie de l'étendue. Mais la physique n'a pas cessé de retrouver à sa manière les paradoxes des quantités intensives, les mathématiques ont affronté les espaces non étendus, la biologie, l'embryologie, la génétique ont découvert tout un domaine de « gradients ». Et là encore il n'y a pas lieu d'isoler des démarches qui seraient scientifiques ou épistémologiques. Les intensités, c'est l'affaire

de modes de vie, et de prudence pratique expérimentale. C'est elles qui constituent la vie non-organique.

Q. – *Cela ne sera peut-être pas toujours facile, lire Mille Plateaux ?*

G. D. – C'est un livre qui nous a demandé beaucoup de travail, et qui en demande beaucoup au lecteur. Mais telle partie, qui nous paraît difficile, peut paraître très facile à quelqu'un d'autre. Et inversement. Indépendamment de la qualité ou non de ce livre, c'est ce genre de livre qui est en question aujourd'hui. Nous avons donc l'impression de faire de la politique, même quand nous parlons de musique, d'arbres ou de visages. Pour tout écrivain, la question est de savoir si d'autres gens ont, si peu que ce soit, usage à faire de son travail, dans leur travail à eux, dans leur vie ou leurs projets.

LA PEINTURE ENFLAMME L'ÉCRITURE *

– *Avant que naisse le texte, quelle forme pouvait prendre votre admiration pour Bacon ?*

Gilles Deleuze. – Chez la plupart des gens, Bacon suscite un choc. Il dit lui-même que son travail est de faire des images, et ce sont des images-choc. Le sens de ce choc ne renvoie pas à quelque chose de « sensationnel » (ce qui est représenté), mais dépend de la sensation, c'est-à-dire des lignes et des couleurs.

On est confronté à la présence intense de figures, parfois solitaires, parfois à plusieurs corps, suspendues à un à-plat, dans une éternité de couleurs. Alors on se demande comment ce mystère est possible. On en vient à imaginer à imaginer la place d'un tel peintre dans la peinture contemporaine, et plus généralement dans l'histoire de l'art (par exemple l'art égyptien). Il m'a semblé que la peinture actuelle offrait trois grandes directions, qu'il fallait définir non pas formellement, mais matériellement et génétiquement : l'abstraction, l'expressionnisme, et ce que Lyotard appelle le Figural, qui est autre chose que le figuratif, exactement une production de Figures. Bacon va plus loin dans cette dernière direction.

– *A un moment vous établissez un lien entre les personnages de Bacon et ceux de Kafka : écrire sur Bacon après avoir écrit sur Sacher-Masoch, Proust puis Kafka, est-ce qu'il y a un lien aussi ?*

G. D. – Le lien est multiple. Ce sont des auteurs de Figures. Il faudrait distinguer plusieurs niveaux. D'abord ils nous pré-

* Propos recueillis par Hervé Guibert. *Le Monde*, 3 décembre 1981, p. 15. A propos de la parution de *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Paris, Editions de la Différence, 1981, 2 vol. [rééd. Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2002].

sentent des souffrances insondables, des angoisses profondes. Puis on prend conscience d'une sorte de « maniérisme », au sens artistique du mot, à la Michel-Ange, plein de force et d'humour. Et l'on s'aperçoit que loin d'être une surcharge de complication, c'est le fait d'une pure simplicité. Ce qu'on croyait être torture ou contorsion renvoie à des postures très naturelles. Bacon semble faire des personnages torturés, on le dit aussi beaucoup de Kafka, on aurait pu ajouter Beckett, mais il suffit de regarder quelqu'un qui est forcé de rester assis pendant longtemps, par exemple un enfant à l'école, on voit que son corps prend seulement les postures les plus « économiques » en fonction de toutes les forces qui s'exercent sur lui. Kafka a l'obsession d'un toit qui pèse sur la tête de quelqu'un : ou bien le menton s'enfonce affreusement dans la poitrine, ou bien la pointe du crâne va crever le toit... Bref, il y a deux choses très différentes : la violence des situations, qui est figurative, mais aussi l'incroyable violence des postures, qui est « figurale » et beaucoup plus difficile à saisir.

– *Comment écrit-on un livre sur la peinture : en y convoquant des choses ou des êtres de la littérature : ici Kafka, Proust, Beckett ?*

G. D. – Ce qu'on appelle en littérature un style existe en peinture, c'est un ensemble de lignes et de couleurs. Et l'on reconnaît un écrivain à sa façon d'envelopper, de dérouler ou de briser une ligne dans « sa » phrase. Le secret de la grande littérature est d'aller vers une sobriété de plus en plus grande. Pour citer un auteur que j'aime, une phrase de Kerouac finit par être une ligne de dessin japonais, elle appuie à peine sur le papier. Un poème de Ginsberg est comme une ligne expressionniste brisée. On peut ainsi imaginer un monde commun ou comparable entre des peintres et des écrivains. C'est précisément l'enjeu de la calligraphie.

– *Ecrire sur la peinture, cela vous a-t-il procuré un plaisir particulier ?*

G. D. – Cela m'a fait peur, ça me paraissait vraiment difficile. Il y a deux dangers : ou bien on décrit le tableau, et à ce moment-là un tableau réel n'est pas nécessaire (avec leur génie, Robbe-Grillet et Claude Simon ont réussi à décrire des tableaux qui n'avaient pas besoin d'exister), ou bien on tombe dans l'indétermination, l'effusion sentimentale, la métaphysi-

que appliquée. Le problème propre à la peinture tient dans les lignes et les couleurs. Il est difficile d'en extraire des concepts scientifiques qui ne soient pas de type mathématique ou physique, qui ne soient pas non plus de la littérature déposée sur la peinture, mais qui soient comme taillés par et dans la peinture.

– *N'était-ce pas aussi une façon de chambouler le vocabulaire critique, de le réanimer ?*

G. D. – L'écriture a sa propre chaleur, mais c'est en pensant à la peinture qu'on saisit le mieux la ligne et la couleur d'une phrase, comme si le tableau communiquait quelque chose aux phrases... J'ai rarement fait un livre avec un tel plaisir. Quand il s'agit d'un coloriste comme Bacon, la confrontation avec la couleur est bouleversante.

– *Quand vous parlez du cliché ambiant qui préexiste à la toile, n'abordez-vous pas aussi le problème de l'écrivain ?*

G. D. – La toile n'est pas une surface blanche. Elle est déjà tout encombrée de clichés, même si on ne les voit pas. Le travail du peintre consiste à les détruire : le peintre doit passer par un moment où il ne voit plus rien, par un effondrement des coordonnées visuelles. C'est pour cela que je dis que la peinture intègre une catastrophe, elle est même la matrice du tableau. C'est déjà évident chez Cézanne, Van Gogh. Dans le cas des autres arts, la lutte contre les clichés est très importante, mais elle reste plutôt extérieure à l'œuvre, bien qu'elle soit intérieure à l'auteur. Sauf dans des cas comme Artaud, où l'effondrement des coordonnées linguistique ordinaires appartient à l'œuvre. En peinture, au contraire, c'est une règle : le tableau sort d'une catastrophe optique, qui reste présente sur le tableau lui-même.

– *Vous avez écrit avec les peintures sous les yeux ?*

G. D. – J'ai écrit avec des reproductions sous les yeux, et là j'empruntais à Bacon sa méthode : quand il pense à un tableau, il ne va pas le voir, il en a des photos couleurs ou même des photos en noir et blanc. Quand je suis retourné voir des tableaux, c'était entre-temps ou après.

– *Vous aviez parfois besoin de vous détacher de l'œuvre, de l'oublier ?*

G. D. – Je n'avais pas besoin de l'oublier, il y avait un moment où la reproduction ne servait plus à rien parce que

ce qu'elle m'avait donné renvoyait déjà à une autre reproduction. Un exemple : je regarde les triptyques et j'ai le sentiment qu'il y a une espèce de loi intérieure, ça me force à sauter d'une reproduction à l'autre pour les comparer. Deuxième moment, j'ai l'impression que si cette loi existe, elle doit se trouver d'une manière cachée, même dans les tableaux simples. C'était une idée en l'air qui m'était venue entre les triptyques.

Troisième moment, en feuilletant les reproductions des tableaux simples, je tombe sur un tableau intitulé *L'Homme et l'Enfant*, dans lequel la construction en triptyque me semble évidente. Il représente une petite fille bizarre, avec des gros pieds, et qui a l'air sévère, les bras croisés, et qui regarde un bonhomme, comme en fait Bacon, assis sur un tabouret réglable, dont on ne sait s'il descend ou s'il monte. Il est évident que ce tableau, par son organisation, est un triptyque enveloppé au lieu d'être un triptyque développé. Ainsi les reproductions me renvoyaient les unes aux autres, mais c'est généralement entre deux qu'on a une idée qui vous renvoie à une troisième reproduction...

– *De quelle façon les entretiens de David Sylvester avec Bacon ont-ils été une base de travail, différente des tableaux^a ?*

G. D. – C'est une base nécessaire. D'abord les entretiens sont beaux, et Bacon dit beaucoup de choses. En général, quand les artistes parlent de ce qu'ils font, ils ont une modestie extraordinaire, une sévérité sur eux-mêmes, et une grande force. Ils sont les premiers à suggérer très fort la nature des concepts et des affects qui se dégagent de leur œuvre. Les textes d'un peintre agissent donc d'une tout autre manière que ses tableaux. Quand on lit les entretiens, on a toujours envie de poser des questions supplémentaires, et comme on sait qu'on ne pourra pas les poser, il faut bien se débrouiller tout seul.

– *Vous n'avez pas rencontré Bacon ?*

G. D. – Si, après coup, après ce livre. On sent en lui puissance et violence, mais aussi un très grand charme. Dès qu'il reste assis une heure, il se tord dans tous les sens, on dirait

a. Francis Bacon, *L'Art de l'impossible, Entretiens avec David Sylvester*, Genève, Skira, 1976, rééd. 1995.

vraiment un Bacon. Mais sa posture est toujours simple, compte tenu d'une sensation qu'il éprouve peut-être. Bacon distingue la violence du spectacle, qui ne l'intéresse pas, et la violence de la sensation comme objet de la peinture. Il dit : « J'ai commencé par peindre l'horreur, les corridas ou les crucifixions, mais c'était encore beaucoup trop dramatique. Ce qui compte, c'est peindre le cri. » L'horreur est encore trop figurative, et en passant de l'horreur au cri, on obtient un gain formidable dans la sobriété, toute la facilité de la figuration tombe. Les plus beaux Bacon sont des personnages qui dorment, ou un homme vu de dos en train de se raser.

– *Votre livre a-t-il quand même l'aspiration, derrière sa dimension d'hommage, de mieux faire voir les peintures de Bacon ?*

G. D. – S'il était réussi, il aurait nécessairement cet effet. Mais je crois qu'il a une aspiration plus haute, ce dont tout le monde rêve : approcher quelque chose qui soit un fond commun des mots, des lignes et des couleurs, et même des sons. Écrire sur la peinture, écrire sur la musique implique toujours cette aspiration.

– *Le deuxième tome du livre (les reproductions des peintures), qui n'est pas chronologique de l'œuvre de Bacon, devrait l'être de l'histoire de votre attachement à Bacon, c'est-à-dire reconstituer un ordre de vision ?*

G. D. – En effet, dans la marge du texte, il y a des numéros qui renvoient à la reproduction des tableaux. Cet ordre de surgissement est un peu perturbé pour des raisons techniques (la place des triptyques). Mais, dans sa succession, il ne renvoie pas à une chronologie de Bacon. Il procède plutôt logiquement, d'aspects relativement simples à des aspects relativement complexes. Un même tableau peut donc resurgir quand on découvre en lui un aspect plus complexe.

Quand à la chronologie, Sylvester distingue dans les entretiens trois périodes de Bacon et les définit très bien. Mais, depuis peu de temps, Bacon se lance dans une nouvelle période, puissance d'un peintre de se renouveler. A ma connaissance, il n'y a encore que trois tableaux : un jet d'eau, un jet d'herbe et un jet de sable. C'est tout à fait nouveau, toute « figure » a disparu. Quand j'ai rencontré Bacon, il disait qu'il rêvait de peindre une vague, mais qu'il n'osait pas croire

au succès d'une telle entreprise. C'est une leçon de peinture, un grand peintre qui en arrive à se dire : « Ça serait bien si je pouvais attraper une petite vague... » C'est très proustien ; ou bien Cézanne : « Ah ! si je pouvais arriver à peindre une petite pomme ! »

– Vous décrivez l'œuvre, vous tentez d'en définir des systèmes, mais à aucun moment vous ne dites « je » ?

G. D. – L'émotion ne dit pas « je ». Vous le dites vous-même, on est hors de soi. L'émotion n'est pas de l'ordre du moi, mais de l'événement. Il est très difficile de saisir un événement, mais je ne crois pas que cette saisie implique la première personne. Il faudrait plutôt avoir recours, comme Maurice Blanchot, à la troisième personne, quand il dit qu'il y a plus d'intensité dans la proposition « il souffre » que dans « je souffre ».

MANFRED : UN EXTRAORDINAIRE RENOUVELLEMENT *

La puissance d'un artiste, c'est le renouvellement. Carmelo Bene en est la preuve. *Grâce à* tout ce qu'il a fait, il peut *rompre* avec ce qu'il a fait. Actuellement il trace pour lui-même un nouveau chemin. Et pour nous tous, il construit un nouveau rapport, actif, avec la musique.

En premier lieu, toute image comporte en principe des éléments visuels et des éléments sonores. Et longtemps, « faisant » du théâtre ou du cinéma, Carmelo Bene a traité des deux éléments à la fois (couleurs du décor, organisation visuelle de la mise en scène, personnages vus en même temps qu'entendus). Actuellement, il s'intéresse de plus en plus à l'élément sonore pris en lui-même. Il fait de l'élément sonore une *pointe* qui entraîne toute l'image, l'image tout entière est passée dans le sonore. Ce n'est plus tel ou tel personnage qui parle, c'est le son qui devient personnage, c'est tel élément sonore qui devient personnage. Carmelo Bene poursuit donc son projet d'être « protagoniste » ou *opérateur* plus qu'acteur, mais il le poursuit sous de nouvelles conditions. Ce n'est plus la voix qui se met à chuchoter, ou à crier, ou à marteler, suivant qu'elle exprime telle ou telle émotion, mais le chuchotement devient *une voix*, le cri devient *une voix*, en même temps que les émotions correspondantes (affects) deviennent des *modes*, des *modes vocaux*. Et toutes ces voix et ces modes communiquent de l'intérieur. D'où le rôle renouvelé des variations de

* In Carmelo Bene, *Otello o la deficienza della donna*, Milan, Feltrinelli, 1981, p. 7-9.

La version italienne a d'abord paru dans le livret qui accompagnait l'enregistrement du spectacle du 1^{er} octobre 1981 à la Scala, *Manfred-Carmelo Bene*, Milan, Fonit Cetra, 1981. Trad. it. Jean-Paul Manganaro.

vitesse, et même du play-back, qui n'a jamais été pour Carmelo Bene un moyen commode, mais un instrument de création.

En second lieu, il s'agit non seulement d'extraire le sonore du visuel, mais extraire de la voix parlante les puissances musicales dont elle est capable, et qui ne se confondent pourtant pas avec le chant. Ces nouvelles puissances en effet pourront accompagner le chant, conspirer avec lui, mais ne formeront ni un chant, ni même un *sprechgesang* : c'est l'invention d'une *voix modalisée*, ou plutôt filtrée. C'est une invention peut-être aussi importante que celle du *sprechgesang* lui-même mais qui s'en distingue essentiellement. Il s'agit à la fois de fixer, créer ou modifier la couleur de base d'un son (ou d'un ensemble de sons), et de le faire varier ou évoluer dans le temps, d'en changer la courbe physiologique. Carmelo Bene renouvelle ici toutes ses recherches sur les soustractions et additions vocales, qui le confrontent de plus en plus aux puissances du synthétiseur.

Le *Manfred* de Carmelo Bene est donc le premier résultat d'un très grand travail, et d'une nouvelle étape de création. Dans *Manfred*, cette voix, ces voix de Carmelo Bene se glissent entre les chœurs chantés et la musique, et conspirer avec eux, s'y ajoutent ou s'en soustraient. Il est faux de dire que Carmelo Bene a servi Byron plus que Schumann. Ce n'est pas par hasard, mais par amour, que Carmelo Bene a choisi Schumann dont la musique ouvrait tant de nouvelles potentialités pour la voix, et entraînait une nouvelle instrumentation de la voix. On ne s'y est pas trompé à la Scala de Milan. Entre le chant et la musique, Carmelo Bene insère le texte devenu sonore, le fait coexister avec eux, réagir sur eux, de telle manière que nous entendions l'ensemble pour la première fois, et que se fasse une profonde alliance de l'élément musical et chanté avec l'élément vocal inventé, créé, rendu nécessaire. Oui, réussite extraordinaire qui inaugure les nouvelles recherches de Carmelo Bene.

PRÉFACE À *L'ANOMALIE SAUVAGE* *

Le livre de Negri sur Spinoza, écrit en prison, est un grand livre, qui renouvelle à beaucoup d'égards la compréhension du spinozisme. Je voudrais insister ici sur deux des thèses principales qu'il développe.

1) *L'anti-juridisme de Spinoza*

L'idée fondamentale de Spinoza, c'est celle d'un développement spontané des forces, au moins virtuellement. C'est dire qu'il n'y a pas besoin en principe d'une médiation pour constituer les rapports correspondant aux forces.

Au contraire l'idée d'une médiation nécessaire appartient essentiellement à la conception juridique du monde, telle qu'elle s'élabore avec Hobbes, Rousseau, Hegel. Cette conception implique : 1) que les forces ont une origine individuelle ou privée ; 2) qu'elles doivent être socialisées pour engendrer les rapports adéquats qui leur correspondent ; 3) qu'il y a donc médiation d'un Pouvoir (« Potestas ») ; 4) que l'horizon est inséparable d'une crise, d'une guerre ou d'un antagonisme, dont le Pouvoir se présente comme la solution, mais la « solution antagoniste ».

On a souvent présenté Spinoza comme appartenant à cette lignée juridique, entre Hobbes et Rousseau. Il n'en est rien suivant Negri. Chez Spinoza, les forces sont inséparables d'une spontanéité et d'une productivité, qui rendent possible leur développement sans médiation, c'est-à-dire leur *composition*.

* « Préface » In Toni Negri, *L'Anomalie sauvage : puissance et pouvoir chez Spinoza*, Paris, PUF, 1982, p. 9-12.

Sur Toni Negri, voir la présentation du texte n° 18.

Elles sont en elles-mêmes éléments de socialisation. Spinoza pense immédiatement en termes de « multitude » et non d'individu. Toute sa philosophie est une philosophie de la « potentia » contre la « potestas ». Elle s'insère dans une tradition antijuridique, qui passerait par Machiavel et aboutirait à Marx. C'est toute une conception de la « constitution » ontologique, ou de la « composition » physique et dynamique, qui s'oppose au *contrat* juridique¹. Chez Spinoza, le point de vue ontologique d'une production immédiate s'oppose à tout appel à un Devoir-Etre, à une médiation et à une finalité (« avec Hobbes la crise connote l'horizon ontologique et le subsume, avec Spinoza la crise est subsumée sous l'horizon ontologique »).

Bien qu'on pressente l'importance et la nouveauté de cette thèse de Negri, le lecteur peut redouter l'atmosphère d'utopie qui s'en dégage. Aussi Negri marque-t-il le caractère exceptionnel de la situation hollandaise, et ce qui rend possible la position spinoziste : contre la famille d'Orange qui représente une « potestas » conforme à l'Europe monarchique, la Hollande des frères De Witt peut tenter de promouvoir un marché comme spontanéité des forces productives ou un capitalisme comme forme immédiate de la socialisation des forces. Anomalie spinoziste et anomalie hollandaise... Mais dans un cas comme dans l'autre, n'est-ce pas la même *utopie* ? C'est ici qu'intervient le second point fort de l'analyse de Negri.

2) L'évolution de Spinoza

Le premier Spinoza, tel qu'il apparaît dans le *Court Traité* et encore au début de l'*Ethique*, reste effectivement dans les perspectives de l'utopie. Il les renouvelle toutefois, parce qu'il assure une expansion maximale aux forces, en s'élevant à une *constitution ontologique* de la substance, et des modes par la substance (panthéisme). Mais précisément, en vertu de la spontanéité de l'opération, ou de l'absence de médiation, la *composition matérielle* du réel concret ne se manifestera pas

1. Eric Alliez, « Spinoza au-delà de Marx », *Critique*, août-sept. 1981, n° 411-412, p. 812-821, analyse excellentement cette antithèse.

comme puissance propre, et la connaissance et la pensée devront encore se replier sur elles-mêmes, assujetties à une productivité seulement idéelle de l'Etre, au lieu de s'ouvrir au monde.

C'est pourquoi le second Spinoza, tel qu'il apparaît dans le *Traité théologique-politique* et tel qu'il s'affirme dans le courant de l'*Ethique*, va se reconnaître à deux thèmes fondamentaux : d'une part, la puissance de la substance est rabattue sur les modes auxquels elle sert d'horizon ; d'autre part, la pensée s'ouvre sur le monde et se pose comme imagination matérielle. Alors l'utopie cesse au profit des prémisses d'un matérialisme révolutionnaire. Non pas que l'antagonisme et la médiation soient rétablis. L'horizon de l'Etre subsiste immédiatement, mais comme *lieu* de la constitution politique, et non plus comme *utopie* de la constitution idéelle et substantielle.

Les corps (et les âmes) sont des forces. En tant que tels, ils ne se définissent pas seulement par leurs rencontres et leurs chocs au hasard (état de crise). Ils se définissent par des rapports entre une infinité de parties qui composent chaque corps, et qui le caractérisent déjà comme une « multitude ». Il y a donc des *processus* de composition et de décomposition des corps, suivant que leurs rapports caractéristiques conviennent ou disconviennent. Deux ou plusieurs corps formeront un tout, c'est-à-dire un troisième corps, s'ils composent leurs rapports respectifs dans des circonstances concrètes. Et c'est le plus haut exercice de l'imagination, le point où elle inspire l'entendement, de faire que les corps (et les âmes) se rencontrent suivant des rapports composables. D'où l'importance de la théorie spinoziste des *notions communes* qui est une pièce maîtresse de l'*Ethique*, du livre II au livre V. L'imagination matérielle soude son alliance avec l'entendement en assurant à la fois, sous l'horizon de l'Etre, la composition physique des corps et la constitution politique des hommes.

Ce que Negri avait fait profondément pour Marx à propos des *Grundrisse*, il le fait maintenant pour Spinoza : toute une réévaluation de la place respective du *Court Traité* d'une part, du *Traité théologico-politique* d'autre part, dans l'œuvre de Spinoza. C'est en ce sens que Negri propose une évolution de Spinoza : d'une *utopie progressiste* à un *matérialisme révolutionnaire*. Negri est sans doute le premier à donner son plein

sens philosophique à l'anecdote selon laquelle Spinoza s'était lui-même dessiné en Masaniello, le révolutionnaire napolitain (cf. ce que Nietzsche dit sur l'importance des « anecdotes » propres à la « pensée, dans la vie d'un penseur »).

J'ai donné des deux thèses de Negri une présentation extrêmement rudimentaire. Je ne crois pas qu'il convienne de discuter ces thèses et de leur apporter hâtivement objections ou même confirmations. Ces thèses ont le mérite évident de rendre compte de la situation exceptionnelle de Spinoza dans l'histoire de la pensée. Ces thèses sont profondément nouvelles, mais ce qu'elles nous font voir, c'est d'abord la nouveauté de Spinoza lui-même, au sens d'une « philosophie de l'avenir ». Elles montrent le rôle fondateur de la politique dans la philosophie de Spinoza. Notre première tâche devrait être d'apprécier la portée de ces thèses, et de comprendre ce que Negri a ainsi trouvé dans Spinoza, ce en quoi il est authentiquement et profondément spinoziste.

26

LES INDIENS DE PALESTINE *

Gilles Deleuze. – Il semble que quelque chose soit devenu mûr, du côté des Palestiniens. Un nouveau ton, comme s'ils avaient surmonté le premier état de leur crise, comme s'ils avaient atteint à une région de certitude ou de sérénité, de « droit », qui témoignerait d'une nouvelle conscience. Et qui leur permettrait de parler d'une nouvelle manière, ni agressive ni défensive, mais « d'égal à égal » avec tout le monde. Comment expliques-tu cela puisque les Palestiniens n'ont pas encore atteint leurs objectifs ?

Elias Sanbar. – Nous avons ressenti cette réaction dès la parution du premier numéro. Il y a les acteurs qui se sont dit « tiens les Palestiniens font aussi des revues comme celle-ci », et ça a remué dans leur tête une image bien établie. N'oublions pas que, pour beaucoup, l'image que nous revendiquons du combattant palestinien restait très abstraite. Je m'explique. Avant que nous n'imposions la réalité de notre présence nous n'étions perçus que comme des réfugiés. Lorsque notre mouvement de résistance a imposé que l'on compte avec notre lutte, on nous a de nouveau enfermés dans une image réductrice.

Multipliée et isolée à l'infini, c'était une image de purs militaires, et nous avons été perçus comme ne faisant que cela.

* Avec Elias Sanbar, *Libération*, 8-9 mai 1982, p. 20-21.

Cet entretien est précédé de quelques lignes rédigées par Deleuze, sur la *Revue d'Etudes Palestiniennes*, créée en octobre 1981, dont l'objectif initial était d'analyser les facteurs de la crise au Proche-Orient : « On attendait depuis longtemps une revue arabe en langue française, mais plutôt du côté de l'Afrique du Nord. Or c'est les Palestiniens qui la font. Elle a deux caractères évidemment centrés sur les problèmes palestiniens, mais qui concernent aussi l'ensemble du monde arabe. D'une part, elle présente des analyses socio-politiques très profondes, sur un ton maîtrisé, comme de sang froid. D'autre part, elle mobilise un « corpus » littéraire, historique, sociologique, proprement arabe, très riche et peu connu ».

Elias Sanbar, écrivain palestinien né en 1947, est le rédacteur en chef de la *Revue d'Etudes Palestiniennes*. Il est un proche ami de Deleuze depuis la fin des années 70.

C'est pour en sortir que nous préférons notre image de combattants à celle de militaires au sens strict.

Je crois que l'étonnement qu'a provoqué la parution de cette revue vient aussi du fait que certains doivent commencer à se dire que les Palestiniens existent et qu'ils ne servent pas uniquement à rappeler des principes abstraits. Si cette revue vient de Palestine, elle n'en constitue pas moins un terrain où s'expriment des préoccupations multiples, un lieu où prennent la parole non seulement des Palestiniens, mais des Arabes, des Européens, des Juifs, etc.

Certains doivent surtout commencer à réaliser que s'il y a un tel travail, une telle diversité d'horizons, c'est qu'il doit probablement y avoir aussi et à d'autres niveaux de la Palestine des peintres, des sculpteurs, des ouvriers, des paysans, des romanciers, des banquiers, des comédiens, des commerçants, des professeurs... bref une société réelle et de l'existence de laquelle cette revue rend compte.

La Palestine est non seulement un peuple mais aussi une terre. Elle est le lien entre ce peuple et sa terre spoliée, elle est le lieu où agissent une absence et un désir immense de retour. Et ce lieu est unique, il est fait de toutes les expulsions que vit notre peuple depuis 1948. Lorsqu'on a la Palestine dans les yeux, on l'étudie, on la scrute, on suit le moindre de ses mouvements, on note chaque changement qui l'atteint, on complète toutes ses images anciennes, bref on ne la perd jamais de vue.

Gilles Deleuze. – Beaucoup d'articles de la *Revue d'Etudes Palestiniennes* rappellent et analysent d'une nouvelle façon les procédés par lesquels les Palestiniens ont été chassés de leurs territoires. C'est très important, parce que les Palestiniens ne sont pas dans la situation de gens colonisés, mais évacués, chassés. Tu insistes dans le livre que tu prépares sur la comparaison avec les Peaux-Rouges^a. C'est qu'il y a deux mouvements très différents dans le capitalisme. Tantôt il s'agit de tenir un peuple sur son territoire, et de le faire travailler, de l'exploiter, pour accumuler un surplus : c'est ce qu'on appelle d'ordinaire une colonie. Tantôt au contraire, il s'agit de vider un territoire

a. Il s'agit de *Palestine 1948, l'expulsion*, Paris, Les Livres de la Revue d'Etudes Palestiniennes qui paraîtra en 1983.

de son peuple, pour faire un bond en avant, quitte à faire venir une main-d'œuvre d'ailleurs. L'histoire du sionisme et d'Israël comme celle de l'Amérique est passée par là : comment faire le vide, comment vider un peuple ?

Dans un entretien, Yasser Arafat marque la limite de la comparaison^b, et cette limite forme aussi l'horizon de la *Revue d'Etudes Palestiniennes* : il y a un monde arabe, tandis que les Peaux-Rouges ne disposaient d'aucune base ou force hors du territoire dont on les expulsait.

Elias Sanbar. – Nous sommes des expulsés particuliers parce que nous n'avons pas été déplacés vers des terres étrangères, mais vers la prolongation de notre « chez nous ». Nous avons été déplacés en terre arabe, où non seulement personne ne veut nous dissoudre mais où cette idée même est une aberration. Là je pense à l'immense hypocrisie de certaines affirmations israéliennes qui reprochent aux autres Arabes de ne pas nous avoir « intégrés » ce qui dans le langage israélien signifie « faire disparaître »... Nos expulsés sont devenus subitement soucieux d'un prétendu racisme arabe à notre égard. Cela signifie-t-il que nous n'avons pas eu à affronter des contradictions dans certains pays arabes ? Certainement pas, mais ces affrontements ne provenaient quand même pas du fait que nous étions Arabes, ils étaient parfois inévitables parce que nous étions et que nous sommes une révolution en armes. Nous sommes également les Peaux-Rouges des colons juifs en Palestine. A leurs yeux notre seul et unique rôle consistait à disparaître. En cela il est certain que l'histoire de l'établissement d'Israël est une reprise du processus qui a donné naissance aux Etats-Unis d'Amérique.

Il y a probablement là un des éléments essentiels pour comprendre leur solidarité réciproque. Il y a là également les éléments qui font que nous n'avons pas durant la période du Mandat à faire à une colonisation habituelle « classique », la cohabitation des colons et des colonisés^c. Les Français, les

b. In *Revue d'Etudes Palestiniennes*, n° 2, hiver 1982, p. 3-17.

c. Sous régime militaire britannique jusqu'en 1921, la Palestine se voit ensuite placée, par la SDN, sous Mandat de la Grande-Bretagne. Le régime civil commence en 1923 et durera jusqu'au 15 mai 1948, date du départ des Britanniques et de la proclamation de l'Etat d'Israël.

Anglais, etc. aspiraient à installer des espaces dans lesquels la présence des autochtones était la condition d'existence de ces espaces. Il fallait bien pour qu'une domination s'exerce que les dominés soient là. Cela créait qu'on le veuille ou non, des espaces communs, c'est-à-dire des réseaux, des secteurs, des niveaux de la vie sociale où se faisait précisément cette « rencontre » entre les colons et les colonisés. Qu'elle fût intolérable, écrasante, exploitante, dominatrice ne change rien au fait que « l'étranger » pour dominer le « local » devait commencer par être « en contact » avec lui.

Arrive le sionisme qui part au contraire de la nécessité de notre absence, qui, plus que cela fait de la spécificité de ses membres (l'appartenance à des communautés juives) la pierre angulaire de notre rejet, de notre déplacement, du « transfert » et de la substitution qu'a si bien décrite Ilan Halevi^d. C'est ainsi que sont nés pour nous, arrivés dans la même foulée que ceux que j'ai appelés les « colons étrangers », ceux qu'il me semble devoir appeler « les colons inconnus ». Ceux dont toute la démarche était de faire de leurs caractéristiques propres la base du rejet total de l'Autre.

D'ailleurs, je pense qu'en 1948, notre pays n'a pas été seulement occupé mais qu'il a en quelque sorte « disparu ». C'est certainement ainsi que les colons juifs devenus à ce moment « les Israéliens » ont dû vivre la chose.

Le mouvement sioniste a mobilisé la communauté juive en Palestine non point sur l'idée que les Palestiniens allaient partir un jour, mais sur l'idée que le pays était « vide ». Il y en eut, bien entendu, certains qui, arrivés sur place, constatèrent le contraire et l'écrivirent ! Mais le gros de cette communauté fonctionnait vis-à-vis de gens qu'elle côtoyait physiquement tous les jours, comme s'ils n'étaient pas là. Et cet aveuglement n'était pas physique, personne n'était dupe au premier degré, mais tout le monde savait que ce peuple aujourd'hui présent était « en instance de disparition », tout le monde réalisait aussi que pour que cette disparition puisse réussir, il fallait fonctionner dès le départ comme si elle avait déjà eu lieu, c'est-à-dire en « ne voyant » jamais l'existence de l'autre, pourtant

d. Ilan Halevi, *Question juive, la tribu, la loi, l'espace*, Paris, Editions de Minuit, 1981.

ultra présent. Le vide sur le terrain devait pour réussir partir d'une évacuation de « l'autre » de la propre tête des colons.

Pour y arriver le mouvement sioniste a joué à fond sur une vision raciste qui faisait du judaïsme la base même de l'expulsion, du rejet de l'autre. Il y a été décisivement aidé par les persécutions en Europe, qui, menés par d'autres racistes, lui permettaient de trouver une confirmation à sa propre démarche.

Nous pensons d'ailleurs que le sionisme a emprisonné les Juifs, il les tient captifs de cette vision que je viens de décrire. Je dis bien qu'il les tient captifs et non qu'il les a tenus à un moment donné. Je le dis parce qu'une fois l'holocauste passé, la démarche a évolué, elle s'est mutée dans un pseudo « principe éternel » qui veut que les Juifs soient partout et en tout temps « l'Autre » des sociétés où ils vivent.

Or, il n'y a aucun peuple, aucune communauté qui puisse – et heureusement pour eux – prétendre occuper immuablement cette position de « l'Autre » rejeté et maudit.

Aujourd'hui, l'Autre au Proche-Orient, c'est l'Arabe, c'est le Palestinien. Et comble d'hypocrisie et de cynisme, c'est à cet Autre dont la disparition est constamment à l'ordre du jour que les puissances occidentales demandent des garanties. Or, c'est nous qui avons besoin d'être garantis contre la folie des chefs militaires israéliens.

Malgré cela l'OLP notre seul et unique représentant, a présenté sa solution du conflit, l'Etat démocratique en Palestine, un Etat où seraient abattus les murs existant entre tous ses habitants, quels qu'ils soient.

Gilles Deleuze. – *La Revue d'Etudes Palestiniennes* a son manifeste, qui tient dans les deux premières pages du n° 1 : nous sommes « un peuple comme les autres ». C'est un cri dont le sens est multiple. En premier lieu, c'est un rappel, ou un appel.

On ne cesse de reprocher aux Palestiniens de ne pas vouloir reconnaître Israël. Voyez, disent les Israéliens, ils veulent nous détruire. Mais cela fait plus de 50 ans que les Palestiniens luttent eux-mêmes pour être reconnus.

En second lieu, c'est une opposition. Car le manifeste d'Israël, c'est plutôt « nous ne sommes pas un peuple comme les autres », par notre transcendance et l'énormité de nos per-

sécutions. D'où l'importance, dans le n° 2 de la *Revue*, de deux textes d'écrivains israéliens sur l'holocauste, sur les réactions sionistes à l'holocauste, et sur la signification qu'a pris l'événement en Israël, par rapport aux Palestiniens et à l'ensemble du monde arabe qui n'y ont pas trempé. Exigeant « d'être traité comme un peuple hors de la norme », l'État d'Israël se maintient d'autant plus dans une situation de dépendance économique et financière par rapport à l'Occident, telle qu'aucun État n'en a jamais connu de semblable (Boaz Evron)^e. C'est pourquoi les Palestiniens tiennent tant à la revendication opposée : devenir ce qu'ils sont, c'est-à-dire un peuple tout à fait « normal ».

Contre l'histoire apocalyptique, il y a un sens de l'histoire qui ne fait qu'un avec le possible, la multiplicité du possible, le foisonnement des possibles à chaque moment. N'est-ce pas cela que la *Revue* veut montrer même et surtout dans ses analyses actuelles ?

Elias Sanbar. – Absolument. Cette question du rappel au monde de notre existence est certainement pleine de sens, mais elle est aussi d'une extrême simplicité. C'est une sorte de vérité qui, dès qu'elle sera vraiment admise, rendra la tâche très difficile à ceux qui ont prévu la disparition du peuple palestinien. Car, finalement, ce qu'elle dit, c'est que tout peuple a en quelque sorte « droit au droit ». C'est une évidence, mais d'une force telle qu'elle représente un peu le point de départ et le point d'arrivée de toute lutte politique. Prenons les sionistes, que disent-ils à ce sujet ? Jamais tu ne les entendras dire « le peuple palestinien n'a droit à rien » aucune force ne peut soutenir une telle position et ils le savent très bien. Tu les entendras par contre certainement affirmer « il n'y a pas de peuple palestinien ».

C'est pour cela que notre affirmation de l'existence du peuple palestinien est, pourquoi ne pas le dire, beaucoup plus forte qu'il n'y paraît à première vue.

e. Boaz Evron, « Les interprétations de l'«Holocauste» : Un danger pour le peuple juif », *Revue d'Etudes Palestiniennes*, n° 2, hiver 1982, p. 36-52.

LETTRE À UNO SUR LE LANGAGE *

Cher ami,

Merci de ta lettre, qui est belle et bonne. Tu poses beaucoup de questions, et, comme toujours, c'est celui qui les pose qui est seul capable d'y répondre. Il y a pourtant assez de familiarité entre nous deux, pour que je puisse te dire comment je vois ce problème du récit.

En premier lieu, le langage n'a aucune suffisance, me semble-t-il. C'est en ce sens qu'il n'a rien de signifiant. Il est fait de signes, mais les signes ne sont pas séparables d'un tout autre élément, non linguistique, et qu'on pourrait appeler les « états de choses » ou, mieux encore, les « images ». Comme Bergson l'a si bien montré, les images ont une existence en soi. Ce que j'appelle « agencement d'énonciation » est donc fait d'images et de signes, qui se meuvent ou se déplacent dans le monde.

En second lieu, l'énonciation ne renvoie pas à un sujet. Il n'y a pas de sujet d'énonciation, mais seulement agencement. Cela veut dire que, dans un même agencement, il y a des « procès de subjectivation » qui vont assigner divers sujets, les uns comme images et les autres comme signes. C'est pourquoi ce qu'on appelle dans nos langues européennes « discours indirect libre » me semble si important : c'est une énonciation prise dans un énoncé qui dépend lui-même d'une autre énonciation. Par exemple : « Elle rassemble ses forces, elle mourra plutôt que de trahir... » Je crois que toute énonciation est de

* Texte publié en japonais dans la revue *Gendai shisō* (La Revue de la pensée aujourd'hui), Tokyo, décembre 1982, p. 50-58. Trad. jap. Kuniichi Uno. Il s'agit d'une lettre adressée le 25 octobre 1982 à Kuniichi Uno, étudiant et traducteur de Deleuze.

ce type, et se fait à plusieurs voix. Ces dernières années, on a fait de la métaphore une opération coextensive au langage. Pour moi les métaphores n'existent pas. Je voudrais dire : c'est le discours indirect libre qui est la seule « figure », et qui est coextensif au langage. Je ne sais pas s'il y a un discours indirect libre en japonais (il faudra que tu m'expliques). S'il n'y en a pas, peut-être est-ce parce que c'est une forme tellement consubstantielle au japonais qu'il n'y a pas besoin de la spécifier. D'ailleurs tout ce que je dis sur l'agencement me paraît aller de soi pour un Japonais.

En troisième lieu, la langue n'est jamais un système homogène, et ne contient pas de tels systèmes. La linguistique, que ce soit celle de Jakobson ou celle de Chomsky, croit à de tels systèmes, parce qu'elle ne pourrait pas exister sans eux. Mais il n'y en a pas. Une langue est toujours un système hétérogène, ou, comme diraient les physiciens, un système loin de l'équilibre. Parmi les linguistes, Labov le dit avec beaucoup de force, et par là renouvelle la linguistique. Et c'est ce qui, de tout temps, a rendu la littérature possible : écrire loin de l'équilibre, écrire dans sa propre langue comme « dans une langue étrangère » (Proust et le français, Kafka et l'allemand, etc.).

Tout cela explique pourquoi je travaille actuellement sur le cinéma. Le cinéma est un agencement d'images et de signes (même le cinéma muet comportait des types d'énonciation). Ce que je voudrais faire, c'est une classification des images et des signes. Par exemple il y aurait l'image-mouvement, qui se diviserait en image-perception, image-affection, image-action. Il y aurait aussi d'autres types d'images. Et à chaque type correspondrait des signes ou des voix, des formes d'énonciation. C'est un immense tableau qu'il faudrait faire, chaque grand auteur ayant ses prédilections. Là encore, je découvre avec émerveillement le cinéma japonais.

A bientôt. Amitié.

28

PRÉFACE POUR L'ÉDITION AMÉRICAINE DE NIETZSCHE ET LA PHILOSOPHIE *

A Hugh Tomlinson

Pour un livre français, être traduit en anglais est toujours une aventure enviable. Ce doit être l'occasion pour l'auteur, après tant d'années, de rêver à la manière dont il voudrait être reçu, de la part d'un lecteur éventuel dont il se sent à la fois très proche et trop séparé.

Deux ambiguïtés ont pesé sur le destin posthume de Nietzsche : était-ce la préfiguration d'une pensée déjà fasciste ? Et cette pensée même, était-ce de la philosophie, n'était-ce pas plutôt une poésie violente, trop violente, des aphorismes trop capricieux, des fragments trop pathologiques ? Peut-être ces malentendus ont-ils culminé en Angleterre. Tomlinson suggère que les thèmes principaux affrontés par Nietzsche, combattus par la philosophie de Nietzsche, le rationalisme à la française, la dialectique allemande, n'avaient jamais eu d'importance essentielle dans la pensée anglaise. Les Anglais disposaient théoriquement d'un empirisme et d'un pragmatisme qui leur rendaient inutiles le passage par Nietzsche, le passage par l'empirisme et le pragmatisme très spéciaux de Nietzsche, retournés contre le bon sens. L'influence de Nietzsche en Angleterre pouvait donc s'exercer sur des romanciers, des poètes, des dramaturges : c'était une influence pratique, affective, plus que philosophique, lyrique plus que théorique...

* Titre de l'éditeur. Le texte dactylographié porte le titre « Préface pour la traduction anglaise ». In Gilles Deleuze, *Nietzsche and philosophy*, trad. ang. Hugh Tomlinson, New York, Columbia University Press, 1983, p. ix-xiv.

Pourtant Nietzsche est un des plus grands philosophes du XIX^e siècle. Et aussi bien il change la théorie et la pratique de la philosophie. Il compare le penseur à une flèche tirée par la Nature, et qu'un autre penseur ramasse là où elle est tombée pour l'envoyer ailleurs. Selon lui, le philosophe n'est ni éternel ni historique, mais « intempestif », toujours intempestif. Nietzsche n'a guère de prédécesseurs. A part les très anciens présocratiques, il ne se reconnaît qu'un seul prédécesseur, Spinoza.

*
**

La philosophie de Nietzsche s'organise suivant deux grands axes. L'un concerne la force, les forces, et forme une sémiologie générale. C'est que les phénomènes, les choses, les organismes, les sociétés, les consciences et les esprits sont des signes ou plutôt des symptômes, et renvoient comme tels à des états de forces. D'où la conception du philosophe comme « physiologiste et médecin ». Une chose étant donnée, quel état de forces extérieures et intérieures suppose-t-elle ? Il appartient à Nietzsche d'avoir constitué toute une typologie, qui distingue des forces actives, des forces agies et des forces réactives, et analyse leurs combinaisons variables. C'est notamment l'assignation d'un type de forces proprement réactives qui constitue l'un des points les plus originaux de la pensée nietzschéenne. Ce livre tente de définir et analyser les différentes forces. Une telle sémiologie générale comprend la linguistique, ou plutôt la philologie comme un de ses secteurs. Car une proposition est elle-même un ensemble de symptômes exprimant une manière d'être ou un mode d'existence de celui qui parle, c'est-à-dire l'état de forces que quelqu'un entretient ou s'efforce d'entretenir avec lui-même et les autres (rôle des conjonctions à cet égard). Une proposition renvoie toujours en ce sens à un mode d'existence, à un « type ». Une proposition étant donnée, quel est le mode d'existence de celui qui la prononce, quel mode d'existence faut-il avoir pour pouvoir la prononcer ? Le mode d'existence, c'est l'état de forces en tant qu'il forme un type exprimable par signes ou symptômes.

Les deux grands concepts humains réactifs, tels que

Nietzsche les « diagnostique », sont ceux de ressentiment et de mauvaise conscience. Ressentiment et mauvaise conscience expriment le triomphe des forces réactives dans l'homme, et même la constitution de l'homme par des forces réactives : l'homme-esclave. C'est dire à quel point la notion nietzschéenne d'esclave ne désigne pas nécessairement quelqu'un de dominé, par destin ou condition sociale, mais qualifie aussi bien les dominants que les dominés, dès que le régime de domination passe par des forces réactives et non pas actives. Les régimes totalitaires en ce sens sont des régimes d'esclaves, non seulement par le peuple qu'ils assujettissent, mais surtout par le type de « maîtres » qu'ils érigent. Une histoire universelle du ressentiment et de la mauvaise conscience, à partir du prêtre juif, et du prêtre chrétien jusqu'au prêtre laïc actuel, est essentielle dans le perspectivisme historique du Nietzsche (les textes prétendument antisémites de Nietzsche sont en fait des textes sur le type originel du prêtre).

Le deuxième axe concerne la puissance, et forme une éthique et une ontologie. C'est avec la puissance que culminent les malentendus sur Nietzsche. Chaque fois qu'on interprète la volonté de Puissance au sens de « vouloir ou chercher la Puissance », on tombe sur des platitudes qui n'ont rien à voir avec la pensée de Nietzsche. S'il est vrai que toute chose renvoie à un état de forces, la Puissance désigne l'élément ou plutôt le rapport différentiel des forces en présence. Ce rapport s'exprime dans des qualités dynamiques du type « affirmation », « négation »... La puissance n'est donc pas ce que la volonté veut, mais au contraire ce qui veut dans la volonté. Et « vouloir ou chercher la puissance » n'est que le plus bas degré de la volonté de puissance, sa forme négative ou l'aspect qu'elle prend quand les forces réactives l'emportent dans l'état de choses. C'est un des caractères les plus originaux de la philosophie de Nietzsche, d'avoir transformé la question « qu'est-ce que ? » en « qu'est-ce qui... ? » Par exemple, une proposition étant donnée, qui est capable de l'énoncer ? Encore faut-il se défaire de toute référence « personnaliste ». « Ce qui »... ne renvoie pas à un individu, à une personne, mais bien plutôt à un événement, c'est-à-dire aux forces en rapport dans une proposition ou dans un phénomène, et au rapport génétique

qui détermine ces forces (puissance). « Ce qui », c'est toujours Dionysos, un masque ou un aspect de Dionysos, un éclair.

Le malentendu sur l'Eternel Retour n'est pas moins grand que celui qui pèse sur la volonté de Puissance. Car, chaque fois que l'on comprend l'Eternel Retour comme le retour d'une combinaison (après que toutes les autres combinaisons se soient produites), chaque fois que l'on interprète l'Eternel Retour comme le retour de l'Identique ou du Même, là encore on substitue des hypothèses puériles à la pensée de Nietzsche. Personne n'a poussé aussi loin que Nietzsche la critique de toute identité. Par deux fois dans *Zarathoustra*, Nietzsche nie explicitement que l'Eternel Retour soit un cercle qui fasse revenir le Même. L'Eternel Retour est strictement le contraire, puisqu'il est inséparable d'une sélection, d'une double sélection. D'une part sélection de vouloir ou de pensée, qui constitue l'éthique de Nietzsche : ne vouloir que ce dont on veut en même temps l'éternel retour (éliminer tous les demi-vouloirs, tout ce qu'on ne peut vouloir qu'en se disant « une fois, rien qu'une fois... »). D'autre part, sélection de l'Etre, qui constitue l'ontologie de Nietzsche : seul revient, seul est apte à revenir, ce qui *devient* au sens le plus plein du mot. Seules reviennent l'action, et l'affirmation : l'Etre appartient au devenir et n'appartient qu'à lui. Ce qui s'oppose au devenir, le Même ou l'Identique, cela n'est pas, en toute rigueur. Le négatif comme le plus bas degré de la puissance, le réactif comme le plus bas degré de la forme, cela ne revient pas, parce que c'est l'opposé du devenir qui constitue le seul Etre. On voit dès lors en quoi l'Eternel Retour est lié, non pas à une répétition du Même, mais au contraire à une transmutation. Il est l'instant ou l'éternité du devenir qui élimine tout ce qui lui résiste. Il dégage, bien plus il crée le pur actif et l'affirmation pure. Et le surhomme n'a pas d'autre contenu, c'est le produit commun de la volonté de Puissance et de l'Eternel Retour, Dionysos et Ariane. C'est pourquoi Nietzsche dit que la volonté de Puissance ne consiste pas à vouloir, à convoiter ou à chercher, mais seulement à « donner », à « créer ». Et ce livre se propose avant tout d'analyser ce que Nietzsche appelle le Devenir.

*
**

Mais plus encore que sur des analyses conceptuelles, la question-Nietzsche repose d'abord sur des évaluations pratiques qui sollicitent tout un climat, toutes sortes de dispositions affectives du lecteur. Nietzsche a toujours maintenu le rapport le plus profond du concept et de l'affect, à la manière spinoziste. Les analyses conceptuelles sont indispensables, et Nietzsche les mène plus loin que tout autre. Mais elles resteront inefficaces tant que le lecteur les saisira dans un climat qui n'est pas celui de Nietzsche. Tant que le lecteur s'obstinera 1) à voir dans « l'esclave » nietzschéen quelqu'un qui se trouve dominé par un maître, et qui mérite de l'être ; 2) à comprendre la volonté de puissance comme une volonté qui veut et cherche la puissance ; 3) à concevoir l'Eternel Retour comme le fastidieux retour du même ; 4) à imaginer le surhomme comme une race donnée de maîtres – il n'y aura aucun rapport positif possible entre Nietzsche et son lecteur. Nietzsche apparaîtra comme un nihiliste, ou pire un fasciste, au mieux comme un prophète obscur et terrifiant. Nietzsche le savait, il savait le destin qui l'attendait, lui qui doublait Zarathoustra d'un « singe » ou d'un « bouffon », annonçant qu'on confondrait Zarathoustra et son singe (un prophète, un fasciste ou un fou...) C'est pourquoi un livre sur Nietzsche doit s'efforcer de rectifier l'incompréhension pratique ou affective autant que de restaurer l'analyse conceptuelle.

Et c'est vrai que Nietzsche a diagnostiqué le nihilisme comme le mouvement qui emporte l'histoire. Nul n'a mieux analysé le concept du nihilisme, il a inventé ce concept. Mais précisément il l'a défini par le triomphe des forces réactives, ou par le négatif dans la volonté de puissance. Il n'a pas cessé d'y opposer la transmutation, c'est-à-dire le devenir qui est à la fois la seule action de la force et la seule affirmation de la puissance, l'élément transhistorique de l'homme, l'*Overman* (et non le *superman*). L'*overman*, c'est le point focal où le réactif est vaincu (ressentiment et mauvaise conscience), et où le négatif fait place à l'affirmation. A quelque instant qu'il soit saisi, Nietzsche reste inséparable de forces de l'avenir, de forces encore à venir, qu'il appelle de ses vœux, que

sa pensée dessine, que son art préfigure. Non seulement il diagnostique, comme disait Kafka, les forces diaboliques qui déjà frappent à la porte, mais il les conjure en dressant la dernière Puissance capable d'engager la lutte avec elles, contre elles, et de les débusquer en nous comme hors de nous. Un « aphorisme » à la manière de Nietzsche, ce n'est pas un simple fragment, un morceau de pensée : c'est une proposition qui ne prend un sens que par rapport à l'état de forces qu'il exprime, et qui change de sens, qui doit changer de sens, d'après les nouvelles forces qu'il est « capable » (puissance) de solliciter.

Et sans doute est-ce cela le plus important dans la philosophie de Nietzsche : avoir transformé radicalement l'image que nous nous faisons de la pensée. Nietzsche arrache la pensée à l'élément du vrai et du faux. Il en fait une interprétation et une évaluation, interprétation de forces, évaluation de puissance – C'est une pensée-mouvement. Non pas seulement au sens où Nietzsche veut réconcilier la pensée et le mouvement concret, mais au sens où la pensée doit elle-même produire des mouvements, des vitesses et des lenteurs extraordinaires (d'où là encore le rôle de l'aphorisme, avec ses vitesses variées et son mouvement de « projectile »). Il s'ensuit que la philosophie prend, avec les arts du mouvement, théâtre, danse, musique, un nouveau rapport. Nietzsche ne se contentera jamais du discours ou de la dissertation (logos) comme expression de la pensée philosophique, bien qu'il ait écrit les plus belles dissertations, notamment la *Généalogie de la morale*, par rapport à laquelle toute l'ethnologie moderne a une « dette » inépuisable. Mais un livre tel que *Zarathoustra* ne peut être lu que comme un opéra moderne, vu et entendu comme tel. Non pas que Nietzsche fasse un opéra philosophique ou un théâtre allégorique, mais il crée un théâtre ou un opéra qui expriment directement la pensée comme expérience et mouvement. Et quand Nietzsche dit que le Surhomme ressemble à Borgia plutôt qu'à Parsifal, ou qu'il participe à la fois de l'ordre des Jésuites et du corps des officiers prussiens, on a tort d'y voir des déclarations préfascistes, alors que ce sont des remarques de metteur en scène indiquant comment le Surhomme doit être « joué » (un peu comme Kierkegaard disant que le chevalier

de la foi ressemble à un bourgeois endimanché) – Que penser soit créer, c'est la plus grande leçon de Nietzsche. Penser, émettre un coup de dés... : c'était déjà le sens de l'Eternel Retour.

CINÉMA-1, PREMIÈRE *

Vous vous demandez pourquoi tant de gens écrivent sur le cinéma. Cette question vaut pour vous comme pour moi. Il me semble que c'est parce que le cinéma comporte beaucoup d'idées. Ce que j'appelle Idées, ce sont des images qui donnent à penser. D'un art à l'autre, la nature des images varie et est inséparable des techniques : couleurs et lignes pour la peinture, sons pour la musique, descriptions verbales pour le roman, images-mouvement pour le cinéma, etc. Et dans chaque cas, les pensées ne sont pas séparables des images, elles sont complètement immanentes aux images. Il n'y a pas des pensées abstraites qui se réaliseraient indifféremment dans telle ou telle image, mais des pensées concrètes qui n'existent que par ces images-là et leurs moyens. Dégager les idées cinématographiques c'est donc extraire des pensées sans les abstraire, les saisir dans leur rapport intérieur avec les images-mouvement. C'est pour cette raison qu'on écrit « sur » le cinéma. Les grands auteurs de cinéma sont des penseurs, en ce sens, autant que les peintres, les musiciens, les romanciers ou les philosophes (la philosophie n'a aucun privilège).

Il y a des rencontres entre le cinéma et les autres arts, ils peuvent arriver à des pensées semblables. Mais ce n'est jamais parce qu'il y aurait une pensée abstraite indifférente à ses moyens d'expression. C'est parce que les images et moyens d'expression peuvent créer une pensée qui se répète ou se reprend d'un art à l'autre, chaque fois autonome et complète. Soit un exemple que vous aimez, celui de Kurosawa. Chez Dostoïevski apparaissent constamment des personnages qui

* Propos recueillis par Serge Daney, *Libération*, 3 octobre 1983, p. 30. A l'occasion de la parution de *Cinéma 1 - L'image-mouvement*, Paris, Editions de Minuit, 1983.

sont pris dans des situations très urgentes, nécessitant des réponses immédiates. Et tout d'un coup le personnage s'arrête, semble perdre son temps sans raison : c'est parce qu'il a l'impression de ne pas encore avoir trouvé le « problème » caché, encore plus urgent que la situation. C'est comme si quelqu'un était poursuivi par un chien enragé et s'arrêtait brusquement pour se dire : « Mais il y a un problème, quel est le problème ? » C'est précisément ce que Dostoïevski appelle l'Idée. Or, on s'aperçoit que chez Kurosawa il y a des Idées, exactement en ce sens. Les personnages de Kurosawa ne cessent de remonter des « données » d'une situation très urgente aux « données » d'une question encore plus urgente qui est cachée dans la situation. Ce que j'appelle une pensée, ce n'est pas le contenu de la question, qui peut être abstrait et banal (où allons-nous, d'où venons-nous ?), mais c'est cette remontée formelle de la situation à une question enfouie, cette métamorphose des données. Kurosawa n'adapte pas Dostoïevski, mais son art des images-mouvement et ses moyens propres l'amènent à créer une pensée qui a existé une fois, dans l'art des descriptions verbales de Dostoïevski. Qu'il adapte ou non Dostoïevski devient très secondaire.

Vous-même, par exemple, vous distinguez des types d'images dans le cinéma. Vous parlez de l'image en profondeur, où il y a toujours quelque chose qui cache autre chose ; puis de l'image plane, où tout est à voir ; puis de combinaisons d'images où chacune glisse sur d'autres ou s'emboîte dans d'autres. Il est évident que ce ne sont pas seulement des moyens techniques. Il faudrait aussi considérer le jeu des acteurs : les différents types d'images exigent des jeux d'acteurs très différents. Par exemple, la crise de l'image-action a imposé des acteurs d'un genre nouveau, qui ne sont pas des acteurs non professionnels mais au contraire des non-acteurs professionnels, des acteurs de « balade », comme en France Jean-Pierre Léaud, Bulle Ogier ou Juliet Berto. Et, là encore, les acteurs, ce n'est pas seulement de la technique, c'est de la pensée. Les acteurs ne pensent pas toujours, mais ils sont des pensées. Une image ne vaut que par les pensées qu'elle crée. Dans les images que vous distinguez, l'image plane n'est pas séparable d'une pensée qui réagit sur elle, et qui varie d'ailleurs avec les auteurs : chez Dreyer, la suppression de la profondeur comme

troisième dimension est inséparable d'une quatrième et d'une cinquième dimension, comme il le dit lui-même (et les acteurs jouent en conséquence). Chez Welles, la profondeur n'est pas celle de l'image profonde dont vous parlez : elle est liée à la découverte de « nappes de passé », elle double l'image-mouvement d'une exploration du passé que le flash-back par lui-même serait bien incapable de constituer. C'est une grande création cinématographique, c'est la construction d'une image-temps qui entraîne de nouvelles fonctions de pensée.

L'état de la critique cinématographique semble plutôt fort dans les livres et les revues. Il y a beaucoup de très beaux livres. Peut-être est-ce en vertu du caractère récent et rapide du cinéma : récence et vitesse. Au cinéma, on n'a pas encore pris l'habitude de disjoindre le classique (ce qui s'est fait, et qui serait l'objet d'une critique universitaire trop sûre d'elle-même) et le moderne (ce qui se fait maintenant et qui serait jugé de haut). Cette disjonction, entre un art et son histoire, est toujours ruineuse. Si elle arrive dans le cinéma, elle sera à son tour ruineuse. Pour le moment, il y a toute cette tâche qui est très entamée, la recherche des Idées cinématographiques. C'est à la fois la recherche la plus intérieure au cinéma et une recherche comparée, parce qu'elle fonde une comparaison avec la peinture, la musique, la philosophie et même la science.

PORTRAIT DU PHILOSOPHE EN SPECTATEUR *

– *Votre livre précédent était une monographie de Francis Bacon : comment êtes-vous passé de la peinture au cinéma ? Y avait-il l'ombre d'un projet dans cet ordre de passage ?*

Gilles Deleuze – Je ne suis pas passé de l'une à l'autre. Je ne crois pas que la philosophie soit une réflexion sur autre chose, peinture ou cinéma. La philosophie s'occupe de concepts : elle les produit, elle les crée. La peinture crée un certain type d'images, lignes et couleurs. Le cinéma crée un autre type d'images, des images-mouvement et des images-temps. Mais les concepts eux-mêmes sont des images, ce sont des images de pensée. Ce n'est pas plus difficile, ni plus facile, de comprendre un concept que de regarder une image.

Il ne s'agit donc pas de réfléchir sur le cinéma, il est normal que la philosophie produise des concepts qui soient en résonance avec les images picturales d'aujourd'hui, ou avec les images cinématographiques, etc. Par exemple, le cinéma construit des espaces particuliers : des espaces vides, des espaces dont les morceaux n'ont pas de connexion fixe. Mais la philosophie aussi est amenée à construire des concepts spatiaux qui correspondent avec les espaces du cinéma, ou bien avec les espaces des autres arts, de la science... Il y aurait même des points d'indiscernabilité où la même chose pourrait s'exprimer dans une image picturale, un modèle scientifique, une image cinématographique, un concept philosophique. Et pourtant chaque disciple a son mouvement propre, ses moyens, ses problèmes.

* Propos recueillis par Hervé Guibert, *Le Monde*, 6 octobre 1983, p. 1, 17. A l'occasion de la parution de *Cinéma 1 - L'Image-mouvement*, Paris, Editions de Minuit, 1983.

– *Vous délaissez progressivement – ou provisoirement – les objets d'étude habituels du philosophe pour vous pencher sur d'autres supports : plus modernes ? moins usés ? plus désirables ? plus distrayants ?*

G. D. – Peut-être pas. La philosophie a son propre support, très désirable et très distrayant. Je ne crois pas à la mort de la philosophie. Les concepts ne sont pas des choses sévères ou antiques. Ce sont des entités modernes animées. Prenons un exemple. Maurice Blanchot explique que, dans un événement, il y a deux dimensions coexistantes inséparables : d'une part ce qui s'enfonce et s'accomplit dans les corps, d'autre part une inépuisable potentialité qui déborde toute actualisation. Il construit donc un certain concept d'événement.

Mais il peut arriver qu'un acteur soit amené à « jouer » un événement sous ces deux aspects. On pourrait appliquer au cinéma la formule zen, c'est « la réserve visuelle des événements dans leur justesse ». Ce qui est intéressant dans la philosophie, c'est qu'elle propose un découpage des choses, un nouveau découpage : elle groupe dans un même concept des choses qu'on aurait cru très différentes, et elle en sépare d'autres qu'on aurait cru très voisines. Or le cinéma par lui-même est aussi un découpage d'images visuelles et sonores. Il y a des modes de découpage distincts qui peuvent concourir.

– *Vous préférez une salle de cinéma à une bibliothèque ?*

G. D. – Les bibliothèques sont nécessaires, mais on ne s'y sent pas très bien. Les salles de cinéma sont censées être des lieux de plaisir. Je n'aime pas beaucoup la multiplication des petites salles, avec des films dont chacun ne passe qu'à telle heure précise. Le cinéma me paraît inséparable de la notion qu'il a inventée : spectacle permanent. En revanche, j'aime bien les salles spécialisées : dans la comédie musicale, dans le film français, dans le cinéma soviétique, dans le cinéma d'action... On se souvient que c'est le Mac-Mahon qui imposa Losey.

– *Vous avez écrit devant l'écran, dans le noir ?*

G. D. – Je n'écris pas pendant le spectacle, cette idée me paraît bizarre. Mais je prends des notes le plus tôt possible après. Je suis un spectateur naïf. Surtout je ne crois pas à l'existence de degrés : il n'y a pas un premier degré, un second, un troisième degré. Ce qui est bon au deuxième degré l'est

aussi au premier, ce qui est nul au premier le reste au dixième ou au millième. Toutes les images sont littérales, et doivent être prises littéralement. Quand une image est plane, il ne faut surtout pas lui redonner, même en esprit, une profondeur qui la défigurerait : c'est cela qui est difficile, saisir les images dans leur donnée immédiate. Et quand un cinéaste indique « attention, ce n'est que du cinéma », c'est encore une dimension de l'image qu'il faut prendre à la lettre. Il y a plusieurs vies distinctes, comme disait Vertov, une vie pour le film, une vie dans le film, une vie du film lui-même, qui doivent être prises ensemble. De toute façon une image ne représente pas une réalité supposée, elle est à elle-même toute sa réalité.

– *Pleurez-vous au cinéma ?*

G. D. – Pleurer ou plutôt faire pleurer, faire rire aussi, sont des fonctions de telle ou telle image. On peut pleurer parce que c'est trop beau, ou trop intense. Il n'y a qu'une chose fâcheuse, c'est le fameux rire cinéphilique dans les cinémathèques, ceux qui rient comme ils disent au second degré. Je préférerais une salle tout entière en larmes. Le *Lys brisé* de Griffith, il est normal et nécessaire d'y pleurer.

– *Votre livre comporte vingt renvois dont la plupart font référence à des écrits sur le cinéma. N'avez-vous pas eu à un moment le fantasme d'un texte originel : de vous jouer le tour d'être le premier spectateur, pratiquement seul avec l'image, et d'écrire à l'aveuglette, ou plutôt dans une stricte voyance ?*

G. D. – Non seulement un film est inséparable d'une histoire du cinéma, mais aussi de ce qu'on a écrit sur le cinéma. Un aspect d'écrire, c'est dire ce qu'on a su voir. Il n'y a pas de spectateur originel. Il n'y a pas plus de début que de fin. On arrive toujours au milieu de quelque chose, et l'on ne crée qu'au milieu en donnant de nouvelles directions ou bifurcations à des lignes préexistantes.

Ce que vous appelez voyance, ce n'est pas une qualité du regard du spectateur, c'est une qualité possible de l'image elle-même. Par exemple, un film peut nous présenter des situations sensori-motrices : un personnage réagit à une situation. C'est du visible. Mais il y a des cas où le personnage se trouve dans des situations qui débordent toute réaction possible, parce que c'est trop beau, trop fort, presque insupportable : ainsi l'héroïne de *Stromboli*, chez Rossellini. Là, il y a fonction

de voyance, mais déjà dans l'image même. C'est Rossellini, c'est Godard, qui sont des voyants, pas le spectateur.

Il y a aussi des images qui se présentent non seulement comme visibles, mais comme lisibles, bien qu'elles restent de pures images. Entre le visible et le lisible, il y a toutes sortes de communications visuelles. Ce sont les images qui imposent au spectateur tel usage de ses yeux et de ses oreilles. Mais justement le spectateur n'a que des intuitions vides s'il ne sait pas apprécier la nouveauté d'une image, d'une série ou d'un film. Et cette nouveauté d'un type d'images est forcément inséparable de tout ce qui précède.

– *La nouveauté : de quelle façon peut-elle valoir ?*

G. D. – La nouveauté est le seul critère de toute œuvre. Si l'on ne croit pas avoir vu quelque chose de nouveau, ou avoir quelque chose de nouveau à dire, pourquoi écrirait-on, pourquoi peindrait-on, pourquoi prendre une caméra ? De même, en philosophie, si l'on n'invente pas de nouveaux concepts, pourquoi ferait-on de la philosophie ? Il n'y a que deux dangers : redire ce qui a déjà été dit ou fait mille fois, ou chercher du nouveau pour lui-même, pour le plaisir, à vide. Dans les deux cas, c'est copier, copier l'ancien ou copier la mode. On peut toujours copier Joyce, Céline ou Artaud, et même croire qu'on est meilleur qu'eux puisqu'on les copie. Mais le nouveau, en fait, ne se sépare pas de quelque chose qu'on montre, qu'on dit, qu'on énonce, qu'on fait surgir et qui se met à exister pour soi-même. Le nouveau, en ce sens, c'est toujours l'inattendu, mais aussi ce qui devient immédiatement éternel et nécessaire. Le recopier, le refaire n'a aucun intérêt.

Un grand film est toujours nouveau, et c'est ce qui le rend inoubliable. Les images cinématographiques sont évidemment signées. Les grands auteurs de cinéma ont leurs lumières, leurs espaces, leurs thèmes. On ne confond pas un espace de Kurosawa avec un espace de Mizoguchi. On ne confond pas la violence de Losey avec celle de Kazan, l'une est une violence statique immobile, l'autre, un *acting-out*. Il y a un rouge de Nicholas Ray qui n'est pas le même qu'un rouge de Godard...

– *Vous parlez souvent de « problème », à propos de la lumière ou de la profondeur de champ : pourquoi seraient-ce des problèmes ?*

G. D. – Si vous voulez, ce sont des données de l'image. Mais justement on parle de « données » d'un problème, et en vertu de ses données un problème a des cas de solution très divers. C'est cela, le nouveau : la façon dont les problèmes sont autrement résolus, mais d'abord parce qu'un auteur a su les poser d'une nouvelle manière. Aucune pourtant n'est meilleure que l'autre. C'est affaire de création. Prenons l'exemple de la lumière. Certains ont posé le problème de la lumière par rapport aux ténèbres. Et, bien sûr, ils l'ont fait de manière variée, sous forme de deux moitiés, de stries, de clair-obscur. Ils n'en avaient pas moins une certaine unité qu'on a légitimement nommée « expressionnisme » au cinéma. Remarquez que ce type d'image lumière-ténèbres renvoyait à un concept philosophique, à une image de pensée : celle d'une lutte ou d'un conflit entre le Bien et le Mal.

Il va de soi que le problème change entièrement si vous visez et pensez la lumière dans ses rapports avec le blanc, non plus avec les ténèbres. De ce point de vue, l'ombre ne sera plus qu'une conséquence, ce sera un tout autre monde. Il n'aura pas moins de dureté ou de cruauté parfois, mais tout sera lumière. Simplement il y aura deux lumières, celle du soleil et celle de la lune. Et conceptuellement, c'est le thème de l'alternance et de l'alternative qui remplacera celui de la lutte ou du conflit. Ce sera une « nouvelle » façon de traiter la lumière. Mais c'est d'abord parce que la nature du problème aura changé. On va dans une voie créatrice, puis survient un auteur ou un mouvement qui trace une autre voie, tantôt la première étant comme épuisée, tantôt avant que la première soit épuisée.

– *Etes-vous souvent allé au cinéma ? A quel moment avez-vous décidé d'écrire sur le cinéma ? Comment s'est construit ce livre ?*

G. D. – Avant la guerre, j'étais enfant, mais vers dix ans j'allais assez souvent au cinéma, plus que mes contemporains. J'ai des souvenirs des films et des acteurs de cette époque. J'aimais Danielle Darrieux, et Saturnin Fabre me plaisait beaucoup, parce qu'il me faisait peur et rire, il avait inventé une diction. Mais après la guerre, j'ai redécouvert le cinéma en retard sur tout le monde. L'évidence du cinéma comme art et création, je l'ai eue tard. Finalement je me sentais

uniquement philosophe. Ce qui m'a amené à écrire sur le cinéma, c'est que je traînais depuis longtemps un problème de signes. La linguistique me semblait inapte à le traiter. Je suis tombé sur le cinéma parce que, fait d'images-mouvement, il fait proliférer toutes sortes de signes étranges. Il m'a semblé qu'il réclamait lui-même une classification de signes qui débordait de toutes parts la linguistique. Et pourtant le cinéma n'était pas pour moi un prétexte, ou un domaine d'application. La philosophie n'est pas en état de réflexion extérieure sur les autres domaines, mais en état d'alliance active et intérieure avec eux, et elle n'est ni plus abstraite ni plus difficile.

Je n'ai pas prétendu faire de la philosophie sur le cinéma, mais considérer le cinéma pour lui-même à travers une classification des signes. C'est une classification mobile, et qu'on peut changer, et qui ne vaut que par ce qu'elle fait voir. Il est vrai que ce livre a une composition compliquée, mais parce que le sujet même est difficile. Ce que j'aurais voulu, c'est arriver à des phrases qui fonctionnent comme des images, et qui « montrent » de grandes œuvres du cinéma. Je dis une chose tout simple : qu'il y a une pensée chez ces grands auteurs, et que faire un film est affaire de pensée vivante, créatrice.

– *Les noms des films ou des cinéastes ne sont pas réunis en fin de volume... Où en êtes-vous dans la fabrication du deuxième tome ? Et quels nouveaux noms vont y apparaître ?*

G. D. – Il faudrait que ce premier tome, *L'Image-mouvement*, soit vraiment un ensemble, mais aussi qu'on sente qu'il exige une suite. La suite, c'est l'image-temps : non pas qu'elle s'oppose à l'image-mouvement, mais parce que l'image-mouvement n'implique en elle-même qu'une image indirecte du temps, produite par le montage. Le second tome doit donc considérer des types d'images qui portent directement sur le temps, ou qui renversent le rapport mouvement-temps. C'est Welles, c'est Resnais. Dans le premier tome, il n'y a pas un mot sur ces auteurs, ni sur Renoir ni sur Ophüls et bien d'autres. Pas un mot sur l'image-vidéo, c'est à peine si le néoréalisme et la nouvelle vague, Godard, Rivette, sont annoncés. Un index des noms et des œuvres est certainement nécessaire, mais quand j'aurai terminé.

– *Votre perception du cinéma a-t-elle changé depuis que vous avez entrepris ce livre ?*

G. D. – Bien sûr, je vais au cinéma avec le même plaisir qu'avant, et pas très fréquemment. Mais c'est dans d'autres conditions, dont je me dis tantôt qu'elles sont plus pures, tantôt moins pures. En effet, il m'arrive d'avoir « absolument besoin » de voir tel film, j'ai l'impression que, si je ne le vois pas, je ne peux pas continuer. Et puis je me résigne, je suis forcé de m'en passer ; ou bien il surgit, il est redonné. Il arrive aussi que j'aie vu un film, et je sais que, s'il me paraît beau, j'aurais envie d'écrire : cela change les conditions mêmes de la vision, ce n'est pas toujours souhaitable.

– *Une fois le livre terminé, dans le délai d'impression qui vous en exclut, juste avant sa sortie, y a-t-il eu des choses de cet été ou de cette rentrée cinématographique qui vous ont donné envie d'y retourner ?*

G. D. – Qu'est-ce que j'ai vu de beau, récemment, en dehors d'œuvres comme le *Ludwig*, *Passion* ou *L'Argent* ? J'ai vu un très beau film de Caroline Roboh, *Clémentine tango*, et à la télé une production INA de Michèle Rosier, *le 31 Juillet*, qui se passe dans une gare, départ de vacances, et un téléfilm étonnant, parfait, le morceau d'*Amérique* de Kafka, par Benoît Jacquot. Mais j'ai sûrement raté beaucoup de choses. Je voudrais voir le film de Chéreau, celui de Woody Allen... Le cinéma vit sur un temps précipité, c'est de la vitesse, c'est une de ses puissances, il faut être disponible. Qu'est-ce qui est le plus triste au cinéma ? Ce ne sont pas les longues queues pour des films très mauvais, c'est plutôt quand un Bresson, un Rivette, ne réunit dans une salle que quelques dizaines de personnes. C'est inquiétant en soi, mais aussi pour l'avenir, pour les auteurs plus jeunes.

LE PACIFISME AUJOURD'HUI *

LES NOUVELLES. – *On parle de risques de guerre mondiale. L'installation des Pershing vous semble-t-elle avoir encore d'autres conséquences ?*

G. D. et J.-P. B. – Les risques de guerre mondiale augmentent évidemment. Mais dès maintenant, c'est un acte important de la guerre froide, et un nouveau saut dans la course aux armements. On sait bien qu'il n'y a pas d'équilibre possible dans ce domaine : les facteurs des fusées sont la vitesse, la portée, la précision et la multiplicité des charges qui ne cessent techniquement de croître. Ce nouvel épisode dans la course aux armements est ruineux à beaucoup d'égards. Ruineux pour une Europe en crise : les pressions se multiplieront pour que l'Europe prenne en charge au moins une partie des dépenses de « sa propre défense » ; les USA n'ont pas caché quel serait le prix de la double décision ^a, combien la double clé

* Avec Jean-Pierre Bamberger. Propos recueillis par Claire Parnet. *Les Nouvelles littéraires*, 15-21 décembre 1983. Ami très proche de Deleuze, Jean-Pierre Bamberger s'est tourné, après une formation philosophique, vers des problèmes financiers et économiques, tant du point de vue pratique que théorique : problèmes du tiers-monde, et notamment des relations commerciales mutuelles entre plusieurs de ces pays, Mozambique, Brésil.

Cet entretien intervient peu de temps après l'implantation des premiers missiles Pershing en Grande-Bretagne et en RFA à la fin du mois de novembre 1982. L'implantation de ces fusées nucléaires à longue portée – qui visaient directement des cibles stratégiques en URSS – résultait de décisions prises par l'OTAN en décembre 1979 afin de moderniser et de renforcer ses installations militaires en Europe en vue d'une éventuelle attaque soviétique. Ces décisions étaient présentées comme une riposte stratégique au déploiement des missiles nucléaires SS-20 soviétiques initié en 1977.

Parallèlement, depuis fin 1981, se déroulent dans la plupart des grandes villes européennes (Bonn, Londres, Rome, Madrid, Amsterdam, Paris), mais aussi à New York, des manifestations pacifistes contre la relance de la course aux armements.

a. La « double décision » est la modernisation et le renforcement des installations de l'OTAN en Europe (qui comprend notamment l'installation des missiles

coûterait à chaque pays européen. Même la France sera forcée de précipiter la modernisation de son arsenal « dissuasif ». C'est ruineux d'une autre façon pour le tiers-monde : le surarmement implique une exploitation maxima des matières et minerais stratégiques, donc la permanence de gouvernements sûrs et durs, et renvoie à des avenir incertains l'élaboration d'une nouvelle politique face aux problèmes d'oppression ou de famine. L'Afrique du Sud a de beaux jours devant elle. Et déjà il n'est plus question d'une politique tiers-mondiste dans l'interview de Mitterrand ^b. Enfin, c'est ruineux pour l'URSS : toute accélération dans la course aux armements déstabilise encore plus l'économie soviétique. Il est probable que c'est une des principales raisons actuelles de l'installation des Pershing, pour Reagan et ses nouveaux conseillers : provoquer des ripostes de l'URSS que son économie aura de plus en plus de mal à supporter. Seuls les USA peuvent supporter sans dommage majeur le poids d'un nouveau surarmement.

L. N. – *Est-il mauvais de « déstabiliser » un pays qu'on dénonce comme celui du goulag ?*

G. D. et J.-P. B. – La question serait plutôt : n'y a-t-il pas de meilleurs moyens ? Il est facile de faire des pacifistes un portrait particulièrement grotesque : ils voudraient un désarmement unilatéral, et seraient assez bêtes pour croire que « l'exemple » suffirait à persuader l'URSS d'en faire autant. Le pacifisme est une politique. Il réclame des négociations partielles ou globales, entre USA, URSS et Europe. Mais il ne veut pas de négociations purement techniques. Par exemple, quand Mitterrand commence son interview en disant : « Personne ne veut la guerre ni à l'Est ni à l'Ouest, mais la question est de savoir si la situation qui s'aggrave de jour en jour n'échappera pas à la décision des vrais responsables », il faut donc un « équilibre des forces en présence pour que la guerre n'éclate pas » –, on comprend que tous les problèmes politiques sont ainsi mis entre parenthèses. Le pacifisme veut que les négociations techniques soient en quelque sorte indexées

Perching et de missiles de croisière). Cette mesure – applicable en avril 1983, si les négociations avec l'URSS devaient échouer – fut adoptée lors de la réunion des pays membres de l'OTAN, en décembre 1979.

b. Il s'agit de l'entretien accordé à Antenne 2 lors de l'émission « L'heure de vérité » le 16 novembre 1983.

sur des problèmes politiques, sur des modifications politiques : par exemple des zones progressives de neutralisation en Europe. Le pacifisme favorise les courants qui vont dans le sens d'une réunification de l'Allemagne, à l'Est autant qu'à l'Ouest : c'est que cette réunification ne peut aboutir que par neutralisation. Il s'appuie sur tous les éléments actuels qui peuvent accroître une autonomie des pays de l'Est. La déclaration récente de la Roumanie, qui se démarque de l'URSS autant que des USA, est importante à cet égard^c. Le pacifisme a des bases et des manifestes politiques parfaitement énoncés : le plan de l'ONU 1961, où un accord s'était fait entre USA-URSS^d ; le plan Palme ; des initiatives locales actuelles telles que les négociations Grèce – Roumanie – Bulgarie – Yougoslavie^e. Dire qu'il y a des fusées à l'Est, et le pacifisme à l'Ouest, n'a pas de sens. La politique pacifiste s'exerce sur l'Est autant que sur l'Ouest. Comme le dit Sean Mac Bride, c'est un contre-pouvoir (*Les Nouvelles*, 2 novembre). Pourquoi même le pacifisme n'aurait-il pas un jour des observateurs lors des négociations internationales ? En tant que mouvement populaire, le pacifisme ne peut pas et ne veut pas séparer les problèmes techniques (quantitatifs) et les modifications politiques.

Quitte à « déstabiliser » l'URSS, c'est un meilleur moyen que celui du surarmement. On sait déjà qu'une des ripostes de l'URSS sera une extension des fusées dans les pays de l'Est. Il va sans dire que le goulag en sera à la fois étendu et renforcé. Edward Thompson^f l'a récemment rappelé dans *Le Monde* (27 novembre) : « Chaque nouveau missile à l'Ouest ferme une porte de prison à l'Est, y renforce le système de sécurité et les faucons. » Il ne sera pas question que l'URSS laisse subsister le moindre élément d'autonomie dans les pays de sa sphère. C'est, à échéance, la condamnation à mort de la Polo-

c. Le gouvernement roumain, soucieux de son indépendance en matière de politique étrangère, encourage chez lui de grandes manifestations qui mettent en cause le stationnement en Europe des missiles nucléaires américains à moyenne portée, mais aussi des SS-20 soviétiques.

d. Allusion à la résolution du 24 novembre 1961 de l'Assemblée générale de l'ONU sur « l'interdiction des armes nucléaires et thermonucléaires ».

e. Il s'agit de l'initiative menée par le président grec Papandréou qui avait engagé des pourparlers « encourageants » avec la Turquie, la Bulgarie, la Yougoslavie et la Roumanie pour dénucléariser les Balkans.

f. Edouard Thompson est un historien anglais.

gne. C'est l'étouffement de tout ce qui bouge en RDA, en Hongrie. C'est le torpillage de l'initiative grecque. Certes, la course aux armements ne peut pas se présenter comme une lutte contre le goulag. Elle a l'effet contraire. Même en Europe de l'Ouest, elle entraînera une organisation militaire et policière accrue. Seul le pacifisme, avec ses exigences propres, peut entraîner un desserrement du goulag.

L. N. – *Etiez-vous donc partisans d'une Europe désarmée face aux fusées soviétiques ?*

G. D. et J.-P. B. – Ce n'est pas du tout la question. Le pacifisme veut des négociations techniques politiques, et contrôlées, entre les gouvernements. Un équilibre purement technologique est imaginaire. Nous voulons des négociations sur les armes intercontinentales, là où les USA ont une forte avance (dans le domaine essentiel des missiles balistiques mersol) : nous ne croyons pas que l'URSS doit d'abord combler son retard. Nous voulons des négociations sur les armes continentales, là où l'URSS est supposée avoir de l'avance : pourquoi faudrait-il que les USA combleraient d'abord leur retard ? D'autant plus que l'Europe de l'Ouest n'était nullement désarmée : l'OTAN disposait de sous-marins nucléaires, qui peuvent au choix jouer un rôle continental ou intercontinental. Antoine Sanguinetti le rappelle dans une interview récente : « En retirant leurs fusées terrestres au début des années 60, les Américains n'ont pas laissé l'Europe sans rien, ils ont mis aux ordres de l'OTAN en Méditerranée des sous-marins nucléaires qui portent des têtes nucléaires du même ordre que les SS 20, avec une portée légèrement supérieure et la même précision. Ils sont là depuis 1965, mais on n'en parle jamais. » (*Lui*, juin 1983).

Les fusées continentales en Europe, c'est une longue histoire. Les USA en avaient, tout comme les Soviétiques. C'est Kennedy qui les a retirées, pour deux raisons principales : par compensation pour l'URSS, dont les alliés ne devaient pas être menacés par des fusées continentales américaines, puisque les USA refusaient d'être menacés par des fusées soviétiques dans un pays allié de l'URSS : et parce que Kennedy pensait que l'avance américaine en fusées intercontinentales était déjà très suffisante. Ce fut un moment important dans la fin de la guerre froide. C'est le chancelier Schmidt qui a réclamé la réinstalla-

tion de fusées américaines dès 1977, en invoquant le progrès technologique (toujours l'argument technique...) des nouvelles fusées soviétiques. L'OTAN évidemment a accepté la demande. Reagan a donc l'air de tenir un programme prévu depuis longtemps. Mais il se trouve que, à l'époque, les fusées prévues ne devaient pas atteindre l'URSS, leur fonction est donc maintenant tout à fait « modifiée », comme le remarque l'ancien ministre anglais David Owen (*Le Monde*, 22 novembre). Comment certains commentateurs peuvent-ils parler d'une décision prise « en pleine clarté » ? Non seulement l'URSS peut y voir une rupture du pacte implicite Kennedy, mais une aggravation du projet de 1979^g et du caractère agressif de l'OTAN.

Reagan pense le moment favorable au développement d'une nouvelle guerre froide, parce que l'URSS se trouve en situation de faiblesse politique et économique. Imposer à l'URSS une nouvelle course au surarmement lui paraît bon. Ce ne sera pas seulement une épreuve de force pour l'économie soviétique, mais aussi une façon de lui imposer une dispersion de ses moyens : plus elle augmentera ses forces en Europe, plus les USA auront les mains libres dans le Pacifique. C'est pourquoi la riposte d'Andropov n'est pas étonnante : bien sûr, l'URSS étendra ses fusées continentales en Europe de l'Est (avec toutes les conséquences que cela comporte), mais elle s'occupera surtout de l'autre aspect de la question, développer sa puissance intercontinentale « dans les régions des océans et des mers ». La mauvaise foi occidentale est si grande qu'on nous dit à la fois qu'il fallait s'y attendre, et pourtant que le président Reagan est particulièrement « peiné » d'une telle attitude de l'URSS.

L. N. – *Mais pourquoi l'URSS a-t-elle continué à perfectionner ses fusées, alors que les USA avaient retiré les leurs ? Comment l'Europe de l'Ouest ne se sentirait-elle pas une proie désarmée vis-à-vis de l'URSS ?*

G. D. et J.-P. B. – Personne ne croit que l'URSS veuille détruire, encore moins conquérir, l'Europe de l'Ouest. C'est une région sans aucune des matières premières actuellement importantes, avec des peuples profondément hostiles au

régime soviétique. On ne voit pas très bien pourquoi l'URSS se mettrait sur le dos une dizaine de Pologne, et même pire. Sans compter la présence de 300 000 soldats américains en Europe, et pour se retrouver face à face avec les USA dans une guerre intercontinentale. Il faut être le chancelier Kohl pour parler sans rire de la nécessité d'éviter un nouveau Munich. Tout rapprochement entre l'expansionnisme nazi et l'impérialisme soviétique est inexact. L'impérialisme russo-soviétique n'a jamais caché ses directions : vers l'Est asiatique d'une part, vers les Balkans et vers l'océan Indien d'autre part. L'avancée soviétique à la fin de la guerre ne dément pas cette évidence : elle avait une portée essentiellement stratégique, qui hélas n'a pas cessé d'être actuelle et de se reconduire, au détriment des pays d'Europe de l'Est (encore faut-il rappeler que la Yougoslavie et l'Albanie ont réussi à en sortir).

Bien sûr, l'Europe de l'Ouest est riche, et forme un grand groupe d'industries de transformation. Elle est actuellement tenue très étroitement par les USA (par exemple plus de 1 000 sociétés américaines en Allemagne de l'Ouest). L'URSS a gardé de la dernière guerre une peur viscérale de l'Allemagne, mais cette peur a une forme adaptée aux nouvelles conditions : *l'URSS redoute que les USA concilient un jour leur isolationnisme et leur impérialisme* en poussant l'Europe en avant, en chargeant l'Allemagne d'une guerre préalable limitée au continent. C'était une hypothèse que Schlesinger développait officiellement déjà du temps de Nixon^h. Nous, Européens, pouvons juger cette hypothèse absurde. Elle n'est pas plus absurde pour l'URSS que notre hypothèse à nous, d'une guerre des Soviétiques contre l'Europe. Les fusées soviétiques ne prétendent pas moins être « défensives », que l'arsenal français, « dissuasif ». C'est même pourquoi la réunification des Allemagnes neutralisées est si importante pour le pacifisme, puisqu'elle serait un élément dans l'apaisement des peurs réciproques.

C'est bien un des buts du pacifisme, mais ce n'est pas le but de l'URSS (par exemple déclarations de Proektor, *Libération*, 3 novembre 1981)ⁱ. On nous cache le fond du débat.

g. Sur le projet de 1979, voir la note de présentation du texte.

h. Schlesinger était secrétaire à la Défense pendant l'administration Nixon.

i. Proektor est un expert militaire soviétique.

Le problème de l'URSS, c'est l'emprise des USA sur l'Europe de l'Ouest. Sa propre emprise sur l'Europe de l'Est est beaucoup plus dure politiquement, mais beaucoup moins efficace économiquement. La course aux armements, le surarmement sont générateurs de guerre. Mais ils ont aussi une tout autre signification.

Pour les USA, c'est la marque d'après laquelle l'Europe de l'Ouest leur appartient, et n'a pas ni n'aura de véritable économie autonome. *L'installation des Pershing est à cet égard une décision très importante de l'Europe de l'Ouest, en tant qu'elle décide de rester, non seulement sous la protection militaire des USA mais dans leur orbite économique étroite.* C'est un choix politique qui, sous prétexte de ne pas se faire « satelliser » militairement par l'URSS, entérine la satellisation économique par les USA. L'URSS a besoin d'une Europe économiquement libre, même si celle-ci ne sort pas de l'OTAN ni de l'Alliance atlantique (c'est Papandreou et toute une partie de la gauche européenne qui vont plus loin). Un des efforts principaux de l'URSS, actuellement, est de rétablir l'équilibre de la balance des paiements, non seulement dans les pays de l'Est, mais chez elle. Contrairement à ce qui se passe dans le surarmement, la notion d'équilibre a ici un sens : la dette des pays de l'Est ne cesse de diminuer, et fournit des conditions favorables à l'expansion des échanges avec l'Ouest. L'URSS procède à cet égard de manière violente, par une grande diminution du pouvoir d'achat intérieur ; ce qui fut un point de départ du mouvement polonais. Mais l'Europe de l'Ouest, même dans ses gouvernements socialistes, se trouve devant un problème semblable, et procédera de même, avec plus de précautions. Évitera-t-elle la situation polonaise, ce n'est même pas sûr. Ce sont les deux Europe qui risquent de mourir, ou de s'affronter l'une l'autre, de par la domination économique américaine.

La course aux armements, le surarmement, ont donc une dimension qui s'ajoute à leurs dimensions guerrières et politiques directes. Pour les USA, il s'agit de maintenir indirectement l'Europe de l'Ouest sous sa dépendance économique accrue. Pour l'URSS, il s'agit de maintenir l'Europe de l'Est dans sa sphère (car, comme dit Edward Thompson « les missiles SS 20 sont aussi pointés contre la dissidence à l'intérieur

de l'Europe de l'Est »), et de répondre à une Europe de l'Ouest américanisée. Tout ce qui va dans le sens d'une politique économique indépendante en Europe de l'Ouest va aussi dans le sens de la paix, parce que l'URSS et ses satellites ont les mêmes problèmes que les pays de l'Ouest, la même crise sous deux formes différentes, qu'ils ne peuvent traiter ensemble qu'à la faveur du désarmement.

Tout ce qu'on nous raconte actuellement, toutes les discussions sur les armes laissent de côté ce qui est capital, en tous les sens du mot : certes, on nous mène à la guerre, mais on nous cache les problèmes économiques sous-jacents. Ce n'est même pas sous-jacent. Qu'est-ce qui est insensé à l'heure actuelle ? Quelle est l'autre face du surarmement ? C'est le règne du dollar, la manière dont les Américains en jouent pour asservir le monde, et pour *rendre impossible toute progression dans les rapports entre les deux Europe*. Tout le monde le sait, tout le monde le reconnaît. Seul le pacifisme en tire les conséquences. Il se peut toutefois que la crise du sommet d'Athènes entraîne certains pays, dont la France, à une nouvelle politique européenne¹.

L. N. – *L'opinion française semble indifférente au pacifisme, et les journaux et même des livres en mènent une critique très vive...*

G. D. et J.-P. B. – Oui, en France, il est bien vrai que nous n'avons pas eu de terroristes après 1968, mais nous avons nos repentis, et nos intégristes. On accuse même le pacifisme d'être la voie actuelle de l'antisémitisme. C'est écrit, textuellement. Le raisonnement est tortueux :

- 1) Auschwitz est le mal absolu ;
- 2) le goulag est le mal absolu ;
- 3) comme deux « mal absolu », c'est déjà trop, le goulag et Auschwitz sont la même chose ;
- 4) le risque d'une guerre nucléaire est la nouvelle pensée vertigineuse, la possibilité d'un Hiroshima planétaire est le prix qu'il faut payer pour qu'il n'y ait plus d'Auschwitz et que nous évitions le goulag. C'est l'aboutissement de la « nouvelle philosophie », un pari de Pascal à l'usage des militaires, et où

j. Allusion à la réunion du conseil européen qui s'est tenue à Athènes les 4 et 5 décembre 1983 sans qu'un accord sur les questions budgétaires et sur une politique agricole commune ait été trouvé.

c'est Reagan, la réincarnation de Pascal. Cette pensée vertigineuse est inquiétante, mais un peu plate^k. Le chancelier Kohl parle plus modestement d'un grand « tournant intellectuel ». L'idée de mal absolu est une idée religieuse et non historique. L'horreur d'Auschwitz, l'horreur du goulag viennent au contraire de ce qu'ils ne se confondent pas, et prennent toute leur place dans une série où il y a aussi Hiroshima, l'état du tiers-monde, l'avenir qu'on nous prépare... Il était déjà pénible qu'Auschwitz serve à justifier Sabra et Chatila, il sanctifie maintenant la politique reaganienne. Dans son interview, Edward Thompson explique bien pourquoi certains intellectuels français veulent faire croire à une opposition du pacifisme et des droits de l'homme. Il dit que, ayant découvert le goulag très tard, ils deviennent d'autant plus bellicistes, et appellent une nouvelle guerre froide. Ils ne veulent pas de cette évidence, que le surarmement est la meilleure condition actuelle de la continuation du goulag. Ajoutez qu'il n'y a plus Sartre pour les empêcher, par sa seule existence, de dire n'importe quoi.

La question de l'opinion française est différente, et ne réclame pas un tel soutien métaphysique. Elle ne se sent pas concernée immédiatement par les Pershing, puisque ce n'est pas « chez nous ». La position de Mitterrand semble bien correspondre à l'état de l'opinion française, hélas dans un consensus qui se fait au profit de la droite. Mais nous ne croyons pas que les Français resteront longtemps indifférents au développement du pacifisme comme mouvement populaire. Il est probable que ce sera de plus en plus la ligne de partage entre les gens.

L. N. – Mais la politique française elle-même, comment vous semble-t-elle s'expliquer ?

G. D. et J.-P. B. – Peut-être y a-t-il deux aspects qui constituent un héritage du gaullisme. Mitterrand n'a pas seulement poussé les autres Européens à recevoir les Pershing, quitte à rompre avec la social-démocratie et s'allier aux conservateurs ; il a dit et montré qu'il ne s'intéressait pas à des négociations concernant les armes continentales. Ce qui l'intéresse, c'est

k. Allusion au livre d'André Glucksmann, *La Force du Vertige*, Paris, Grasset, 1983, paru quelques semaines plus tôt et qui traitait de ces thèmes.

d'être un partenaire mondial, partie prenante dans une négociation sur les armes intercontinentales. On ne voit pas bien toutefois quel serait le poids de la France dans une telle négociation : surtout dans des conditions où elle se sera coupée de l'Europe, opposée au mouvement pacifiste, et aura renoncé à toute nouvelle politique tiers-mondiste. En jouant ainsi de sa situation très particulière en Europe (être dans l'Alliance atlantique sans être de l'OTAN), la France accroît sa dépendance à l'égard des USA dans le cadre d'une négociation éventuelle. L'autre aspect, c'est que Mitterrand a pleinement assumé une « vocation » eurafricaine de la France, dont les autres peuples européens n'ont rien à faire : l'idée hégémonique d'une Europe méditerranéenne et africaine se concilie mal avec une neutralisation, une réunification des Allemagne, etc. Et certes, une nouvelle politique africaine devait être un des points forts du nouveau régime socialiste en France. Mais justement une nouvelle politique... Là encore, comme pour le tiers-monde, il semble que la France se retrouve actuellement dans la situation des gouvernements précédents. On nous explique que l'armement dissuasif de la France n'est crédible, aux yeux de l'URSS, que si tout le monde sent que le président est capable d'appuyer sur le bouton, en cas d'urgence. Mais la seule manière d'en convaincre le monde, c'est de mener des opérations limitées qui sont censées manifester notre détermination, et qui portent sur le tiers-monde, et nous l'aliènent davantage (d'où le soutien inconditionnel à la guerre des Malouines, l'équivoque de notre situation au Liban, la riposte de Baalbek, le soutien militaire à Hissène Habré, l'armement de l'Irak...).

Nous retrouvons toujours les deux aspects du surarmement. Il a une face dirigée contre l'Est, et une face dirigée sur le Sud. Il augmente évidemment les risques de guerre avec l'URSS, mais aussi il accroît nécessairement la mainmise sur le tiers-monde. Antoine Sanguinetti remarque par exemple que les missiles américains qui vont être installés en Sicile ne peuvent pas toucher l'URSS, mais en revanche portent aisément sur l'Égypte, l'Algérie, le Maroc. D'une autre façon, notre force dissuasive, c'est en Afrique qu'elle fait ses preuves sans servir, et c'est l'Afrique qui doit tester notre détermination. Certes, la France est partout favorable à des négociations. Mais en se coupant du mouvement pacifiste en Europe, et des mouve-

ments tiers-mondistes ailleurs, elle se condamne à une forme étroitement technique de la négociation, vidée de ses contenus politiques et de ses objectifs de véritable changement. Mais encore une fois, la crise européenne peut transformer les données de la politique française.

MAI 68 N'A PAS EU LIEU *

Dans des phénomènes historiques comme la Révolution de 1789, la Commune, la Révolution de 1917, il y a toujours une part d'*événement*, irréductible aux déterminismes sociaux, aux séries causales. Les historiens n'aiment pas bien cet aspect : ils restaurent des causalités par-après. Mais l'événement lui-même est en décrochage ou en rupture avec les causalités : c'est une bifurcation, une déviation par rapport aux lois, un état instable qui ouvre un nouveau champ de possibles. Prigogine a parlé de ces états où, même en physique, les petites différences se propagent au lieu de s'annuler, et où des phénomènes tout à fait indépendants entrent en résonance, en conjonction. En ce sens, un événement peut être contrarié, réprimé, récupéré, trahi, il n'en comporte pas moins quelque chose d'indépassable. Ce sont les renégats qui disent : c'est dépassé. Mais l'événement lui-même a beau être ancien, il ne se laisse pas dépasser : il est ouverture de possible. Il passe à l'intérieur des individus autant que dans l'épaisseur d'une société.

Et encore les phénomènes historiques que nous invoquons s'accompagnaient de déterminismes ou de causalités, même s'ils étaient d'une autre nature. Mai 68 est plutôt de l'ordre d'un événement pur, libre de toute causalité normale ou normative. Son histoire est une « succession d'instabilités et de fluctuations amplifiées ». Il y a eu beaucoup d'agitations, de gesticulations, de paroles, de bêtises, d'illusions en 68, mais ce n'est pas ce qui compte. Ce qui compte, c'est que ce fut un phénomène de voyance, comme si une société voyait tout d'un coup ce qu'elle contenait d'intolérable et voyait aussi la

* Avec Félix Guattari. *Les Nouvelles littéraires*, 3-9 mai 1984, p. 75-76.

possibilité d'autre chose. C'est un phénomène collectif sous la forme : « Du possible, sinon j'étouffe... » Le possible ne préexiste pas, il est créé par l'événement. C'est une question de vie. L'événement crée une nouvelle existence, il produit une nouvelle subjectivité (nouveaux rapports avec le corps, le temps, la sexualité, le milieu, la culture, le travail...).

Quand une mutation sociale apparaît, il ne suffit pas d'en tirer les conséquences ou les effets, suivant des lignes de causalité économiques et politiques. Il faut que la société soit capable de former des agencements collectifs correspondant à la nouvelle subjectivité, de telle manière qu'elle veuille la mutation. C'est cela, une véritable « reconversion ». Le *New Deal* américain, l'essor japonais furent des exemples très différents de reconversion subjective, avec toutes sortes d'ambiguïtés et même de structures réactionnaires, mais aussi avec la part d'initiative et de création qui constituait un nouvel état social capable de répondre aux exigences de l'événement. En France, au contraire, après 68, les pouvoirs n'ont cessé de vivre avec l'idée que « ça se tasserait ». Et en effet, ça s'est tassé, mais dans des conditions catastrophiques. Mai 68 ne fut pas la conséquence d'une crise ni la réaction à une crise. C'est plutôt l'inverse. C'est la crise actuelle, ce sont les impasses de la crise actuelle en France qui découlent directement de l'incapacité de la société française à assimiler Mai 68. La société française a montré une radicale impuissance à opérer une reconversion subjective au niveau collectif, telle que l'exigeait 68 : dès lors, comment pourrait-elle opérer actuellement une reconversion économique dans des conditions de « gauche » ? Elle n'a rien su *proposer* aux gens : ni dans le domaine de l'école, ni dans celui du travail. Tout ce qui était nouveau a été marginalisé ou caricaturé. On voit aujourd'hui les gens de Longwy s'accrocher à leur acier, les producteurs laitiers à leurs vaches, etc. : que feraient-ils d'autre, puisque tout agencement d'une nouvelle existence, d'une nouvelle subjectivité collective a été écrasé d'avance par la réaction contre 68, à gauche presque autant qu'à droite ? Même les radios libres. Chaque fois le possible a été refermé.

Les enfants de Mai 68, on les retrouve un peu partout, ils ne le savent pas eux-mêmes, et chaque pays en produit à sa manière. Leur situation n'est pas brillante. Ce ne sont pas de

jeunes cadres. Ils sont bizarrement indifférents, et pourtant très au courant. Ils ont cessé d'être exigeants, ou narcissiques, mais savent bien que rien ne répond actuellement à leur subjectivité, à leur capacité d'énergie. Ils savent même que toutes les réformes actuelles vont plutôt contre eux. Ils sont décidés à mener leur propre affaire, autant qu'ils peuvent. Ils maintiennent une ouverture, un possible. Leur portrait poétisé, c'est Coppola qui l'a fait dans *Rusty James* ; l'acteur Mickey Rourke explique : « C'est un personnage qui est un peu au bout du rouleau, sur la tranche. Il n'est pas le genre Hell's Angel. Il a des cellules grises, en plus il a du bon sens. Un mélange de culture venant de la rue et de l'université. Et c'est ce mélange qui l'a rendu fou. Il ne voit rien. Il sait qu'il n'y a aucun boulot pour lui, puisqu'il est plus futé que n'importe quel type prêt à l'engager... » (*Libération*, 15 février 1984).

C'est vrai du monde entier. Ce qu'on institutionnalise, dans le chômage, la retraite ou l'école, ce sont des « situations d'abandon » contrôlées avec les handicapés pour modèle. Les seules reconversions subjectives actuelles, au niveau collectif, sont celles d'un capitalisme sauvage à l'américaine, ou bien d'un fondamentalisme musulman comme en Iran, de religions afro-américaines comme au Brésil : ce sont les figures opposées d'un nouvel intégrisme (il faudrait y ajouter le néo-papisme européen). L'Europe n'a rien à proposer, et la France ne semble plus avoir d'autre ambition que de prendre la tête d'une Europe américanisée et surarmée qui opérerait d'en haut la reconversion économique nécessaire. Le champ des possibles est pourtant ailleurs : *suivant l'axe Ouest-Est*, le pacifisme, en tant qu'il se propose de désagréger les rapports de conflit, de surarmement, mais aussi de complicité et de répartition entre les Etats-Unis et l'URSS. *Suivant l'axe Nord-Sud*, un nouvel internationalisme, qui ne se fonde plus seulement sur une alliance avec le tiers-monde, mais sur les phénomènes de tiers-mondanisation dans les pays riches eux-mêmes (par exemple l'évolution des métropoles, la dégradation des centres-villes, la montée d'un tiers-monde européen telles que Paul Virilio les analyse). Il n'y a de solution que créatrice. Ce sont ces reconversions créatrices qui contribueraient à résoudre la crise actuelle et prendraient la relève d'un Mai 68 généralisé, d'une bifurcation ou d'une fluctuation amplifiées.

LETTRE À UNO : COMMENT NOUS AVONS TRAVAILLÉ À DEUX *

Cher Kuniichi Uno,

Tu me demandes comment, Félix Guattari et moi, nous nous sommes rencontrés et comment nous avons travaillé ensemble. Je ne peux te donner que mon point de vue, celui de Félix serait peut-être différent. Ce qui est sûr, c'est qu'il n'y a pas de recette ou de formule générale pour travailler ensemble.

C'était juste après 1968 en France. Nous ne nous connaissions pas mais un ami commun voulait que nous nous connaissions. Pourtant, à première vue, nous n'avions rien pour nous entendre. Félix a toujours eu beaucoup de dimensions, beaucoup d'activités, psychiatriques, politiques, travail de groupe. C'est une « étoile » de groupe. Ou plutôt il faudrait le comparer à une mer : toujours mobile en apparence, avec des éclats de lumière tout le temps. Il peut sauter d'une activité à une autre, il dort peu, il voyage, il n'arrête pas. Il ne *cesse* pas. Il a des vitesses extraordinaires. Moi, je serais plutôt comme une colline : je bouge très peu, suis incapable de mener deux entreprises, mes idées sont des idées fixes, et les rares mouvements que j'ai sont intérieurs. J'aime écrire seul, mais je n'aime pas beaucoup parler, sauf dans les cours, quand la parole est soumise à autre chose. A nous deux, Félix et moi, nous aurions fait un bon lutteur japonais.

Seulement, si l'on regarde Félix de plus près, on s'aperçoit qu'il est très seul. Entre deux activités, ou au milieu de beau-

* Lettre datée du 25 juillet 1984 et publiée en japonais dans *Gendai shisō* (La Revue de la pensée aujourd'hui), Tokyo, n° 9, 1984, p. 8-11. Trad. jap. Kuniichi Uno.

coup de gens, il peut plonger dans une grande solitude. Il disparaît, pour jouer du piano, pour lire, pour écrire. J'ai rarement rencontré un homme qui soit aussi créateur, et qui produise autant d'idées. Et ses idées, il ne cesse de les modifier, de les retourner, de changer leurs figures. Aussi est-il tout à fait capable de s'en désintéresser, et même de les oublier, pour mieux les remanier, les redistribuer. Ses idées sont des dessins, ou même des diagrammes. Moi ce qui m'intéresse, ce sont les concepts. Il me semble que les concepts ont une existence propre, ils sont animés, ce sont des créatures invisibles. Mais justement ils ont besoin d'être créés. La philosophie me semble être un art de création, autant que la peinture et la musique : elle crée des concepts. Ce ne sont pas des généralités, ni même des vérités. C'est plutôt de l'ordre du Singulier, de l'Important, du Nouveau. Les *concepts* sont inséparables des *affects*, c'est-à-dire des effets puissants qu'ils ont sur notre vie, et des *percepts*, c'est-à-dire de nouvelles manières de voir ou de percevoir qu'ils nous inspirent.

Entre les diagrammes de Félix et mes concepts articulés, nous avons eu envie de travailler ensemble, mais nous ne savions pas bien comment. Nous lisions beaucoup, en ethnologie, en économie, en linguistique. C'étaient des matériaux, j'étais fasciné par ce que Félix en tirait, et lui, intéressé par les injections de philosophie que j'essayais d'y faire. Assez vite, pour *L'Anti-Edipe*, nous savions ce que nous voulions dire : une nouvelle présentation de l'inconscient comme machine, comme usine, une nouvelle conception du délire indexé sur le monde historique, politique et social. Mais comment faire ? nous avons commencé par de longues lettres en désordre, interminables. Puis des réunions à deux, de plusieurs jours ou plusieurs semaines. Comprends-tu cela, à la fois c'était un travail très fatigant, et nous riions tout le temps. Et chacun de son côté, nous développions tel ou tel point, dans des directions différentes, nous mélangions les écritures, nous avons créé des mots chaque fois que nous en avions besoin. Le livre, parfois, prenait une forte cohérence qui ne s'expliquait plus ni par l'un ni par l'autre.

C'est que nos différences nous desservaient, mais nous servaient encore plus. Nous n'avons jamais eu le même rythme. Félix me reprochait de ne pas réagir aux lettres qu'il

m'envoyait : c'est que je n'étais pas en mesure, sur le moment. Je n'étais capable de m'en servir que plus tard, un ou deux mois après, quand Félix était passé ailleurs. Et dans nos réunions, nous ne parlions jamais ensemble : l'un parlait, et l'autre écoutait. Je ne *lâchais* pas Félix, même quand il en avait assez, mais Félix me *poursuivait*, même quand je n'en pouvais plus. Peu à peu, un concept prenait une existence autonome, que nous continuions parfois à comprendre de manière différente (par exemple nous n'avons jamais compris de la même façon le « corps sans organes »). Jamais le travail à deux n'a été une uniformisation, mais plutôt une prolifération, une accumulation de bifurcations, un rhizome. Je pourrais dire à qui revient l'origine de tel ou tel thème, de telle ou telle notion : selon moi, Félix avait de véritables éclairs, et moi, j'étais une sorte de paratonnerre, j'enfouissais dans la terre, pour que ça renaisse autrement, mais Félix reprenait, etc., et ainsi nous avançons.

Pour *Mille Plateaux*, ce fut encore différent. La composition de ce livre est beaucoup plus complexe, les domaines traités, beaucoup plus variés, mais nous avons acquis de telles habitudes que l'un pouvait deviner où l'autre allait. Nos conversations comportaient des ellipses de plus en plus nombreuses, et nous pouvions établir toutes sortes de résonances, non plus entre nous, mais entre les domaines que nous traversions. Les meilleurs moments de ce livre, quand nous le faisions, ce fut : la ritournelle et la musique ; la machine de guerre et les nomades ; le devenir-animal. Là, sous l'impulsion de Félix, j'avais l'impression de territoires inconnus où vivaient d'étranges concepts. C'est un livre qui m'a rendu heureux, et que, pour mon compte, je n'arrive pas à épuiser. N'y vois aucune vanité, je parle pour moi, pas pour le lecteur. Ensuite, Félix et moi, il a bien fallu que chacun de nous retravaille de son côté, pour reprendre son souffle. Mais je suis persuadé d'une chose, nous allons de nouveau travailler ensemble.

Voilà, cher Uno, j'espère avoir répondu à une partie de tes questions. Bien à toi.

GRANDEUR DE YASSER ARAFAT *

La cause palestinienne est d'abord l'ensemble des injustices que ce peuple a subies et ne cesse de subir. Ces injustices sont les actes de violence, mais aussi les illogismes, les faux raisonnements, les fausses garanties qui prétendent les compenser ou les justifier. Arafat n'avait plus qu'un mot pour parler des promesses non tenues, des engagements violés, au moment des massacres de Sabra et Chatila : *shame, shame*.

On dit que ce n'est pas un génocide. Et pourtant c'est une histoire qui comporte beaucoup d'Oradour, depuis le début. Le terrorisme sioniste ne s'exerçait pas seulement contre les Anglais, mais sur des villages arabes qui devaient disparaître ; l'Irgoun fut très actif à cet égard (Deir Yassine) ^a. D'un bout à l'autre, il s'agira de faire comme si le peuple palestinien, non seulement ne devait plus être, mais n'avait jamais été.

Les conquérants étaient de ceux qui avaient subi eux-mêmes le plus grand génocide de l'histoire. De ce génocide, les sionistes avaient fait un *mal absolu*. Mais transformer le plus grand génocide de l'histoire en mal absolu, c'est une vision religieuse et mystique, ce n'est pas une vision historique. Elle n'arrête pas le mal ; au contraire, elle le propage, elle le fait retomber sur d'autres innocents, elle exige une réparation qui fait subir à ces autres une partie de ce que les juifs ont subi

* *Revue d'Etudes Palestiniennes*, n° 10, hiver 1984, p. 41-43. Le texte est daté de septembre 1983.

a. Branche armée du mouvement extrémiste fondé par Vladimir Jabotinsky (également fondateur du Likoud). L'Irgoun, alors dirigé par Menahem Begin, menait des actions tant contre le mouvement national arabe palestinien que contre l'administration britannique. Il est notamment responsable du massacre d'un village palestinien des faubourgs de Jérusalem (Deir Yassine) en 1948 et de l'attentat contre l'Hôtel King David, alors siège du Mandat britannique à Jérusalem.

(l'expulsion, la mise en ghetto, la disparition comme peuple). Avec des moyens plus « froids » que le génocide, on veut aboutir au même résultat.

Les USA et l'Europe devaient réparation aux juifs. Et cette réparation, ils la firent payer par un peuple dont le moins qu'on puisse dire est qu'il n'y était pour rien, singulièrement innocent de tout holocauste et n'en ayant même pas entendu parler. C'est là que le grotesque commence, aussi bien que la violence. Le sionisme, puis l'Etat d'Israël exigeront que les Palestiniens les reconnaissent en droit. Mais lui, l'Etat d'Israël, il ne cessera de nier le fait même d'un peuple palestinien. On ne parlerait jamais de Palestiniens, mais d'Arabes de Palestine, comme s'ils s'étaient trouvés là par hasard ou par erreur. Et plus tard, on fera comme si les Palestiniens expulsés venaient du dehors, on ne parlera pas de la première guerre de résistance qu'ils ont menée tout seuls. On en fera les descendants d'Hitler, puisqu'ils ne reconnaissent pas le droit d'Israël. Mais Israël se réserve le droit de nier leur existence de fait. C'est là que commence une fiction qui devait s'étendre de plus en plus, et peser sur tous ceux qui défendaient la cause palestinienne. Cette fiction, ce pari d'Israël, c'était de faire passer pour antisémites tous ceux qui contesteraient les conditions de fait et les actions de l'Etat sioniste. Cette opération trouve sa source dans la froide politique d'Israël à l'égard des Palestiniens.

Israël n'a jamais caché son but, dès le début : faire le vide dans le territoire palestinien. Et bien mieux, faire comme si le territoire palestinien était vide, destiné depuis toujours aux sionistes. Il s'agissait bien de colonisation, mais pas au sens européen du XIX^e siècle : on n'exploiterait pas les habitants du pays, on les ferait partir. Ceux qui resteraient, on n'en ferait pas une main-d'œuvre dépendant du territoire, mais plutôt une main-d'œuvre volante et détachée, comme si c'étaient des immigrés mis en ghetto. Dès le début, c'est l'achat des terres sous la condition qu'elles soient vides d'occupants, ou vidables. C'est un génocide, mais où l'extermination physique reste subordonnée à l'évacuation géographique : n'étant que des Arabes en général, les Palestiniens survivants doivent aller se fondre avec les autres Arabes. L'extermination physique, qu'elle soit ou non confiée à des mercenaires, est parfaitement

présente. Mais ce n'est pas un génocide, dit-on, puisqu'elle n'est pas le « but final » : en effet, c'est un moyen parmi d'autres.

La complicité des Etats-Unis avec Israël ne vient pas seulement de la puissance d'un lobby sioniste. Elias Sanbar a bien montré comment les Etats-Unis retrouvaient dans Israël un aspect de leur histoire : l'extermination des Indiens, qui, là aussi, ne fut qu'en partie directement physique^b. Il s'agissait de faire le vide, et comme s'il n'y avait jamais eu d'Indiens, sauf dans des ghettos qui en feraient autant d'immigrés du dedans. A beaucoup d'égards, les Palestiniens sont les nouveaux Indiens, les Indiens d'Israël. L'analyse marxiste indique les deux mouvements complémentaires du capitalisme : s'imposer constamment des limites, à l'intérieur desquelles il aménage et exploite son propre système ; repousser toujours plus loin ces limites, les dépasser pour recommencer en plus grand ou en plus intense sa propre fondation. Repousser les limites, c'était l'acte du capitalisme américain, du rêve américain, repris par Israël et le rêve du Grand Israël sur territoire arabe, sur le dos des Arabes.

Comment le peuple palestinien a su résister et résiste. Comment, de peuple lignager, il est devenu nation armée. Comment il s'est donné un organisme qui ne le représente pas simplement, mais l'incarne, hors territoire et sans Etat : il y fallait un grand personnage historique qu'on dirait, d'un point de vue occidental, presque sorti de Shakespeare, et ce fut Arafat. Ce n'était pas la première fois dans l'histoire (les Français peuvent penser à la France libre, à cette différence près qu'elle avait au début moins de base populaire). Et ce qui n'est pas non plus pour la première fois dans l'histoire, c'est toutes les occasions où une solution, un élément de solution étaient possibles, que les Israéliens ont délibérément, sciemment détruits. Ils s'en tenaient à leur position religieuse de nier, non pas seulement le droit, mais le fait palestinien. Ils se lavaient de leur propre terrorisme en traitant les Palestiniens de terroristes venus du dehors. Et précisément parce que les Palestiniens n'étaient pas cela, mais un peuple spé-

b. In *Palestine 1948, l'expulsion*, Paris, Les Livres de la Revue d'Etudes Palestiniennes, 1983.

cifique aussi différent des autres Arabes que les Européens peuvent l'être entre eux, ils ne pouvaient attendre des Etats arabes eux-mêmes qu'une aide ambiguë, qui se retournait parfois en hostilité et extermination, quand le modèle palestinien devenait pour eux dangereux. Les Palestiniens ont parcouru tous ces cycles infernaux de l'histoire : la faillite des solutions chaque fois qu'elles étaient possibles, les pires retournements d'alliance dont ils faisaient les frais, les promesses les plus solennelles non tenues. Et de tout cela, leur résistance a dû se nourrir.

Il se peut que l'un des buts des massacres de Sabra et Chatila ait été de déconsidérer Arafat. Il n'avait consenti au départ des combattants, dont la force restait intacte, qu'à condition que la sécurité de leurs familles fût absolument garantie, par les Etats-Unis et même par Israël. Après les massacres, il n'y avait pas d'autre mot que « *shame* ». Si la crise qui s'ensuit pour l'OLP avait pour résultat, à plus ou moins long terme, soit une intégration dans un Etat arabe, soit une dissolution dans l'intégrisme musulman, alors on pourrait dire que le peuple palestinien a effectivement disparu. Mais ce serait dans de telles conditions que le monde, les Etats-Unis et même Israël n'auraient pas fini de regretter les occasions perdues, y compris celles qui restent encore possibles aujourd'hui. A la formule orgueilleuse d'Israël : « Nous ne sommes pas un peuple comme les autres », n'a cessé de répondre un cri des Palestiniens, celui qu'invoquait le premier numéro de la *Revue d'Études Palestiniennes* : nous sommes un peuple comme les autres, nous ne voulons être que cela...

En menant la guerre terroriste du Liban, Israël a cru supprimer l'OLP et retirer son support au peuple palestinien, déjà privé de sa terre. Et peut-être y a-t-il réussi, puisque dans Tripoli encerclée il n'y a plus que la présence physique d'Arafat parmi les siens, tous dans une sorte de grandeur solitaire. Mais le peuple palestinien ne perdra pas son identité sans susciter à sa place un double terrorisme, d'Etat et de religion, qui profitera de sa disparition et rendra impossible tout règlement pacifique avec Israël. De la guerre du Liban, Israël lui-même ne sortira pas seulement moralement désuni, économiquement désorganisé, il se trouvera devant l'image inversée de

sa propre intolérance. Une solution politique, un règlement pacifique n'est possible qu'avec une OLP indépendante, qui n'aura pas disparu dans un Etat déjà existant, et ne se sera pas perdue dans les divers mouvements islamiques. Une disparition de l'OLP ne serait que la victoire des forces aveugles de guerre, indifférentes à la survie du peuple palestinien.

SUR LES PRINCIPAUX CONCEPTS DE MICHEL FOUCAULT *

Pour Daniel Defert.

Foucault dit qu'il fait des « études d'histoire », mais non un « travail d'historien ». Il fait un travail de philosophe, qui n'est pourtant pas une philosophie de l'histoire. Que signifie penser ? Foucault n'a jamais eu d'autre problème (d'où son hommage à Heidegger). Ce qui est historique, ce sont toutes les formations stratifiées, faites de strates. Mais penser, c'est atteindre à une matière non stratifiée, entre les bandelettes ou dans les interstices. Penser est dans un rapport essentiel avec l'histoire, mais n'est pas plus historique qu'éternel. C'est plus proche de ce que Nietzsche appelle l'intempestif : penser le passé *contre* le présent – ce qui serait un lieu commun, une nostalgie, un retour, si l'on n'ajoutait pas : « *en faveur*, je l'espère, d'un temps à venir ». Il y a un devenir de la pensée qui double les formations historiques et passe par elles, mais ne leur ressemble pas. Penser doit venir du dehors à la pensée, en même temps que s'engendrer du dedans, sous les strates et au-delà. « Dans quelle mesure le travail de penser sa propre histoire peut affranchir la pensée de ce qu'elle pense silencieu-

* Ce texte, écrit après la mort de Foucault en 1984, est vraisemblablement une première version de ce qui devait donner lieu à la rédaction de *Foucault*. Le texte dactylographié porte des corrections éditoriales qui témoignent de la volonté qu'avait eu Deleuze de le voir publié. Le cours consacré à Foucault à l'université de Saint-Denis en 1985-86, ainsi que l'ouvrage qu'il rédige simultanément, le dissuaderont de publier l'article. Les premiers paragraphes sont repris, augmentés substantiellement, dans l'ouvrage (chapitre sur les strates, p. 55-75). La suite de l'article n'a pas été reprise, à l'exception de quelques passages disséminés dans l'ouvrage.

sement et lui permettre de penser autrement »^a. Le « penser autrement » anime l'œuvre de Foucault suivant trois axes distincts, découverts successivement : les strates comme formations historiques (archéologie), le dehors comme au-delà (stratégie), le dedans comme substrat (généalogie). Foucault s'est souvent plu à marquer les tournants et ruptures dans son œuvre. Mais les changements de direction appartiennent pleinement à l'espace de cette œuvre, les ruptures appartiennent à la méthode, dans cette construction des trois axes : création de nouvelles coordonnées.

1. *Les strates ou formations historiques : le visible et l'énonçable (Savoir)*

Les strates sont des formations historiques, positivités ou empiricités. Elles sont faites de choses et de mots, de voir et de parler, de visible et de dicible, de plages de visibilité et de champs de lisibilité, de contenus et d'expressions. On peut emprunter ces derniers termes à Hjelmslev, si l'on ne confond pas le contenu avec un signifié, ni l'expression avec un signifiant. Le contenu a une forme et une substance : par exemple la prison et ceux qui y sont enfermés. L'expression aussi a une forme et une substance : par exemple le droit pénal et la « délinquance ». De même que le droit pénal comme forme d'expression définit un champ de dicibilité (les énoncés de délinquance), la prison comme forme de contenu définit un lieu de visibilité (le « panoptisme », voir tout à chaque instant sans être vu). Cet exemple renvoie à la dernière grande analyse de strate, que Foucault mène dans *Surveiller et punir*. Mais c'était déjà le cas dans *L'Histoire de la folie* : l'asile comme lieu de visibilité, et la médecine mentale comme champ d'énoncés. Entre ces deux livres, il y a *Raymond Roussel*, et *Naissance de la clinique*, écrits en même temps : l'un montre comment l'œuvre de Roussel se divise en deux parties, des inventions de visibilités suivant des machines, des productions d'énoncés suivant un « procédé » ; l'autre, comment la clinique, puis

a. *L'Usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1984, coll. « Bibliothèque des histoires », p. 15.

l'anatomie pathologique entraînent des répartitions variables entre le visible et l'énonçable. C'est *L'Archéologie du savoir* qui tirera les conclusions, et fera la théorie généralisée des deux éléments de stratification : les formes de contenu ou formations non discursives, les formes d'expressions ou formations discursives. Ce qui est stratifié constitue en ce sens un Savoir, la leçon de choses et la leçon de grammaire, et est justiciable d'une archéologie. L'archéologie ne renvoie pas nécessairement au passé, mais aux strates, si bien qu'il y a une archéologie de notre temps. Présent ou passé, le visible est comme l'énonçable : il est l'objet, non pas d'une phénoménologie, mais d'une épistémologie.

Certes, choses et mots sont des termes très vagues pour désigner les deux pôles du savoir, et Foucault dira que le titre *Les Mots et les choses* doit s'entendre ironiquement. La tâche de l'archéologie est de découvrir une véritable forme d'expression qui ne peut se confondre avec des unités linguistiques quelles qu'elles soient, mots, phrases, propositions ou actes de langage. On sait que Foucault découvrira cette forme dans une conception très originale de l'« énoncé », comme fonction qui croise les diverses unités. Mais une opération analogue se fait pour la forme de contenu : les visibilités ne se confondent pas davantage avec les éléments visuels, qualités, choses, objets, complexes d'action et de réaction, et Foucault construit à cet égard une fonction qui n'est pas moins originale que celle de l'énoncé. Les visibilités ne sont pas des formes d'objets, ni même des formes qui se révéleraient au contact de la lumière et de la chose, mais des formes de luminosité, créées par la lumière même, et qui ne laissent subsister les choses ou les objets que comme des éclairs, des miroitements, des scintillements (*Raymond Roussel*, mais peut-être aussi *Manet*). La tâche de l'archéologie est donc double : « extraire » des mots et de la langue les énoncés correspondant à chaque strate, mais aussi « extraire » des choses et de la vue les visibilités. Bien sûr, dès le début, Foucault marque le primat des énoncés, nous verrons pourquoi. Et *L'Archéologie du savoir* ne désignera plus les plages de visibilité que d'une manière négative, « formations non discursives », situées dans un espace qui n'est que complémentaire d'un champ d'énoncés. Reste que, malgré le primat des énoncés, les visibilités s'en distinguent irréducti-

blement. Il y a une « archéologie du regard » autant que de l'énoncé, et le savoir a bien deux pôles irréductibles. Le primat n'implique aucune réduction. En oubliant la théorie des visibilités, on mutile la conception que Foucault se fait de l'histoire, mais on mutile aussi sa pensée, la conception qu'il se fait de la pensée. Foucault n'a pas cessé d'être fasciné par ce qu'il voyait, autant que par ce qu'il entendait ou lisait, et l'archéologie telle qu'il la conçoit est une archive audiovisuelle (à commencer par l'histoire des sciences). Et dans notre temps, Foucault n'a une joie secrète d'énoncer que parce qu'il a aussi une passion de voir : les yeux, la voix.

C'est que les énoncés ne sont jamais directement lisibles ou même dicibles, bien qu'ils ne soient pas cachés. Ils ne deviennent lisibles, dicibles, qu'en rapport avec des conditions qui les rendent tels, et qui constituent leur inscription sur un « socle énonciatif ». La condition, c'est « il y a du langage », c'est-à-dire un mode d'être du langage sur chaque strate, une manière variable dont le langage est, est plein et se rassemble (*Les Mots et les choses*). Il faut donc fendre, ouvrir les mots, les phrases ou les propositions, pour appréhender la manière dont le langage apparaît dans telle strate, la dimension qui donne du langage et conditionne les énoncés. Si l'on ne s'élève pas à cette condition, on ne trouvera pas les énoncés, on butera toujours sur des mots, des phrases et des propositions qui semblent nous les cacher (ainsi pour la sexualité, suivant *La Volonté de savoir*). Au contraire, si l'on s'élève à la condition, on comprend que chaque époque dit tout ce qu'elle peut dire, ne cache rien, ne tait rien, en fonction du langage dont elle dispose : même et surtout en politique, même et surtout en sexualité, le plus cynique ou le plus cru. Mais il en est de même des visibilités. Elles non plus ne sont jamais cachées, mais elles ont des conditions sans lesquelles elles ne seraient pas visibles, bien que non cachées. D'où le thème, chez Foucault, du visible invisible. La condition, cette fois, c'est la lumière, un « il y a » de la lumière, qui varie d'après chaque strate ou chaque formation historique : un mode d'être de la lumière, qui fait surgir les visibilités comme éclairs et scintillements, comme « lumière seconde » (*Raymond Roussel*, mais aussi *Naissance de la clinique*). Il faut donc, à leur tour, ouvrir les choses et les objets, pour saisir la façon dont la lumière

apparaît sur telle strate et conditionne le visible : deuxième aspect de l'œuvre de Raymond Roussel, et plus généralement deuxième pôle de l'épistémologie. Une époque ne voit que ce qu'elle peut voir, mais voit tout ce qu'elle peut, indépendamment de toute censure et répression, en fonction des conditions de visibilité, tout comme elle énonce l'ensemble de ce qu'elle peut énoncer. Jamais il n'y a de secret, bien que rien ne soit immédiatement visible, ni directement lisible.

Cette recherche des conditions constitue une sorte de néo-kantisme chez Foucault. A deux différences près, que Foucault formule dans *Les Mots et les choses* : les conditions sont celles de l'expérience réelle et non de l'expérience possible, elles sont donc du côté de l'« objet » et non d'un « sujet » universel ; elles portent sur les formations historiques ou les synthèses *a posteriori* comme strates, et non sur la synthèse *a priori* de toute expérience possible. Mais s'il y a néo-kantisme, c'est parce que les visibilités forment avec leurs conditions une Réceptivité, et les énonçables, avec les leurs, une Spontanéité. Spontanéité du langage et réceptivité de la lumière. Réceptif ne veut pas dire passif, puisqu'il y a autant d'action et de passion dans ce que la lumière fait voir. Spontanéité ne veut pas dire actif, mais plutôt l'activité d'un « Autre » qui s'exerce sur la forme réceptive (ainsi chez Kant, où la spontanéité du « Je pense » s'exerce sur des êtres réceptifs qui se la représentent nécessairement comme autre). Chez Foucault, la spontanéité de l'entendement, cogito, fait place à celle du langage (le « il y a » du langage), tandis que la réceptivité de l'intuition fait place à celle de la lumière (espace-temps). Qu'il y ait un primat de l'énoncé sur le visible s'explique facilement, dès lors : *L'Archéologie du savoir* peut revendiquer un rôle « déterminant » des énoncés comme formations discursives. Mais les visibilités, elles, ne sont pas moins irréductibles, parce qu'elles renvoient à une forme du « déterminable », qui ne se laisse pas du tout réduire à celle de la détermination. C'était le grand problème de Kant, la coadaptation des deux formes, ou des deux sortes de conditions, qui diffèrent en nature.

Car, dans sa transformation du kantisme, une des thèses essentielles de Foucault nous semble celle-ci : dès le début, *différence de nature* entre le visible et l'énonçable, bien qu'ils s'insèrent l'un dans l'autre, et ne cessent de se pénétrer pour

composer chaque strate ou chaque savoir. Peut-être est-ce l'aspect, le premier aspect sous lequel Foucault rencontre Blanchot : « parler n'est pas voir ». Mais tandis que Blanchot insistait sur le primat du parler comme déterminant, Foucault (malgré des impressions trop rapides) maintient la spécificité du voir, l'irréductibilité du voir comme déterminable. Entre les deux, il n'y a pas d'isomorphisme, pas de conformité, bien qu'il y ait présupposition réciproque, et primat de l'énoncé sur le visible. Même *L'Archéologie du savoir*, qui insiste sur le primat, dira : ni causalité de l'un à l'autre, ni symbolisation entre les deux. « On a beau dire ce qu'on voit, *ce qu'on voit ne se loge jamais dans ce qu'on dit*, et on a beau faire voir, par des images, des métaphores, des comparaisons, ce qu'on est en train de dire, le lieu où elles resplendissent n'est pas celui que déploient les yeux, mais celui que définissent les successions de la syntaxe »^b. Les deux formes n'ont pas la même formation, la même « généalogie », au sens archéologique de *Gestaltung*. *Surveiller et punir* donnera la dernière grande démonstration à cet égard : il y a rencontre entre des énoncés de « délinquance » qui dépendent d'un nouveau régime d'énoncé pénal, et la prison comme forme de contenu qui dépend d'un nouveau régime de visibilité ; mais les deux diffèrent en nature, et n'ont pas du tout la même genèse, la même histoire, bien qu'ils se rencontrent sur une même strate, et se servent, se renforcent l'un l'autre, tout en pouvant se desservir et dénouer leurs alliances à certains moments. C'est là que la méthode de Foucault prend tout son sens et son développement historiques : les « jeux de vérité » entre ce qu'on voit et ce qu'on dit, la délinquance comme énoncé, la prison comme visibilité. Mais dès le début de son œuvre, Foucault l'avait analysé dans un autre cas (*Histoire de la folie*) : l'asile comme lieu de visibilité, la maladie mentale comme objet d'énoncé, les deux ayant des genèses différentes, une hétérogénéité radicale, mais entrant en présupposition réciproque sur une strate, quitte à dénouer leurs alliances sur une autre.

Sur chaque strate ou dans chaque formation historique, il y a des phénomènes d'étreintes ou de captures : des séries

b. *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », p. 25.

d'énoncés et des segments de visibilité s'insèrent les uns dans les autres, non sans violence, non sans forcer. Des formes de contenu comme la prison, ou l'asile, engendrent des énoncés seconds qui produisent ou reproduisent de la délinquance, de la maladie mentale ; mais des formes d'expression comme la délinquance engendrent des contenus seconds qui reconduisent la prison (*Surveiller et punir*). Entre le visible et sa condition lumineuse, des énoncés se glissent ; entre l'énonçable et sa condition langagière, des visibilitées s'insinuent (*Raymond Roussel*). C'est que chacune des deux conditions a au moins en commun de constituer un espace de « rareté », de « dissémination », parsemé d'interstices. En effet, la manière particulière dont le langage *se rassemble* sur une strate (le « il y a »...) est en même temps un espace de *dispersion* pour les énoncés ainsi stratifiés dans le langage. Et, de même, la manière particulière dont la lumière se rassemble, espace de dispersion pour les visibilitées, les « éclats », les « coups d'œil » de la lumière seconde. C'est une erreur de croire que Foucault s'intéresse surtout aux milieux d'enfermement : les milieux d'enfermement effectuent seulement les conditions de visibilité dans une certaine formation historique, et n'existaient pas auparavant, n'existeront plus ensuite. Mais, enfermement ou pas, ce sont des espaces ou des formes d'extériorité, langage ou lumière, dans lesquels les énoncés se disséminent, et les visibilitées se dispersent. C'est pourquoi les énoncés peuvent se glisser dans les interstices du voir, et les visibilitées, dans les interstices du parler. On parle, et on voit ou fait voir, en même temps, bien que ce ne soit pas la même chose, et que les deux diffèrent en nature (*Raymond Roussel*). Et d'une strate à l'autre, les visibles et les énonçables se transforment en même temps, bien que ce ne soit pas d'après les mêmes règles (*Naissance de la clinique*). Bref, chaque strate, formation historique ou positivité, est faite de l'entrelacement des énoncés déterminants et des visibilitées déterminables, en tant qu'ils sont hétérogènes, mais que cette hétérogénéité n'empêche pas leur mutuelle insertion.

2. *Les stratégies ou le non-stratifié (Pouvoir) : la pensée du dehors*

Pourtant il ne suffit pas que la coadaptation des deux formes ne soit pas empêchée, il faut qu'elle soit positivement engendrée, par une nouvelle instance comparable à ce que Kant appelait « schématisation ». Nous nous trouvons sur un nouvel axe qui concerne le pouvoir et non plus le savoir. Et nous retrouvons sur ce nouvel axe les déterminations précédentes : présupposition réciproque entre pouvoir et savoir, différence de nature, et un certain primat du pouvoir. Mais il s'agit maintenant d'un *rapport de forces*, et non plus d'un rapport entre deux formes comme dans le savoir. En effet, il est de l'essence de la force d'être en rapport avec d'autres forces : il appartient à la forme d'affecter d'autres formes, et d'être affectée par elles. Si bien que « le » pouvoir n'exprime pas une classe dominante, pas plus qu'il ne dépend d'un appareil d'Etat, mais « se produit en tout point, ou plutôt dans toute relation d'un point à un autre »^c, passant par les dominés non moins que par les dominants, de telle manière que les classes en résultent et non l'inverse, et que l'Etat ou la loi en opèrent seulement l'intégration. Les classes et l'Etat ne sont pas des forces, mais des sujets qui les alignent, les intègrent globalement et en effectuent les rapports, sur et dans les strates. Ce sont des agents de stratification, qui supposent les rapports de forces avant tout sujet et objet. C'est pourquoi le pouvoir s'exerce avant de se posséder : affaire de stratégie, « stratégies anonymes presque muettes » et aveugles. On ne dira pas qu'un champ social se structure, ni même qu'il se contredise : il stratégise (d'où une sociologie des stratégies comme celle de Pierre Bourdieu). C'est pourquoi aussi le pouvoir nous fait entrer dans une « microphysique », ou se présente comme un ensemble de micropouvoirs. Nous devons donc distinguer la stratégie des forces, et la stratification des formes qui ne fait qu'en découler : de l'une à l'autre, il n'y a pas grossissement, ou inversement miniaturisation, mais hétérogénéité.

N'y a-t-il pas, dans cette thèse célèbre de Foucault, une

c. *La Volonté de savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », p. 122.

sorte de retour au droit naturel ? A cette différence près qu'il ne s'agit pas de droit, notion globale encore, ni de Nature, terme encore global d'une alternative trop grosse. Il s'agit plutôt d'une inspiration nietzschéenne, comme en témoigne déjà l'article sur Nietzsche. Et si Foucault s'oppose plus tard à toute conception répressive du pouvoir, jugée facile et hâtive, c'est parce que le rapport de forces ne se laisse pas déterminer comme une simple violence. Le rapport de la force avec la force consiste dans la manière dont une force en affecte d'autres, et est affectée par d'autres ; on peut à cet égard faire des listes de « fonctions » : prélever et soustraire, dénombrer et contrôler, composer et faire croître, etc. La force elle-même se définit par un double pouvoir, d'affecter et d'être affectée, ce pourquoi elle n'est pas séparable du rapport avec d'autres forces qui, chaque fois, détermine ou remplit ces pouvoirs. Il y a donc comme une réceptivité de la force (pouvoir d'être affecté) et une spontanéité (pouvoir d'affecter). Mais justement, spontanéité et réceptivité n'ont plus le même sens que tout à l'heure sur les strates. Sur les strates, c'était le voir et le parler qui comportaient chacune des substances formées et des fonctions formalisées : prisonniers, écoliers, soldats, ouvriers n'étaient pas la même « substance », pas plus que punir, instruire, dresser, élaborer n'étaient la même fonction. Au contraire, les rapports de forces brassent des matières non formées et des fonctions non formalisées : par exemple, un corps quelconque, une population quelconque, sur lesquels s'exerce une fonction générale de contrôle ou de quadrillage (indépendamment des formes concrètes que leur donneront les strates). C'est en ce sens que Foucault peut dire une fois, dans un texte essentiel de *Surveiller et punir*, qu'un « diagramme » exprime un rapport de forces ou de pouvoir : « fonctionnement abstrait de tout obstacle, résistance ou frottement... et qu'on doit détacher de tout usage spécifique »^d. Par exemple, c'est un diagramme disciplinaire qui définit les sociétés modernes. Mais d'autres diagrammes agissent dans les sociétés autrement stratifiées : le diagramme de souveraineté, qui procède par prélèvement plutôt que par quadrillage ; ou

d. *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975, coll. « Bibliothèque des histoires », p. 207.

bien le diagramme pastoral, qui traite d'un troupeau et prend pour fonction « paître »... Une des originalités du diagramme, en effet, c'est d'être un lieu de mutations. Il n'est pas exactement en dehors des strates, *mais il en est le dehors*. Il est entre deux strates comme le lieu des mutations qui nous fait passer de l'une à l'autre. Les rapports de forces constituent donc le pouvoir dans un diagramme, tandis que les relations de formes définissaient le savoir dans une archive. La généalogie cesse d'être une simple archéologie des formes qui apparaissent dans une strate, pour devenir une stratégie des forces dont dépend la strate elle-même.

L'étude des relations stratifiées de savoir culminait dans *L'Archéologie*. Celle des rapports stratégiques de forces ou de pouvoir commence pour elle-même dans *Surveiller et punir* et se développe dans *La Volonté de savoir*. Entre les deux, il y a à la fois irréductibilité, présupposition réciproque, et un certain primat des seconds. C'est que le « diagrammatisme » va jouer un rôle analogue à celui du schématisme kantien, mais d'une tout autre façon : la spontanéité réceptive des forces va rendre compte de la réceptivité des formes visibles, de la spontanéité des énoncés dicibles et de leur corrélation. Les rapports de forces *s'effectuent* dans les strates, qui n'auraient sans eux rien à incarner ou à actualiser ; mais, inversement, sans les strates qui les actualisent, les rapports de forces resteraient transitifs, instables, évanouissants, presque virtuels, et ne prendraient pas forme. On le comprend si l'on se reporte à *L'Archéologie du savoir*, qui invoquait déjà une « régularité » comme propriété de l'énoncé. Or, la régularité selon Foucault n'indique nullement une fréquence ou probabilité, mais une courbe unissant entre elles des points singuliers. Précisément les rapports de forces déterminent des points singuliers, des singularités comme affects, si bien qu'un diagramme est toujours une émission de singularités. Il en est comme en mathématiques, où la détermination des singularités (nœuds de forces, foyers, cols, etc.) se distingue de l'allure de la courbe qui passe au voisinage. La courbe effectue les rapports de force en les régularisant, les alignant, en faisant converger les séries, en traçant une « ligne de force générale » qui relie les points singuliers. Quand il définit l'énoncé par une régularité, Foucault remarque que les courbes ou les graphiques sont des

énoncés, et les énoncés, des équivalents de courbes et graphiques. Aussi l'énoncé se rapporte-t-il essentiellement à « autre chose », d'une autre nature, qui ne se réduit ni au sens de la phrase ni au référent de la proposition : ce sont les points singuliers du diagramme au voisinage desquels la *courbe-énoncé* se trace dans le langage, et devient régulière ou lisible. Et peut-être faut-il en dire autant des visibilités : là ce sont des *tableaux* qui organisent les singularités du point de vue de la réceptivité, en traçant des lignes de lumière qui les rendent visibles. Non seulement la pensée de Foucault, mais son style même procèdent ainsi par courbes-énoncés et par tableaux-descriptions (*Les Ménines*, ou bien la description du Panopticon : toutes les grandes descriptions que Foucault introduit dans ses textes). Si bien qu'une théorie des descriptions lui est aussi indispensable que celle des énoncés. Et les deux éléments découlent du diagramme des forces qui s'actualise en eux.

On pourrait présenter les choses ainsi : si la force est toujours en rapport avec d'autres forces, les forces renvoient nécessairement à un Dehors irréductible, fait de distances indécomposables, par lequel une force agit sur une autre, ou est agie par une autre. C'est toujours du dehors qu'une force confère à d'autres, ou reçoit des autres, l'affectation variable qui n'existe qu'à telle distance ou sous tel rapport. Il y a donc un perpétuel devenir des forces, qui double l'histoire ou plutôt l'enveloppe, suivant une conception nietzschéenne : « l'émergence désigne un lieu d'affrontement », disait l'article sur Nietzsche, « non pas un champ clos où se déroulerait une lutte », mais plutôt « un non-lieu, une pure distance » qui n'agit que dans l'interstice^e. Un dehors plus lointain que tout monde extérieur, et même que toute forme d'extériorité. Le diagramme est un tel non-lieu, perpétuellement agité par les changements de distance ou la variation des forces en rapport. Ce n'est un lieu que pour les mutations. Si voir et parler sont des formes d'extériorité, elles-mêmes extérieures l'une à l'autre, penser s'adresse à un dehors qui n'a même plus de forme. Penser, c'est arriver au non-stratifié. Voir, c'est penser, parler, c'est penser, mais penser se fait dans l'interstice, dans

e. « Nietzsche, la généalogie, l'histoire », in *Dits et écrits*, 1970-1975, Paris, Gallimard, 1994, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », vol. II, p. 144.

la disjonction de voir et de parler. C'est la seconde rencontre de Foucault avec Blanchot : penser appartient au Dehors, pour autant que celui-ci, « orage abstrait », s'engouffre dans l'interstice entre voir et parler. L'article de Blanchot prend la suite de l'article sur Nietzsche. L'appel au dehors est un thème constant de Foucault, et signifie que penser n'est pas l'exercice inné d'une faculté, mais doit advenir à la pensée. Penser ne dépend pas d'une intériorité qui réunirait le visible et l'énonçable, mais se fait sous l'intrusion d'un dehors qui creuse l'intervalle : « la pensée du dehors », comme coup de dés, comme émission de singularités^f. Entre deux diagrammes, entre deux états de diagramme, il y a mutation, remaniement des rapports de forces. Ce n'est pas parce que n'importe quoi s'enchaîne avec n'importe quoi. C'est plutôt comme des tirages successifs, dont chacun opère au hasard, mais dans les conditions extrinsèques déterminées par le tirage précédent. C'est un mixte d'aléatoire et de dépendant comme dans une chaîne de Markov. Ce n'est pas le composé qui se transforme, mais les forces composantes quand elles entrent en rapport avec de nouvelles forces. Il n'y a donc pas enchaînement par continuité ni intériorisation, mais ré-enchaînement par-dessus les coupures et discontinuités. La formule du dehors, c'est celle de Nietzsche citée par Foucault : « la main de fer de la nécessité qui secoue le cornet du hasard »^g.

Le thème de la « mort de l'homme », dans *Les Mots et les choses*, s'explique ainsi. Ce n'est pas seulement le concept d'homme qui disparaît, ce n'est pas non plus l'homme qui « se » dépasse, mais les forces composantes de l'homme qui entrent dans de nouvelles combinaisons. Elles n'avaient pas toujours composé l'homme, mais longtemps, durant l'âge classique, elles avaient été en rapport avec d'autres forces de manière à composer Dieu et non l'homme, si bien que l'infini était premier par rapport au fini, et que la pensée se faisait pensée de l'infini. Puis, elles avaient composé l'homme, mais dans la mesure où elles étaient entrées en rapport avec un autre type de forces encore, forces obscures d'organisation de la « vie », de « production » des richesses, de « filiation » de

f. « La Pensée du dehors » in *Dits et écrits*, 1954-1969, Paris, Gallimard, 1994, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », vol. I, p. 518-539.

g. *Ibid.*, vol. II, p. 148. La citation de Nietzsche se trouve dans *Aurore*, § 130.

la langue, capables de rabattre l'homme sur sa propre finitude et de lui communiquer une Histoire qu'il ferait sienne. Mais quand de nouvelles forces apparaissent à un troisième tirage, ce sont de nouvelles compositions qui doivent surgir, et la mort de l'homme s'enchaîner avec celle de Dieu, pour faire place à d'autres éclairs, à d'autres énoncés. Bref, l'homme n'existe que sur une strate, en fonction des rapports de forces qui s'y effectuent. C'est ainsi que le dehors est toujours ouverture d'un avenir, avec lequel rien ne finit, puisque rien n'a commencé, mais tout se métamorphose. *Le diagramme comme détermination d'un ensemble de rapports de force* n'épuise pas la force, qui peut entrer sous d'autres rapports et dans d'autres compositions. Le diagramme est issu du dehors, mais le dehors ne se confond avec aucun diagramme, ne cessant d'en « tirer » de nouveaux. La force en ce sens dispose d'un potentiel par rapport au diagramme dans lequel elle est prise, comme d'un troisième pouvoir qui ne se confond pas avec son pouvoir d'affecter, ni d'être affecté. C'est la *résistance*. Et, en effet, un diagramme de forces présente, à côté des singularités de pouvoir qui correspondent à ses rapports, des singularités de résistance, « points, nœuds, foyers », qui s'effectuent à leur tour sur les strates de manière à en rendre le changement possible. Bien plus, le dernier mot de la théorie du pouvoir est que la résistance y est première, étant en rapport direct avec le dehors. Si bien qu'un champ social résiste plus encore qu'il ne stratégise, et que la pensée du dehors est une pensée de la résistance (*La Volonté de savoir*).

3. Les plissements ou le dedans de la pensée (Désir)

Il faudrait donc distinguer les relations formalisées sur les strates (Savoir), les rapports de forces au niveau du diagramme (Pouvoir), et le rapport avec le Dehors, ce rapport absolu, comme dit Blanchot, qui est aussi bien non-rapport (Pensée). Est-ce dire qu'il n'y a pas de dedans ? Foucault ne cesse de soumettre l'intériorité à une critique radicale. Mais un dedans qui serait plus profond que tout monde intérieur, de même que le dehors est plus lointain que tout monde extérieur. Foucault revient souvent sur le thème du *double*. Or, le double

ne lui semble pas être une projection de l'intérieur, mais au contraire un plissement du dehors, un peu comme en embryologie l'invagination d'un tissu. Chez Foucault comme chez Raymond Roussel, le double est toujours une « doublure », en tous les sens du mot. Si la pensée ne cesse de « tenir » au dehors, comment celui-ci ne surgirait-il pas au dedans, comme ce qu'elle ne pense pas et ne peut pas penser : un impensé dans la pensée, disait *Les Mots et les choses*. Cet impensé, c'est l'infini pour l'âge classique, mais, à partir du XIX^e siècle, ce seront les dimensions de la finitude qui vont plier le dehors, et constituer une « profondeur », une « épaisseur retirée en soi », un dedans de la vie, du travail et du langage. Foucault reprend à sa manière le thème heideggerien du Pli, du Plissement. Il l'oriente dans une tout autre direction : un plissement du dehors, tantôt le pli de l'infini, tantôt les replis de la finitude, impose une courbure aux strates, et en constitue le dedans. Être la doublure du dehors, ou, comme disait déjà *l'Histoire de la folie*, être « à l'intérieur de l'extérieur »^h.

Peut-être n'y a-t-il pas dans les livres récents de Foucault la rupture avec les précédents qu'on croit y voir, et qu'il suggère lui-même. Il y a plutôt réévaluation de l'ensemble d'après cet axe ou cette dimension, le dedans. Déjà *Les Mots et les choses* posait la question de l'impensé comme celle du sujet : « Que faut-il que je sois, moi qui pense et qui suis ma pensée, pour que je sois ce que je ne pense pas, pour que ma pensée soit ce que je ne suis pas ? »ⁱ Le dedans est une opération du dehors, c'est une *subjectivation* (ce qui ne veut pas dire nécessairement une intériorisation). Si le dehors est un rapport, l'absolu du rapport, le dedans aussi est un rapport, le rapport devenu sujet. *L'Usage des plaisirs* lui donne son nom, c'est le « rapport de soi à soi ». Si la force tient du dehors un double pouvoir, celui d'affecter (d'autres forces) et d'être affectée (par d'autres forces), comment n'en découlerait-il pas un rapport de la force avec soi-même ? Peut-être est-ce l'élément de la « résistance ». A ce point, Foucault retrouve l'affection de soi par soi comme le plus haut paradoxe de la pensée : le rapport avec soi constitue un dedans qui ne cesse de dériver du dehors.

h. *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, rééd. Gallimard, 1972, p. 22.

i. *Les Mots et les choses*, op. cit., p. 335-336.

Là encore il faut montrer comment le rapport avec le dehors a le primat, et pourtant comment le rapport avec soi est irréductible et se fait suivant un axe spécifique. Le sujet est toujours constitué, produit d'une subjectivation, mais apparaît dans une dimension qui s'oppose à toute stratification ou codification. Considérons la formation historique des Grecs : sous la lumière qui leur est propre et par les énoncés qu'ils inventent, ils actualisent les rapports de forces de leur diagramme, et c'est la cité, la famille, mais aussi l'éloquence, les jeux, partout où peut s'effectuer à ce moment-là la domination de l'un sur l'autre. Or, à première vue, la domination de soi sur soi, c'est-à-dire la Vertu comme morale, n'est qu'un cas de plus : « Assurer la direction de soi-même, exercer la gestion de sa maison, participer au gouvernement de la cité sont trois pratiques du même type. »^j Et pourtant le rapport avec soi *ne se laisse pas aligner* sur les formes concrètes de pouvoir, ni subsumer par une fonction diagrammatique abstraite. On dirait qu'il ne se développe qu'en *se détachant* des rapports avec les autres, en « se décrochant » à la fois des formes de pouvoir et des fonctions de vertu. C'est comme si les rapports du dehors se pliaient, pour faire une doublure, et laisser surgir un rapport à soi qui se développe suivant une nouvelle dimension : l'*enkrateia* est « un pouvoir qu'on exerce sur soi-même dans le pouvoir qu'on exerce sur les autres »^k (comment pourrait-on prétendre gouverner les autres si l'on ne se gouvernait soi-même ?), au point que le rapport à soi devient le principe régulateur interne, par rapport aux pouvoirs constituants de la politique, de la famille, de l'éloquence ou des jeux, et de la vertu même. Le gouvernement des autres se réfléchit, se double ou se ploie dans un gouvernement de soi qui rapporte la force à elle-même, et non plus à une autre force : peut-être est-ce les Grecs qui inventent cette dimension, du moins comme partiellement autonome (une conception esthétique de l'existence).

La thèse de Foucault semble celle-ci : c'est dans la sexualité, chez les Grecs, que le rapport à soi trouve l'occasion de s'effectuer. C'est que le rapport ou affect sexuel n'est pas séparable

j. *L'Usage des plaisirs*, op. cit., p. 88.

k. *Ibid.*, p. 93.

des deux pôles qui en constituent les termes, spontanéité-réceptivité, déterminant-déterminable, actif-passif, rôle masculin-rôle féminin. Mais en raison de sa violence et de sa dépense, l'activité sexuelle n'exercera son rôle déterminant que si elle devient capable de se régler, de s'affecter elle-même. D'où la sexualité comme matière et épreuve du rapport à soi. De ce point de vue le rapport à soi s'effectue sous trois formes : un rapport simple, avec le corps, comme Diététique des plaisirs ou des affects (se gouverner sexuellement pour être apte à gouverner les autres) ; un rapport développé, avec l'épouse, comme Economie de la maison (se gouverner pour être apte à gouverner l'épouse, et que la femme atteigne à une bonne réceptivité) ; enfin un rapport lui-même *dédoublé*, avec le jeune garçon, comme Erotique d'homosexualité ou pédérastie (non seulement se gouverner, mais faire que le garçon se gouverne lui-même en résistant au pouvoir des autres). Ce qui nous semble essentiel, dans cette présentation des Grecs, c'est qu'il n'y a pas lien nécessaire, mais seulement rencontre historique entre le rapport à soi, qui se réclamerait plutôt d'un modèle alimentaire, et le rapport sexuel, qui fournit les termes et la matière. D'où la difficulté que Foucault a dû surmonter : il avait commencé, dit-il, par écrire un livre sur la sexualité, *La Volonté de savoir*, mais sans atteindre au Soï ; puis il écrivit un livre sur le rapport à soi, mais qui ne rejoignait pas la sexualité. Il fallait en fait atteindre au point où au moment où les deux notions se font équilibre, chez les Grecs. Et, à partir de là, se développerait toute l'histoire du Dedans : comment le lien du rapport à soi et du rapport sexuel tend à se faire de plus en plus « nécessaire », à condition que change la valeur du rapport à soi, les termes du rapport sexuel, la nature de l'épreuve et la qualité de la matière. Ce sera le christianisme, la substitution de la chair au corps, du désir aux plaisirs... Certes les Grecs ne manquaient ni d'individualité ni d'intériorité. Mais c'est une longue histoire, celle des modes de subjectivation, en tant qu'ils constituent la généalogie toujours reprise d'un sujet désirant.

Le dedans prend beaucoup de figures ou de modes, d'après la façon dont se fait le pli. Désir, n'est-ce pas le dedans en général, ou plutôt le lien mouvant du dedans avec les deux autres instances, dehors et strates ? S'il est vrai que le dedans

se constitue par plissement du dehors, il y a entre eux une *relation topologique*, le rapport à soi est homologue du rapport avec le dehors, et tout le contenu du dedans est en rapport avec le dehors. « L'intérieur de l'extérieur, et inversement », disait l'*Histoire de la folie*. Et *L'Usage des plaisirs* parlera ici d'isomorphisme. Tout se fait par l'intermédiaire des strates, qui sont des milieux relativement extérieurs donc relativement intérieurs : ce sont les formations stratifiées qui mettent en contact le dehors absolu et le dedans qui en dérive, ou inversement qui déplient le dedans sur le dehors. C'est tout le dedans qui se trouve activement présent au dehors sur la limite des strates. Penser réunit les trois axes, c'est une unité qui ne cesse de se différencier. Il y a là trois types de problèmes, ou trois figures du temps. Les strates ont beau plonger dans le passé, elles en extraient des présents successifs, elles sont au présent (qu'est-ce qu'on voit, qu'est-ce qu'on dit à ce moment-là ?). Mais le rapport avec le dehors est l'avenir, la possibilité d'avenir suivant des chances de mutation. Quant au dedans, c'est lui qui condense le passé, sous des modes qui ne sont pas nécessairement continus (par exemple la subjectivité grecque, la subjectivité chrétienne...). *L'Archéologie du savoir* posait déjà le problème des courtes et des longues durées, mais Foucault semblait considérer surtout des durées relativement courtes dans le domaine du savoir et du pouvoir. C'est avec *L'Usage des plaisirs* qu'il découvre les longues durées, depuis les Grecs et les Pères de l'Eglise. La raison en est simple : nous ne conservons pas les connaissances qui ne nous servent plus, ni les pouvoirs qui ne s'exercent plus, mais nous continuons à servir des morales auxquelles nous ne croyons plus. A chaque moment, le passé s'entasse dans le rapport à soi, tandis que les strates portent le présent changeant, et que l'avenir se joue dans le rapport avec le dehors. Penser, c'est se loger dans la strate au présent qui sert de limite. Mais c'est penser le passé tel qu'il est condensé dans le dedans, dans le rapport avec soi. Penser le passé contre le présent, résister au présent, non pas pour un retour, le retour aux Grecs par exemple, mais « en faveur, je l'espère, d'un temps à venir ». Toute l'œuvre de Foucault se crée en créant une topologie qui met activement en contact le dedans et le dehors sur les formations stratifiées de l'histoire. Alors il appartient aux strates

de produire des couches qui font voir et dire quelque chose de nouveau, mais aussi il appartient au rapport avec le dehors de remettre en question les pouvoirs établis, enfin au rapport avec soi d'inspirer de nouveaux modes de subjectivation. C'est sur ce dernier point que l'œuvre de Foucault s'interrompt brutalement. Si les interviews de Foucault font pleinement partie de son œuvre, c'est parce que, chaque fois, elles font l'opération topologique qui nous rapporte à nos problèmes actuels. Cette œuvre aura fait découvrir à la pensée tout un système de coordonnées auparavant inconnues. Elle peint dans la philosophie les plus beaux tableaux de lumière, et trace des courbes inouïes d'énoncés. Elle se ré-enchaîne avec les grandes œuvres qui ont changé pour nous ce que signifie penser. Elle n'a pas fini de marquer une mutation de la philosophie.

LES PLAGES D'IMMANENCE *

On a souvent décrit l'« univers en escalier » qui correspond à toute une tradition platonicienne, néo-platonicienne et médiévale. C'est un univers suspendu à l'Un comme principe transcendant, et qui procède par une série d'émanations et de conversions hiérarchiques. L'Être y est équivoque ou analogique. Les êtres ont en effet plus ou moins d'être, plus ou moins de réalité, suivant leur distance ou leur proximité par rapport au principe. Mais en même temps, une tout autre inspiration traverse ce cosmos. C'est comme si des plages d'immanence poussaient à travers les étages ou les marches, et tendaient à se rejoindre entre niveaux. Là l'Être est univoque, égal : c'est-à-dire que les êtres sont également être, au sens où chacun effectue sa propre puissance dans un voisinage immédiat avec la cause première. Il n'y a plus de cause éloignée : le rocher, le lys, la bête et l'homme chantent également la gloire de Dieu dans une sorte d'anarchie couronnée. Aux émanations-conversions des niveaux successifs, se substitue la coexistence de deux mouvements dans l'immanence, la *complication* et l'*explication*, où Dieu « complique toutes choses » en même temps que « chaque chose explique Dieu ». Le multiple est dans l'un qui le complique, autant que l'un, dans le multiple qui l'explique.

Et sans doute la théorie ne cessera de concilier ces deux aspects ou ces deux univers, et surtout de subordonner

* *L'Art des confins. Mélanges offerts à Maurice de Gandillac*, Paris, PUF, 1985, p. 79-81.

Maurice de Gandillac, né en 1906, philosophe, spécialiste de la pensée médiévale, traducteur du latin et de l'allemand, professeur à la Sorbonne de 1946 à 1977, responsable du Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, fut le professeur de Deleuze puis son directeur de thèse pour *Différence et répétition*.

l'immanence à la transcendance, de mesurer l'Être d'immanence à l'Unité de transcendance. Mais quels que soient les compromis théoriques, il y a dans les poussées d'immanence quelque chose qui tend à déborder le monde vertical, à le prendre à revers, comme si la hiérarchie engendrait une anarchie particulière, ou l'amour de Dieu, un athéisme interne qui lui fût propre : chaque fois on frôle l'hérésie. Et la Renaissance ne cessera de développer, d'étendre ce monde immanent, qui ne se concilie pas avec la transcendance sans la menacer d'un nouveau déluge.

C'est cela qui nous semble si important dans l'œuvre historique de Maurice de Gandillac : la manière dont il a mis en valeur ce jeu de l'immanence et de la transcendance, ces poussées d'immanence de la Terre à travers les hiérarchies célestes. *La Philosophie de Nicolas de Cues* est un grand livre, dont on s'étonne qu'il soit introuvable, non réédité^a. On assiste à l'éclosion d'un ensemble de concepts, logiques et ontologiques, qui caractériseront la philosophie dite moderne à travers Leibniz et les romantiques allemands. Telle la notion de *Possess* qui exprime l'identité immanente de l'acte et de la puissance. Et cette aventure de l'immanence, cette concurrence de l'immanence avec la transcendance, c'est déjà ce qui traverse l'œuvre d'Eckhart, celle des mystiques rhénans, ou d'une autre façon celle de Pétrarque. Mais bien plus, dès le début du néo-platonisme, Gandillac insiste sur ces germes et ces miroirs d'immanence. Dans son livre sur Plotin, un des plus beaux qu'on ait écrits sur Plotin, il montre comment l'Être procède de l'Un, mais n'en complique pas moins tous les êtres en lui-même, en même temps qu'il s'explique en chacun^b. Immanence de l'image dans le miroir, et de l'arbre dans le germe, ce sont les deux bases d'une philosophie expressionniste. Et même chez le pseudo-Denys, la rigueur des hiérarchies laisse une place virtuelle à des plages d'égalité, d'univocité, d'anarchie.

Les concepts philosophiques sont aussi, pour celui qui les invente ou les dégage, des modes de vie et des modes d'activité. Reconnaître le monde des hiérarchies, mais en même temps y

a. *La Philosophie de Nicolas de Cues*, Paris, Aubier, 1942.

b. *La Sagesse de Plotin*, Paris, Hachette, 1952.

faire passer ces plages d'immanence qui l'ébranlent plus qu'une mise en cause directe, c'est bien une image de vie inséparable de Maurice de Gandillac. Il y a en lui comme un homme de la Renaissance. Il y a en lui un humour vivant, qui se confond précisément avec ce tissage d'une immanence : compliquer les choses ou les gens les plus divers en une seule et même toile, en même temps que chaque chose, chaque personne, explique le tout. Tolstoï disait que, pour atteindre à la joie, il fallait attraper comme dans une toile d'araignée, et sans aucune loi, « une vieille, un enfant, une femme, un commissaire de police ». C'est un art de vivre et de penser que Gandillac a toujours exercé et réinventé. Et c'est son sens concret de l'amitié¹. On le retrouve aussi dans une autre activité de Gandillac, celle de « débatteur » : si, avec Geneviève de Gandillac, il a donné une nouvelle vie aux colloques de Cerisy, c'est, à travers l'étagement des conférences successives, en inspirant un type de débats qui tracent précisément des plages d'immanence ou les parties d'une seule et même toile. Les interventions explicites de Gandillac peuvent être brèves, elles ont une étrange teneur et richesse, qui font qu'elles devraient être réunies comme des morceaux choisis. Cette teneur vient de ce qu'elles sont très souvent *philologiques*, et l'on touche encore à l'une des activités de Gandillac : s'il est profondément philologue, et par là même germaniste et traducteur, c'est parce que la pensée originaire d'un auteur doit comprendre en quelque sorte et le texte original et le texte dérivé, en même temps que le texte dérivé doit à sa manière expliquer l'original (sans aucun développement supplémentaire pourtant). Les traductions de Gandillac – notamment son *Zarathoustra* – ont pu susciter des controverses, par leur force même^c : c'est qu'elles impliquent toute une théorie et une conception nouvelles de la traduction, sur lesquelles Gandillac n'a donné jusqu'à maintenant que quelques indications trop rares. Mais c'est bien une seule et même entreprise que Gandillac poursuit comme philosophe, comme historien de la philosophie, comme professeur, comme traducteur, et comme homme.

c. Ainsi parlait Zarathoustra, tr. fr. Maurice de Gandillac, in *Œuvres complètes*, vol. VI, Paris, Gallimard, 1971.

1. Cf. « Approches de l'amitié », in *L'Existence*, Gallimard, 1946.

IL ÉTAIT UNE ÉTOILE DE GROUPE *

Je reste sur un mot de lui, tout à la fin, juste avant qu'il n'aille à l'hôpital, parce que ça dit beaucoup. Il m'a dit : « Ma maladie devient trop difficile à gérer. » C'est très beau, c'est une mort très belle. En effet, depuis un ou deux mois, ça devenait trop difficile à gérer et gérer sa maladie, cela veut dire quelque chose. C'est une maladie minutieuse et quotidienne. D'une certaine manière, il n'a pas cessé de savoir gérer. Mes souvenirs les plus anciens voient François comme une sorte de centre d'attraction. Etudiant (nous étions étudiants à la Libération ensemble), François est une espèce d'étoile de groupe. Il est toujours une étoile, pas au sens de « star », mais au sens de constellation. Il y avait plein de gens, d'étudiants formidables à cette époque, et des professeurs qui gravitaient autour de lui.

Des mystères obscurcissent la vie de François, parce qu'il était tellement discret : des espèces de petites ruptures dont on ne s'aperçoit que des années après. Je pense que, par exemple, étudiant, une grande partie de son prestige venait d'un savoir formidable en logique formelle. Il était considéré même par des professeurs comme un futur logicien de grand avenir, quelqu'un qui allait remplacer les absences d'un Cavallès ou d'un Lautman. Et puis ça a disparu complètement.

* *Libération*, 27 décembre 1985, p. 21-22.

La forte amitié qui lie Deleuze et Châtelet date du temps de leurs études à la Sorbonne ; ils forment un groupe qui comprend notamment Jean-Pierre Bamberger, Michel Butor, Armand Gatti, Jacques Lanzmann, Michel Tournier, Olivier Revault d'Allones. Sur cette période, voir les témoignages de Michel Tournier, *Le vent Paraclet*, Paris, Gallimard, 1977, et de François Châtelet, *Chronique des idées perdues*, Paris, Stock, 1977. En 1969, Deleuze et Châtelet se retrouvent dans le pôle expérimental de l'université de Vincennes où Châtelet dirige le département de philosophie.

Une première rupture : sa conversion à la philosophie de l'histoire. Et ça je crois qu'il l'a fait sous l'influence de quelqu'un qui a eu beaucoup d'importance pour lui : Eric Weil, avec ce que cela représentait comme prolongement avec Kojève. Eric Weil c'était l'introduction de Hegel ou le retour à une sorte de néo-hégélianisme dont il n'est pas faux de dire que c'était un néo-hégélianisme de droite. Et que François faisait, tout en reconnaissant absolument l'influence d'Eric Weil, un néo-hégélianisme de gauche.

Cela avait beaucoup d'importance et ça a conduit à deux choses : d'une part à son grand livre sur *La Naissance de l'histoire*^a et d'autre part à son entrée au PC. Mais cette entrée ne s'est jamais faite sur le mode de l'enthousiasme, de la déception ou de la sortie-déception. Cela a été plutôt un segment, et mille choses ont fait qu'il en est sorti.

La dernière période de son œuvre est beaucoup plus orientée sur une mise en question du logos, c'est-à-dire une nouvelle philosophie politique qui, au lieu d'être un retour à Hegel, un retour au logos, est un nouveau type de critique du logos et de la rationalité historique ou politique. Quand je dis qu'il y a des mystères, c'est que l'autre aspect (parce que c'est un homme : l'œuvre, la vie se sont accompagnées constamment) s'accompagne aussi d'un grand roman, qui sur le moment n'a pas du tout été remarqué.

Peut-être sera-t-on maintenant appelé à relire *Les Années de démolition*^b. Je vais m'y remettre en pensant à lui. C'est un très grand roman qui n'a d'équivalent à mon avis que chez Fitzgerald. Chez François il y a tout un côté fitzgeraldien ; je peux le dire d'autant plus que, pour moi, Fitzgerald est un des plus grands auteurs qui soient et *Les Années de démolition* est un grand roman sur l'idée que toute vie créatrice est en même temps un processus d'auto-destruction, le thème de la fatigue comme processus vital. Je dois dire qu'il rejoignait les thèmes de Blanchot sur la pensée et la fatigue, et le roman est vraiment un commentaire des rapports de la vie et de l'auto-destruction. C'est un livre extrêmement beau et émouvant.

Son œuvre, je crois, est réellement une œuvre considérable :

a. *La Naissance de l'histoire*, Paris, Editions de Minuit, 1961, rééd. 10/18, 1974.

b. *Les Années de démolition*, Paris, Ed. Hallier, 1975.

et si elle se voit, s'est moins vue ou n'est pas encore bien vue, c'est qu'il a fait ce que nous tous disons vouloir faire mais qu'on n'a pas fait. On a tous dit, à commencer par Foucault, que « auteur » c'était une fonction : ce n'était pas un nom, et que finalement, ce n'était pas la seule fonction, et que dans le domaine de la création il y avait bien autre chose que la fonction auteur, ce qui vient un peu du cinéma : il y a la fonction producteur, la fonction metteur en scène, et bien d'autres fonctions. Dans le mot dernier de François, « comme cette maladie devient difficile à gérer » gérer c'est vraiment une fonction. Tout comme diriger est une fonction. Pour moi, c'est un très grand producteur au sens que le cinéma a donné au terme. Il ne s'agit pas de ceux qui financent mais de bien autre chose. C'est une fonction distincte.

C'était un très grand négociateur aussi et ça ne faisait qu'un avec son sens politique. La négociation, chez lui, c'était tout ce qu'on voulait sauf un art du compromis. A ma connaissance, c'est un homme qui n'a jamais fait le moindre compromis, mais il savait mener une négociation. On le voyait même à de petits niveaux. Le département de philosophie à Paris VIII a tenu par lui. C'est vraiment lui qui a géré ce département difficile et son sens de la politique passait toujours par un sens de la négociation dure, c'est-à-dire pas du tout du compromis.

S'il était au croisement de toutes sortes de fonctions (auteur, car il était auteur véritablement, négociateur, producteur, gestionnaire, etc.), je crois qu'avant tout il était fondamentalement producteur-auteur. Il était un très grand directeur de travail et finalement l'activité de création, pour lui, passait moins par le fait de faire un livre personnel que d'orienter un travail collectif dans des voies nouvelles. On a dit de lui que c'était un grand pédagogue.

Mais ce qui est remarquable, ce n'est pas simplement son souci et son goût pédagogiques. Qu'il ait été un très grand professeur, c'est sûr, mais ce qui était important c'est que la direction de travail collectif lui permettait de tracer des voies nouvelles. Ce n'était pas de l'histoire qu'il faisait, c'était réellement de nouveaux tracés. A cet égard, je crois qu'on ne peut mesurer son œuvre récente qu'en la rapportant à un renouvellement de la philosophie politique. En quoi consisterait ce renouvellement ? Je crois qu'il faudrait tenir les deux bouts.

Le point de départ de François a été un grand livre de philosophie de l'histoire, à savoir *La Naissance de l'histoire* en Grèce, qui est un très grand livre et a été le premier. Ensuite c'est devenu un sujet classique, mais au début, c'est lui qui a lancé cette direction d'une réflexion sur l'histoire telle que les Grecs la concevaient et qui a fait des petits par la suite. Au besoin, on ne s'est plus reporté à ce livre majeur mais c'est un livre majeur. Et si on saute à l'autre bout (je parle de chaque fois où François est intervenu) quel est par exemple le meilleur texte sur l'athéisme marxiste et Marx : c'est l'article de François^c. Si l'on se reporte à ses derniers travaux, je crois que, pour reprendre le titre de Debray, c'était faire au sens de Kant une *Critique de la raison politique*. C'est-à-dire, comme si François en était revenu de son adhésion au logos et qu'il fallait faire une critique du logos politique, une critique de la rationalité politique, une critique de la rationalité historique. Et cette tentative d'une nouvelle critique se serait accompagnée – c'était là le côté direction de travail collectif – d'un grand travail qui aurait un peu son modèle chez les linguistes, un grand vocabulaire politique. C'est par là qu'il est producteur créateur. Il était apte à mener la critique de la raison politique, mais elle n'était pas séparable du travail collectif d'un vaste vocabulaire politique, un vocabulaire des institutions politiques. L'importance de sa pensée, de son travail est absolument fondamentale et c'est celle d'un créateur : pas seulement un grand professeur, mais un créateur qui passe par la production, la gestion.

c. In *Questions, objections*, Paris, Denoël-Gonthier, 1979.

PRÉFACE POUR L'ÉDITION AMÉRICAINE DE *L'IMAGE-MOUVEMENT* *

Ce livre ne se propose pas de constituer une histoire du cinéma, mais de dégager certains concepts cinématographiques. Ces concepts ne sont pas techniques (comme les divers plans ou les différents mouvements d'appareil), ni critiques (par exemple les grands genres, western, policier, film d'Histoire, etc.). Ils ne sont pas non plus linguistiques, au sens où l'on a dit que le cinéma était la langue universelle, ou bien au sens où l'on dit encore que le cinéma est un langage. Le cinéma nous semble être une composition d'images et de signes, c'est-à-dire une matière intelligible préverbale (sémiotique pure), tandis que la sémiologie d'inspiration linguistique abolit l'image et tend à se passer du signe. Ce que nous appelons concepts cinématographiques, ce sont donc les types d'images et les signes qui correspondent à chaque type. Ainsi l'image de cinéma étant « automatique », et se présentant d'abord comme image-mouvement, nous avons cherché dans quelles conditions elle se spécifiait en types différents. Ces types sont principalement l'image-perception, l'image-affection et l'image-action. Leur distribution détermine certainement une représentation du temps, mais il faut remarquer que le temps reste l'objet d'une représentation indirecte tant qu'il dépend du montage et découle des images-mouvement.

Il se peut que, depuis la guerre, une image-temps directe se soit formée et imposée au cinéma. Nous ne voulons pas dire qu'il n'y aurait plus de mouvement, mais que, tout comme

* Titre de l'éditeur. « Preface to the English Edition » in Gilles Deleuze, *Cinema 1 : The Movement-Image*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986, p. ix-x. Trad. ang. par Hugh Tomlinson et Barbara Habberjam.

c'était arrivé il y a bien longtemps en philosophie, un renversement s'est produit dans le rapport mouvement-temps : ce n'est plus le temps qui se rapporte au mouvement, ce sont les anomalies de mouvement qui dépendent du temps. Au lieu d'une représentation indirecte du temps qui découle du mouvement, c'est l'image-temps directe du temps qui découle du mouvement, c'est l'image-temps directe qui commande au faux-mouvement. Pourquoi la guerre a-t-elle rendu possible ce renversement, cette émergence d'un cinéma du temps, avec Welles, avec le néo-réalisme, avec la nouvelle vague... ? Là encore, il faudra chercher quels types d'images correspondent avec la nouvelle image-temps, et quels signes se combinent avec ces types. Peut-être tout surgit dans un éclatement du schème sensori-moteur : ce schème, qui avait enchaîné les perceptions, les affections et les actions, n'entre pas dans une crise profonde sans que le régime général de l'image n'en soit changé. En tout cas, le cinéma a subi ici une mutation beaucoup plus importante que celle qu'elle connut avec le parlant.

Il n'est pas question de dire que le cinéma moderne de l'image-temps « vaut mieux » que le cinéma classique de l'image-mouvement. Nous ne parlons que de chefs-d'œuvre auxquels ne s'applique aucune hiérarchie de valeur. Le cinéma est toujours aussi parfait qu'il peut l'être, compte tenu des images et des signes qu'il invente et dont il dispose à tel moment. C'est pourquoi cette étude doit entrelacer les analyses concrètes d'images et de signes, avec des monographies de grands auteurs qui les ont créés ou renouvelés.

Le premier volume porte sur l'image-mouvement, le second portera sur l'image-temps. Si, à la fin de ce premier volume, nous essayons de comprendre toute l'importance d'Hitchcock, un des plus grands cinéastes anglais, c'est parce qu'il nous semble avoir inventé un type d'image extraordinaire : l'image des relations mentales. Les relations, comme extérieures à leurs termes, ont toujours été l'objet de la pensée philosophique anglaise. Quand une relation tombe, ou change, qu'arrive-t-il à ses termes ? Ainsi Hitchcock, dans une comédie mineure *Mr and Mrs Smith*, demande : qu'arrive-t-il à un homme et à une femme qui apprennent tout d'un coup que, leur mariage n'étant pas légal, ils n'ont jamais été mariés ? Hitchcock fait un cinéma de la relation, comme la philosophie anglaise faisait

une philosophie de la relation. Peut-être est-il en ce sens à la charnière des deux cinémas, le classique qu'il parachève et le moderne qu'il prépare. A tous ces égards, il ne suffit pas de confronter les grands auteurs de cinéma à des peintres, des architectes, ou même des musiciens, mais aussi à des penseurs. Il est souvent question d'une crise du cinéma, sous la pression de la télévision, puis de l'image électronique. Mais les capacités créatrices de l'une et de l'autre sont déjà inséparables de ce que les grands auteurs de cinéma leur ont apporté. Un peu comme Varèse en musique, ils réclament les nouveaux matériaux et moyens que l'avenir rend possibles.

FOUCAULT ET LES PRISONS *

H. P. – Avant d'aborder des questions plus générales sur les intellectuels et le domaine politique, pourriez-vous nous expliquer vos rapports avec Foucault et le GIP^a ?

G. D. – Alors, on commence par le GIP. Tout ce que je vais vous dire, il faudra que vous le corrigiez. Je n'ai aucune mémoire, c'est comme si je vous racontais une espèce de rêve, c'est très flou. Après 68, il y avait beaucoup de groupes, de nature très différente, mais forcément rétrécis. C'était l'après 68. Ils survivaient, ils avaient tous un passé. Foucault insistait sur le fait que 68 n'avait pas eu d'importance pour lui. Il avait un passé de grand philosophe déjà, mais il ne traînait pas derrière lui un passé de 68. C'est ce qui lui a donné sans doute la possibilité de faire un groupe d'un type si nouveau. Et ce groupe lui a donné une espèce d'égalité avec les autres groupes. Il ne se serait pas laissé prendre, mais cela lui a permis de garder son indépendance vis-à-vis d'autres groupes, comme la Gauche prolétarienne. Il y avait des réunions constantes, des échanges, mais il a absolument maintenu l'indépendance totale du GIP. A mon avis, Foucault a été le

* Titre de l'éditeur. Le texte est initialement paru sous le titre : « The Intellectual and Politics : Foucault and the Prison », propos recueillis par Paul Rabinow et Keith Gandal in *History of the Present*, 2, printemps 1986, p. 1-2, 20-21. Tr. ang. Paul Rabinow. La version présentée ici a été établie d'après la retranscription du document sonore original et s'éloigne parfois de la présentation américaine.

a. Le GIP (Groupe Information Prison) est créé en février 1971 à l'initiative de Daniel Defert et Michel Foucault. Ils se donnent pour but de mener des enquêtes « intolérance » (introduites clandestinement dans les prisons par l'intermédiaire des familles) pour recueillir et révéler les conditions de vie des détenus. Dès le mois de mai, paraissent des brochures anonymes qui présentent les témoignages recueillis. Sur l'histoire du GIP, on peut consulter l'ouvrage de référence, *Le Groupe d'Information sur les Prisons, Archives d'une Lutte 1970-1972*, Editions de l'IMEC, 2003.

seul, non pas à survivre d'un passé, mais à inventer quelque chose de nouveau, à tous les niveaux. C'était très précis, comme était Foucault. Le GIP est une image de Foucault, une invention Foucault-Defert. C'est un cas où leur collaboration est intime et fantastique. En France, c'est la première fois que se créait ce genre de groupe, qui n'avait absolument rien à voir avec un parti (il y avait des partis terrifiants, du type la Gauche prolétarienne), ni avec une entreprise (par exemple, les entreprises pour renouveler la psychiatrie).

Il s'agissait de faire un « Groupe Information Prison ». C'était évidemment autre chose que de l'information. C'était une espèce de pensée-expérimentation. Il y a tout un aspect par lequel Foucault n'a pas cessé de considérer le processus de la pensée comme une expérimentation. C'est sa descendance Nietzsche. Il ne s'agissait pas du tout d'expérimenter sur la prison, mais de saisir la prison comme un lieu où une certaine expérience était vécue par les prisonniers et que des intellectuels, tels que Foucault les concevait, devaient aussi penser. Le GIP, c'est presque aussi beau qu'un livre de Foucault. J'ai suivi avec tout mon cœur parce que ça m'a fasciné. Quand ils ont commencé tous les deux, ils partaient dans une espèce de noir. Ils avaient vu quelque chose, mais ce qu'on voit, c'est toujours dans le noir. Comment faire ? Je crois que ça a commencé comme cela : Defert a commencé à distribuer des tracts dans les files d'attente des familles au moment des visites. Ils étaient plusieurs, Foucault en faisait parfois partie. Ils se sont vite fait repérer comme « agitateurs ». Ce qu'ils voulaient, ce n'était pas du tout créer de l'agitation, mais établir un questionnaire auquel les familles et les détenus eux-mêmes répondraient. Je me souviens que, dans les premiers questionnaires, il était question de l'alimentation, des soins médicaux. Foucault avait dû être à la fois très réconforté, très entraîné et en même temps étonné par les réponses. On y trouvait quelque chose de bien pire, à savoir : les humiliations constantes. Du coup, Foucault voyant donnait le relais à Foucault pensant.

Le GIP a été, je crois, un terrain d'expérimentation jusqu'à *Surveiller et punir*. Ce à quoi il a été immédiatement sensible, c'est la différence énorme entre le statut théorique et juridique de la prison, la prison comme privation de liberté, et la

pratique de la prison qui est tout à fait autre chose, puisqu'on ne se contente pas de priver quelqu'un de liberté, ce qui est déjà très grand, mais s'y ajoute tout le système des humiliations, tout le système par lequel on casse les gens et qui ne fait pas partie de la privation de liberté. On a découvert, ce que tout le monde savait, qu'il y avait une justice sans aucun contrôle qui s'était faite dans la prison puisqu'il y avait une prison dans la prison, une prison derrière la prison, qu'on appelait le mitard. Il n'y avait pas encore les QHS^b. Le prisonnier pouvait être condamné à des peines sans aucune possibilité de se défendre. On apprenait beaucoup de choses. Le GIP travaillait du côté des familles de détenus, des anciens détenus. Comme tout ce qui est beau, il y avait des moments de grand rire, par exemple, les premiers contacts qu'on a pris avec les anciens prisonniers où chacun voulait être plus prisonnier que les autres. L'autre avait toujours connu plus dur.

H. P. – Quel était le rapport avec la politique ?

Foucault avait une intuition politique qui a été pour moi quelque chose de très important. J'appelle une intuition politique, avoir le sentiment que quelque chose va se passer et que ça va passer par là, pas ailleurs. C'est très rare une intuition politique. Foucault a senti qu'il y avait des petits mouvements, des petits troubles dans les prisons. Il ne cherchait pas à en profiter, ni à les précipiter. Il a vu quelque chose. Pour lui, la pensée n'a pas cessé d'être un processus d'expérimentation, allant jusqu'à la mort. D'une certaine manière, il était un peu voyant. Ce qu'il voyait lui était proprement intolérable. C'était un voyant extraordinaire, la manière dont il voyait les gens, dont il voyait tout, dans le comique ou dans l'affreux. Il avait une puissance de voir qui était en rapport avec sa puissance d'écrire. Quand on voit quelque chose et qu'on le voit très profondément, ce qu'on voit est intolérable. Ce n'était un mot à lui, pas dans la conversation, mais dans sa réflexion. Finalement, penser pour lui, c'était réagir à de l'intolérable, l'intolérable qu'on a vécu. Ce n'était jamais quelque chose de visible. Ça faisait partie du génie de Foucault. Ça complète l'autre

b. QHS : Quartier Haute Sécurité, destiné à isoler le prisonnier dans une cellule aux conditions particulièrement pénibles.

aspect. La pensée comme expérimentation, mais aussi la pensée comme vision, comme saisie d'un intolérable.

H. P. – Quelque chose d'éthique ?

G. D. – Je pense que ça lui servait d'éthique. Cet intolérable n'était pas de l'éthique. Son éthique à lui, c'était de voir ou de saisir quelque chose comme intolérable. Ce n'était pas au nom de la morale. C'était sa façon de penser. Si la pensée n'allait pas jusqu'à l'intolérable, ce n'était pas la peine de le penser. Penser, c'était toujours penser à la limite de quelque chose.

H. P. – Les gens disent que c'est intolérable parce que c'est injuste.

G. D. – Foucault ne disait pas cela. Si c'était intolérable, ce n'est pas parce que c'était injuste, mais parce que personne ne le voyait, c'était imperceptible. Tout le monde le savait pourtant. Ce n'était pas un secret. Cette prison dans la prison, tout le monde savait, mais personne ne la voyait. Lui, il la voyait. Il vivait comme ça. Ce qui ne l'empêchait pas de tourner l'intolérable en grand humour. Encore une fois, on a beaucoup ri. Ce n'était pas l'indignation. On ne s'indignait pas. C'était deux choses : voir quelque chose de non visible et penser quelque chose qui soit presque à la limite.

H. P. – Comment êtes-vous entré dans le GIP ?

G. D. – J'étais absolument convaincu d'avance qu'il avait raison et qu'il avait trouvé en effet le seul groupe d'un nouveau type. C'était nouveau, parce que tellement localisé. Et comme tout ce qu'a fait Foucault, plus c'est localisé, plus ça a une portée. C'était comme une occasion que Foucault avait su ne pas rater. Il y avait des gens tout à fait inattendus qui n'avaient rien à voir avec la prison. Je repense par exemple à la veuve de Paul Eluard qui nous a beaucoup aidé à un moment, sans aucune raison spéciale. Il y avait des gens constants, comme Claude Mauriac qui était très proche de Foucault. Quand on a fait des rapprochements au moment de l'affaire Jackson et le problème des prisons en Amérique, Genet a surgi^c. Il était formidable. C'était très animé. Il se développait un mouvement

c. George Jackson était un militant noir américain, détenu dans la prison de San Quentin puis de Soledad où il fut assassiné en août 1971. Deleuze collabora de près, avec des membres du GIP, à un numéro spécial, *L'Assassinat de George Jackson*, Paris, Gallimard, coll. « Intolérable », 1971.

intérieur aux prisons. Des révoltes se formaient. A l'extérieur, ça partait dans tous les sens, du côté des psychiatres de prisons, des médecins de prisons, des familles de prisonniers. Il fallait faire des brochures. C'étaient des tâches infinies dont Foucault et Defert se chargeaient. C'était eux qui avaient les idées. Nous, on suivait. On suivait avec passion. Je me souviens d'une journée folle, typique du GIP, où les bons moments et les moments tragiques alternaient. Nous étions allés à Nancy, je crois. Du matin au soir, on était pris. La matinée, ça commençait par une délégation à la préfecture, ensuite on devait aller à la prison, ensuite, on devait tenir une conférence de presse. Il se passait des trucs à la prison et puis une manifestation pour finir la journée. Rien que de commencer la journée, je me suis dit que je ne tiendrai jamais le coup. Je n'ai jamais eu l'énergie de Foucault, ni sa force. Foucault avait une force de vie énorme.

H. P. – *Comment s'est produite la disparition du GIP ?*

G. D. – Ce dont tous les autres rêvaient, Foucault l'a fait : au bout d'un certain temps, il a dissous le GIP. Je me souviens que Foucault voyait beaucoup les Livrozet. Livrozet était un ancien prisonnier. Il a écrit un livre pour lequel Foucault a fait une très belle préface^d. Madame Livrozet aussi était très active. Quand le GIP s'est dissous, ils ont enchaîné en créant le CAP, le « Comité d'Action des Prisonniers », qui devait être mené par les anciens prisonniers. Je crois que Foucault n'a retenu que le fait qu'il avait perdu ; il n'a pas vu en quoi il avait gagné. Il a toujours été extrêmement modeste d'un certain point de vue. Il a pensé qu'il avait perdu parce que tout s'était refermé. Il avait eu l'impression que ça n'avait servi à rien. Foucault disait que ce n'était pas de la répression, mais pire : quelqu'un parle mais c'est comme s'il ne disait rien. Trois ou quatre ans après, c'était redevenu exactement pareil.

Et en même temps, il devait bien savoir que ça avait servi énormément. Le GIP avait réussi beaucoup de choses, le mouvement des prisonniers s'était développé. Foucault était en droit de penser que quelque chose avait changé, même si ce n'était pas fondamental. Je le dis trop simplement : le GIP

^d. In Serge Livrozet, *De la prison à la révolte*, Paris, Mercure de France, 1973, p. 7-14.

avait comme but que les prisonniers eux-mêmes, et les familles de prisonniers puissent parler, parler pour leur compte. Ce n'était pas le cas avant. Quand il y avait une émission sur les prisons, vous aviez tous les représentants de ce qui touchait aux prisons de près ou de loin, des juges, des avocats, des gardiens de prisons, des visiteuses de prisons, des philanthropes, n'importe quoi, mais il n'y avait pas de prisonniers, ni même d'anciens prisonniers, tout comme quand on fait un colloque sur l'école maternelle, il y a tout ce que vous voulez, mais il n'y a pas d'enfants, bien qu'ils aient quand même quelque chose à dire. Le but du GIP, c'était moins de les faire parler que de dessiner déjà une place où on serait bien forcé de les entendre, une place qui ne consiste pas simplement à faire une émeute sur le toit d'une prison, mais à faire que ce qu'ils avaient à dire passe. Ce qu'il y avait à dire, c'est exactement ce que Foucault avait sorti, à savoir : nous sommes privés de liberté, c'est une chose, mais ce qu'on subit, c'est tout à fait autre chose. On est possédé. Tout le monde le sait bien, mais tout le monde laisse faire.

H. P. – *Une des fonctions de l'intellectuel, selon Foucault, n'était-ce pas d'ouvrir un espace où d'autres puissent parler ?*

G. D. – Pour la France, c'était quelque chose de très nouveau. C'était la grande différence Sartre/Foucault. Foucault avait une conception, une manière de vivre la position politique de l'intellectuel très différente de celle de Sartre, pas du tout théorique. Sartre, quels que soient sa force et son génie, avait une conception classique de l'intellectuel. Il intervenait au nom de valeurs supérieures, le Bien, le Juste, le Vrai. Entre Voltaire, Zola et Sartre, je vois une grande ligne commune qui s'achève avec Sartre. C'est l'intellectuel qui intervient au nom des valeurs de vérité et de justice. Foucault, c'était beaucoup plus fonctionnel, il a toujours été fonctionnaliste. Simplement, il inventait un fonctionnalisme à lui. Et ce fonctionnalisme, c'était voir et dire. Qu'est-ce qu'il y a à voir, là ? Qu'est-ce qu'il y a à dire ou à penser ? Ce n'était pas l'intellectuel en tant que garant de certaines valeurs.

Je sais que, plus tard, il s'est exprimé au nom de sa conception de la vérité, mais c'était autre chose. « Information » n'était finalement pas un bon mot. Il ne s'agissait pas de trouver la vérité sur la prison, mais de produire des énoncés sur

la prison, une fois dit que ni les prisonniers ni les gens en dehors de la prison n'avaient su en produire. On avait su faire des discours sur la prison, etc., mais pas les produire. Là aussi, s'il y a communication entre son action et son œuvre philosophique, c'est qu'il vivait comme ça. Qu'est-ce qu'il y avait de prodigieux dans les phrases de Foucault, quand il parlait ? Il n'y a qu'un homme au monde que j'ai entendu parler comme ça. Tout ce qu'il disait était *décisif*, mais pas au sens autoritaire. Quand il entrait dans une pièce, c'était déjà décisif, l'atmosphère changeait. Et quand il parlait, ce qu'il disait était décisif. Foucault considérait qu'un énoncé était une chose très particulière. Ce n'est pas n'importe quel discours, n'importe quelle phrase qui fait un énoncé. Il fallait les deux dimensions, voir et parler. C'est en gros les mots, les choses. Les mots, c'est la production des énoncés ; les choses, c'est voir, c'est les formations visibles. Il s'agit de voir quelque chose d'imperceptible dans ce qui est visible.

H. P. – *Produire des énoncés, est-ce donner la parole à quelqu'un ?*

G. D. – En partie, mais il n'y a pas que cela. On disait, c'était le thème, on disait comme les autres : il faut donner la parole aux autres, mais ce n'était pas la question. Je donne un exemple politique. Pour moi, une des importances fondamentales de Lénine, c'est qu'il a produit de nouveaux énoncés avant et après la Révolution russe, un type d'énoncés qui sont comme signés, ce sont des énoncés léninistes. Est-ce qu'on peut parler d'un type d'énoncé nouveau ou qui survient dans tel espace, dans telle circonstance et qui sont des énoncés léninistes ? C'est un nouveau type d'énonciation. Il ne s'agit pas de chercher la vérité à la manière de Sartre, mais de produire de nouvelles conditions d'énonciation. 68 avait produit de nouveaux énoncés. Il y avait un type d'énoncés que personne n'a tenu avant. De nouveaux énoncés peuvent être diaboliques et très fâcheux contre lesquels on est tous amenés à lutter. Hitler a été grand producteur de nouveaux énoncés.

H. P. – *Politiquement avez-vous trouvé cela suffisant à l'époque ?*

G. D. – Est-ce que ça suffisait à nous occuper ? Certainement. Nos journées étaient totalement remplies. Foucault apportait une espèce de pratique qui comportait deux aspects

fondamentalement nouveaux. Comment n'aurait-ce pas été suffisant ? Votre question en un sens est terrible. Foucault aurait dit : cela n'a pas été suffisant puisque sous un aspect, ça a raté. Cela n'a pas changé le statut des prisons. Moi, je donnerai la réponse inverse : cela a été doublement suffisant. Cela a eu beaucoup d'écho. Les échos principaux, c'était le mouvement dans les prisons. Le mouvement dans les prisons, ce n'est pas Foucault ni Defert qui l'inspirait. Le GIP lui a donné un retentissement parce qu'on faisait aussi des articles, on passait notre temps à emmerder les gens du ministère de la justice, du ministère de l'intérieur. Maintenant il y a un type d'énoncé sur la prison qui est normalement tenu par les prisonniers ou par les non-prisonniers et qui, avant, était inimaginable. En ce sens, il y a eu réussite.

H. P. – *Vous avez une vision beaucoup plus fluide du monde social que Foucault. Je pense à Mille Plateaux. Chez Foucault, on trouve beaucoup de métaphores architecturales. Etes-vous d'accord avec cette description ?*

G. D. – Tout à fait. Hélas, les dernières années de sa vie, je ne l'ai pas vu, j'en ai maintenant évidemment un regret très dur, très fort, parce que c'est un des hommes que j'aime et que j'admire le plus profondément. Je me souviens qu'on en avait parlé au moment où il a publié *La Volonté de savoir*. On n'avait pas la même conception de la société. Pour moi une société, c'est quelque chose qui ne cesse pas de fuir par tous les bouts. Quand vous dites que je suis plus fluide, oui, vous avez complètement raison. Ça fuit monétairement, ça fuit idéologiquement. C'est vraiment fait de lignes de fuite. Si bien que le problème d'une société, c'est : comment empêcher que ça fuie ? Pour moi, les pouvoirs viennent après. L'étonnement de Foucault, ce serait plutôt : mais avec tous ces pouvoirs, et toute leur sornioiserie, toute leur hypocrisie, on arrive quand même à résister. Moi, mon étonnement c'est l'inverse. Ça fuit de partout et les gouvernements arrivent à colmater. On prenait le problème en sens inverse. Vous avez raison de dire que la société c'est un fluide, ou même pire, un gaz. Pour Foucault, c'est une architecture.

H. P. – *Vous en avez parlé avec lui ?*

G. D. – Je me souviens qu'au moment de *La Volonté de savoir* qui a été, je crois, le départ d'une sorte de crise intel-

lectuelle, il s'interrogeait beaucoup. Il était plutôt dans une espèce de mélancolie et, à ce moment-là, on avait parlé assez longtemps de cette manière de voir la société.

H. P. – *Quelles ont été vos conclusions ? Vous vous êtes éloignés l'un de l'autre...*

G. D. – J'ai toujours eu une admiration et une affection énormes pour Foucault. Non seulement je l'admirais, mais en plus il me faisait rire. Il était très drôle. Je n'ai avec lui qu'une ressemblance : ou bien je travaille, ou bien je dis des choses insignifiantes. Il y a très peu de gens au monde avec qui on peut dire des choses insignifiantes. Passer deux heures avec quelqu'un en ne disant rien, c'est le sommet de l'amitié. Il n'y a qu'avec de très grands amis qu'on peut parler de choses insignifiantes. Avec Foucault, c'était plutôt une phrase par-ci par-là. Un jour, dans le courant d'une conversation, il a dit : moi, j'aime beaucoup Péguy, parce que c'est un fou. J'ai demandé : pourquoi dites-vous que c'est un fou ? Il m'a dit : il suffit de regarder comment il écrit. Là aussi, c'est très intéressant par rapport à Foucault. Cela voulait dire que quelqu'un qui sait inventer un nouveau style, produire de nouveaux énoncés, c'est un fou. On travaillait séparément, chacun de notre côté. Je suis sûr qu'il lisait ce que je faisais, je lisais avec passion ce qu'il faisait, mais on ne parlait pas beaucoup. Et j'ai eu le sentiment, mais sans aucune tristesse, que finalement moi j'avais besoin de lui et que lui n'avait pas besoin de moi. Foucault était un homme très, très mystérieux.

LE CERVEAU, C'EST L'ÉCRAN *

Cahiers. – Comment le cinéma est-il entré dans votre vie, à la fois en tant que spectateur, et bien sûr que philosophe ? Quand vous êtes-vous mis à l'aimer et avez-vous commencé de penser que c'était un domaine digne de la philosophie ?

Gilles Deleuze. – J'ai une expérience privilégiée parce que j'ai eu deux périodes très séparées. Avant guerre, enfant, j'allais assez souvent au cinéma : il y avait, je crois, une structure familiale du cinéma, des salles à abonnement comme la salle Pleyel, on pouvait y envoyer des enfants tout seuls, je n'avais donc pas le choix du programme, et tantôt c'était Harold Lloyd ou Buster Keaton, tantôt *Les Croix de bois* qui m'angoissait, on redonnait même *Fantômas* et j'avais très peur. Ce serait curieux de chercher quelles salles ont disparu, après la guerre, dans un quartier restreint : de nouvelles salles ont surgi, mais beaucoup ont disparu.

Et puis, après la guerre, je suis retourné au cinéma, mais d'une autre façon. J'étais étudiant en philosophie, et je n'étais pas bête au point de vouloir faire une philosophie du cinéma, mais une rencontre m'impressionnait : j'aimais des auteurs qui réclamaient qu'on introduise le mouvement dans la pensée, le « vrai » mouvement (ils dénonçaient la dialectique hégélienne comme un mouvement abstrait). Comment ne pas rencontrer le cinéma qui introduisait le « vrai » mouvement dans l'image ? Il ne s'agissait pas d'appliquer la philosophie au cinéma, mais on allait tout droit de la philosophie au cinéma. Et inversement

* *Cahiers du cinéma*, n° 380, février 1986, p. 25-32.

Ce texte, remis en forme par Deleuze, est issu d'une table ronde avec Alain Bergala, Pascal Bonitzer, Marc Chevré, Jean Narboni, Charles Tesson, Serge Toubiana à l'occasion de la parution de *Cinéma 2 : L'Image-temps*, Paris, Editions de Minuit, 1985.

aussi, on allait tout droit du cinéma à la philosophie. C'est que quelque chose de bizarre m'a frappé dans le cinéma : son aptitude inattendue à manifester, non pas le comportement, mais la vie spirituelle (en même temps que les comportements aberrants). La vie spirituelle, ce n'est pas le rêve ou le fantasme, qui ont toujours été des impasses du cinéma, c'est plutôt le domaine de la froide décision, de l'entêtement absolu, du choix de l'existence. Comment se fait-il que le cinéma soit si apte à fouiller la vie spirituelle ? Ça peut donner le pire, un catholicisme, un sulpicisme propre au cinéma, mais aussi le plus haut, Dreyer, Sternberg, Bresson, Rossellini, Rohmer aujourd'hui. C'est curieux comme Rohmer assigne au cinéma l'étude des sphères d'existence, l'existence esthétique de *La Collectionneuse*, l'existence éthique du *Beau mariage*, l'existence religieuse de *Ma nuit chez Maud* : c'est proche de Kierkegaard qui, bien avant le cinéma, éprouvait déjà le besoin d'écrire par d'étranges synopsis. Bref, le cinéma ne met pas seulement le mouvement dans l'image, il le met aussi dans l'esprit. La vie spirituelle, c'est le mouvement de l'esprit. On va tout naturellement de la philosophie au cinéma, mais aussi du cinéma à la philosophie.

Le cerveau, c'est ça l'unité. Le cerveau, c'est l'écran. Je ne crois pas que la linguistique, la psychanalyse soient d'une grande aide pour le cinéma. En revanche la biologie du cerveau, la biologie moléculaire. La pensée est moléculaire, il y a des vitesses moléculaires qui composent les êtres lents que nous sommes. Le mot de Michaux : « L'homme est un être lent, qui n'est possible que grâce à des vitesses fantastiques »^a. Les circuits et les enchaînements cérébraux ne préexistent pas aux stimuli, corpuscules ou grains qui les tracent. Le cinéma n'est pas un théâtre, il compose les corps avec des grains. Les enchaînements sont souvent paradoxaux, et débordent de toutes parts les simples associations d'images. Le cinéma, précisément parce qu'il met l'image en mouvement, ou plutôt dote l'image d'un auto-mouvement, ne cesse de tracer et de retracer des circuits cérébraux. Là encore, c'est pour le meilleur ou pour le pire. L'écran, c'est-à-dire nous-mêmes, peut être un cervelet déficient d'idiot autant

a. Michaux, *Les Grandes épreuves de l'esprit*, Paris, Gallimard, 1966, p. 33.

qu'un cerveau créatif. Voyez les clips : leur puissance était dans de nouvelles vitesses, de nouveaux enchaînements et ré-enchaînements, mais avant même de développer leur puissance, ils ont déjà sombré dans de lamentables tics et grimaces, et des coupures distribuées n'importe comment. Le mauvais cinéma passe toujours par des circuits tout faits du bas-cerveau, violence et sexualité dans ce qui est représenté, un mélange de cruauté gratuite et de débilité organisée. Le vrai cinéma atteint à une autre violence, une autre sexualité, moléculaires, non localisables : les personnages de Losey, par exemple, sont des comprimés de violence statique, d'autant plus violents qu'ils ne bougent pas. Ces histoires de vitesses de la pensée, précipitations ou pétrifications, sont inséparables de l'image-mouvement : voyez la vitesse chez Lubitsch, comment il met de véritables raisonnements dans l'image, des éclairs, la vie de l'esprit.

La rencontre de deux disciplines ne se fait pas lorsque l'une se met à réfléchir sur l'autre, mais lorsque l'une s'aperçoit qu'elle doit résoudre pour son compte et avec ses moyens propres un problème semblable à celui qui se pose aussi dans une autre. On peut concevoir que des problèmes semblables, à des moments différents, dans des occasions et des conditions différentes, secouent diverses sciences, et la peinture, et la musique et la philosophie, et la littérature, et le cinéma. Ce sont les mêmes secousses dans des terrains tout différents. Il n'y a de critique que comparée (et la critique de cinéma devient mauvaise quand elle se referme sur le cinéma comme sur un ghetto), parce que toute œuvre dans un domaine est elle-même auto-comparante. Godard affronte la peinture dans *Passion* et la musique dans *Prénom Carmen*, et fait un cinéma sériel, mais aussi un cinéma de la catastrophe, en un sens qui répond à la conception mathématique de René Thom. Il n'y a pas d'œuvre qui n'ait sa suite ou son début dans d'autres arts. J'ai pu écrire sur le cinéma, non pas par droit de réflexion, mais quand des problèmes de philosophie m'ont poussé à chercher des réponses dans le cinéma, quitte à ce que celles-ci relancent d'autres problèmes. Tout travail s'insère dans un système de relais.

Cahiers. – *Ce qui nous frappe dans vos deux livres sur le cinéma, c'est quelque chose qu'on trouve déjà dans vos autres*

livres, mais jamais à ce point, c'est la taxinomie, l'amour du classement. Est-ce que vous aviez depuis toujours ces dispositions, ou sont-elles venues en cours d'existence ? Le classement a-t-il un lien particulier avec le cinéma ?

G. Deleuze. – Oui, il n'y a rien de plus amusant que les classifications, les tables. C'est comme le squelette d'un livre, ou son vocabulaire, son dictionnaire. Ce n'est pas l'essentiel, qui vient ensuite, mais c'est un travail préparatoire indispensable. Rien n'est plus beau que les classifications d'histoire naturelle. L'œuvre de Balzac se construit sur d'étonnantes classifications. Borges proposait une classification chinoise des animaux qui réjouissait Foucault : appartenant à l'empeur, embaumés, apprivoisés, cochons de lait, sirènes, etc. Toutes les classifications sont de ce genre : elles sont mobiles, varient leurs critères suivant les cases, sont rétroactives et remaniables, illimitées. Certaines cases sont très peuplées, d'autres vides. Il s'agit toujours dans une classification de rapprocher des choses très différentes en apparence, et d'en séparer de très voisines. C'est la formation des concepts. On dit parfois que « classique », « romantique », ou bien « nouveau roman », ou bien « néo-réalisme », sont des abstractions insuffisantes. Je crois que ce sont des catégories bien fondées, à condition qu'on les rapporte, non pas à des formes générales, mais à des signes ou symptômes singuliers. Une classification, c'est toujours une symptomatologie, et ce qu'on classe, ce sont des signes, pour en tirer un concept qui se présente comme événement, non pas comme essence abstraite. A cet égard, les différentes disciplines sont vraiment des matières signalétiques. Les classifications varieront compte tenu de la matière, mais aussi se recouperont compte tenu des affinités variables entre matières. Parce qu'il meut et temporalise l'image, le cinéma est à la fois une matière très particulière, mais qui possède un haut degré d'affinité avec d'autres matières, picturale, musicale, littéraire... Ce n'est pas comme langage, c'est comme matière signalétique qu'il faut comprendre le cinéma.

Par exemple, j'essaie une classification des lumières au cinéma. Il y a la lumière comme milieu physique composé, et dont la composition donne le blanc, une sorte de lumière newtonienne, qu'on trouve dans le cinéma américain, peut-être

aussi d'une autre manière chez Antonioni. Et puis la lumière goethéenne, comme force indécomposable qui se heurte aux ténèbres et en tire les choses (expressionnisme, mais Ford, Welles, ne sont-ils pas aussi de ce côté ?). Il y a encore une lumière qui se définit, non plus dans son affrontement avec les ténèbres, mais avec le blanc, cette fois le blanc comme première opacité (c'est un autre aspect de Goethe, c'est Sternberg). Il y a aussi une lumière qui ne se définit plus ni par la composition ni par l'affrontement, mais, par l'alternance, par la production de figures lunaires (c'est la lumière de l'école française d'avant-guerre, notamment Epstein et Grémillon, peut-être aussi Rivette aujourd'hui : c'est proche des conceptions et de la pratique de Delaunay). Et la liste ne doit pas s'arrêter, parce qu'on peut toujours créer de nouveaux événements de lumière, par exemple Godard dans *Passion*. De même une classification ouverte des espaces au cinéma : on pourrait distinguer les espaces organiques ou englobants (le western, mais aussi Kurosawa qui donne à l'englobant une immense amplitude) ; les lignes d'univers, fonctionnelles (le néo-western, mais surtout Mizoguchi) ; les espaces plats de Losey, terrasses, falaises ou plateaux, qui lui font découvrir dans ses deux derniers films l'espace japonais ; les espaces déconnectés, aux raccordements non déterminés, à la manière de Bresson ; les espaces vides, à la façon d'Ozu, ou bien d'Antonioni ; les espaces stratigraphiques, qui valent par ce qu'ils recouvrent, au point qu'on « lit » l'espace, comme chez les Straub ; les espaces topologiques de Resnais, etc. Là, encore, il y a autant d'espaces que d'inventeurs. Et les lumières et espaces se combinent de façon très variée. On voit dans tous les cas que ces classifications de signes lumineux ou spatiaux sont propres au cinéma, et pourtant renvoient à d'autres domaines, sciences ou arts, Newton ou Delaunay, qui les prendraient dans un autre ordre, dans d'autres contextes et relations, d'autres divisions.

Cahiers. – Il y a une « crise » de la notion d'auteur au cinéma. Le discours actuel dans le cinéma pourrait être celui-ci : « Il n'y a plus d'auteurs, tout le monde est auteur, et ceux qui le sont nous emmerdent. »

G. Deleuze. – Il y a beaucoup de forces aujourd'hui qui se proposent de nier toute distinction entre le commercial et le

créatif. Plus on nie cette distinction, plus on pense être drôle, compréhensif et averti. En fait, on traduit seulement une exigence du capitalisme, la rotation rapide. Quand les publicitaires expliquent que la publicité, c'est la poésie du monde moderne, cette proposition éhontée oublie qu'il n'y a pas d'art qui se propose de composer ou révéler un produit répondant à l'attente du public. La publicité peut choquer ou vouloir choquer, elle répond à une attente supposée. Au contraire, un art produit nécessairement de l'inattendu, du non-reconnu, du non-reconnaissable. Il n'y a pas d'art commercial, c'est un non-sens. Il y a des arts populaires, bien sûr. Il y a aussi des arts qui nécessitent plus ou moins d'investissements financiers, il y a un commerce des arts, mais pas d'arts commerciaux. Ce qui complique tout en apparence, c'est que la même forme sert au créatif et au commercial. On le voit déjà au niveau de la forme-livre : c'est la même pour la collection Harlequin et pour un roman de Tolstoï. On peut toujours faire concourir des livres de gare et un grand roman, c'est forcément le livre de gare ou le best-seller qui gagneront dans un marché unique de la rotation rapide, ou, pire, c'est eux qui prétendront aux qualités de l'autre, qui prendront l'autre en otage. C'est ce qui se passe à la télévision, où le jugement esthétique devient « c'est savoureux », comme un petit plat, ou « c'est imparable », comme un penalty au football. C'est une promotion par le bas, un alignement de toute la littérature sur la grande consommation. « Auteur » est une fonction qui renvoie à l'œuvre d'art (et dans d'autres conditions au crime). Pour les autres produits, il y a d'autres noms, aussi respectables, rédacteurs, programmeur, réalisateur, producteur... Les gens qui disent « il n'y a plus d'auteurs aujourd'hui » supposent qu'ils auraient été capables de reconnaître ceux d'hier, au moment où ils n'étaient pas encore connus. C'est très vaniteux. Il n'y a pas d'art qui puisse vivre sans la condition d'un double secteur, sans la distinction toujours actuelle du commercial et du créatif.

Les *Cahiers* ont beaucoup fait pour faire passer cette distinction dans le cinéma même, et montrer ce qu'est un auteur de films (même si c'est un domaine où il y a aussi des producteurs, des rédacteurs, des agents commerciaux, etc.). Païni a dit récemment des choses très intéressantes sur tous ces

points¹. Aujourd'hui, on se croit malin en niant la distinction du commercial et du créatif : c'est qu'on y a intérêt. Il est difficile de faire une œuvre, mais c'est facile de trouver les critères. Il n'y a pas d'œuvre, même courte, qui n'implique une grande entreprise ou une longue durée interne (par exemple, l'entreprise de raconter ses souvenirs de famille n'est pas une grande entreprise). Une œuvre est toujours la création d'espace-temps nouveaux (il ne s'agit pas de raconter une histoire dans un espace et un temps déterminés, il faut que les rythmes, les lumières, les espaces-temps deviennent, eux-mêmes les vrais personnages). Une œuvre est censée faire jaillir des problèmes et des questions dans lesquels nous sommes pris, plutôt que donner des réponses. Une œuvre est une nouvelle syntaxe, ce qui est beaucoup plus important que le vocabulaire et creuse une langue étrangère dans la langue. La syntaxe, au cinéma, ce sont les enchaînements et réenchaînements d'images, mais aussi des rapports son-image visuelle (il y a un lien intime entre ces deux aspects). S'il fallait définir la culture, on pourrait dire que ce n'est pas du tout conquérir un domaine difficile ou abstrait, mais s'apercevoir que les œuvres d'art sont beaucoup plus concrètes, drôles, émouvantes, que les produits commerciaux : il y a dans les œuvres créatives une multiplication de l'émotion, une libération de l'émotion, l'invention de nouvelles émotions, qui se distinguent des modèles émotifs préfabriqués du commerce. On le voit singulièrement chez Bresson, chez Dreyer : ce sont les maîtres mêmes d'un nouveau comique. La question du cinéma d'auteur, c'est bien sûr d'assurer la distribution des films qui existent, et qui ne peuvent pas supporter la concurrence avec le commercial puisqu'ils sollicitent une autre durée, mais c'est aussi de rendre possible la création de films qui n'existent pas encore. Peut-être le cinéma n'est-il pas encore assez capitaliste. Il y a des circuits d'argent de durée très différente : il faudrait que la longue, la moyenne et la courte durées arrivent à se distinguer dans l'investissement cinématographique. Dans la science, le capitalisme arrive bien à redécouvrir de temps en temps l'intérêt de la recherche fondamentale.

Cahiers. – Il y a dans votre livre une thèse en apparence

1. Dans un entretien des *Cahiers du cinéma*, n° 357, mars 1984.

« scandaleuse », qui s'oppose à tout ce qui s'est écrit sur le cinéma, et qui concerne précisément l'image-temps. L'analyse filmologique a toujours eu comme argument que dans un film, malgré la présence de *flashes-back*, de rêves, de souvenirs ou même de scènes d'anticipation, quel que soit le temps évoqué, le mouvement s'accomplit devant vous au présent. Or, vous affirmez que l'image cinématographique n'est pas au présent.

G. Deleuze. – C'est curieux en effet, parce qu'il me semble évident que l'image n'est pas au présent. Ce qui est au présent, c'est ce que l'image « représente », mais pas l'image elle-même. L'image même, c'est un ensemble de rapports de temps dont le présent ne fait que découler, soit comme commun multiple, soit comme plus petit diviseur. Les rapports de temps ne sont jamais vu dans la perception ordinaire, mais ils le sont dans l'image, dès qu'elle est créatrice. Elle rend sensibles, visibles, les rapports de temps irréductibles au présent. Par exemple, une image montre un homme en train de marcher le long d'un cours d'eau, dans un paysage de montagne : il y a là au moins trois « durées » coexistantes, trois rythmes, et le rapport de temps, c'est la coexistence des durées dans l'image, qui ne se confond pas du tout avec le présent dans ce que représente l'image. C'est en ce sens que Tarkovski récusé la distinction du montage et du plan, parce qu'il définit le cinéma par la « pression du temps » dans le plan^b. C'est évident si l'on prend des exemples : une nature morte d'Ozu, un travelling de Visconti, une profondeur de champ de Welles. Si l'on en reste au représenté, c'est une bicyclette immobile, ou une montagne, c'est une voiture, ou un homme, qui parcourent un espace. Mais du point de vue de l'image, la nature morte d'Ozu est la forme du temps qui ne change pas elle-même, bien que tout change en elle (rapport de ce qui est dans le temps avec le temps). De même, la voiture de Sandra, dans le film de Visconti, s'enfonce dans le passé, et on le voit, en même temps qu'elle parcourt un espace au présent. Ça n'a rien à voir avec du *flash-back* ni avec du souvenir, parce que le souvenir est seulement un ancien présent, tandis que le personnage dans l'image s'enfonce littéralement dans le passé, ou émerge du

passé. En règle générale, dès qu'un espace cesse d'être « euclidien », dès qu'il y a création d'espaces, à la manière d'Ozu, d'Antonioni, de Bresson, l'espace ne rend plus compte de ses propres caractères qui font appel à des rapports de temps. Resnais est sûrement un des auteurs dont l'image est le moins au présent, parce qu'elle se fonde entièrement sur la coexistence de durées hétérogènes. La variation des rapports de temps, c'est le sujet même de *Je t'aime Je t'aime*, indépendamment de tout *flash-back*. Qu'est-ce qu'un faux-raccord, ou bien une disjonction voir-parler comme chez les Straub ou Marguerite Duras, ou bien l'écran plumeux de Resnais, les coupures noires ou blanches de Garrel ? Chaque fois, c'est « un peu de temps à l'état pur », et non pas un présent. Le cinéma ne reproduit pas des corps, il les produit avec des grains, qui sont des grains de temps. Quand on dit que le cinéma est mort, c'est particulièrement stupide, parce que le cinéma en est au tout début d'une exploration des rapports son-visuel, qui sont des rapports de temps, et renouvelle complètement son rapport avec la musique. La grande infériorité de la télévision, c'est qu'elle en reste à des images au présent, elle présentifie tout, sauf si elle est maniée par de grands cinéastes. L'idée de l'image au présent ne qualifie que les œuvres médiocres ou commerciales. C'est une idée toute faite et fausse, le type même d'une fausse évidence. A ma connaissance, il n'y a que Robbe-Grillet qui la reprenne. Mais justement, s'il la reprend, c'est avec une malice diabolique. C'est qu'il est un des seuls auteurs à produire effectivement des images au présent, mais grâce à des rapports de temps très complexes et qui lui sont propres. Il est la preuve vivante que de telles images sont très difficiles à créer, si l'on ne se contente pas du représenté, et ne sont pas du tout une donnée naturelle de l'image.

b. Tarkovski, « De la figure cinématographique », *Positif*, n° 249, décembre 1981.

OCCUPER SANS COMPTER : BOULEZ, PROUST ET LE TEMPS *

Boulez a souvent posé le problème de ses rapports avec des écrivains, des poètes : Michaux, Char, Mallarmé... S'il est vrai que la coupure n'est pas le contraire de la continuité, si le continu se définit par la coupure, on dira que le même geste construit la continuité du texte littéraire et du texte musical, et fait passer les coupures entre eux. Il n'y a pas de solution générale : chaque fois, il faut mesurer les rapports, suivant des mesures variables et souvent irrégulières. Mais voilà que Boulez entretient un tout autre rapport avec Proust. Pas un rapport plus profond mais d'une autre nature, et tacite, implicite (bien qu'il cite souvent Proust dans ses écrits). C'est comme s'il le savait par « cœur », par volonté et par hasard. Boulez a défini une grande alternative : compter pour occuper l'espace-temps, ou bien occuper sans compter¹. Mesurer pour effectuer les rapports, ou bien remplir les rapports sans mesure. Précisément son lien avec Proust ne serait-il pas de ce second type : hanter ou être hanté (« que me veux-tu ? »), occuper ou être occupé sans compter, sans mesure ?

La première chose que Boulez saisit dans Proust, c'est la manière dont des bruits et des sons décollent des personnages, des lieux et des noms auxquels ils sont d'abord attachés, pour former des « motifs » autonomes qui ne cessent de se transformer dans le temps, diminuant ou augmentant, ajoutant ou retranchant, variant leur vitesse et leur lenteur. Le motif était d'abord associé à un paysage ou à une personne,

un peu comme un panneau, mais c'est lui maintenant qui devient le seul paysage, varié, le seul personnage, changeant. Il est forcé que Proust invoque la petite phrase et la musique de Vinteuil pour rendre compte de cette alchimie, partout présente dans la *Recherche*, et qu'il en fasse hommage à Wagner (bien que Vinteuil soit supposé très différent de Wagner). Boulez à son tour fait hommage à Proust d'avoir profondément compris la vie autonome du motif wagnérien, en tant qu'il passe par des vitesses variables, traverse des altérations libres, entre dans une variation continue qui suppose une nouvelle forme du temps pour « les êtres musicaux »². Toute l'œuvre de Proust est ainsi faite : les amours successives, les jalousies, les sommeils, etc., se détachent si bien des personnages qu'ils deviennent eux-mêmes des personnages infiniment changeants, individuations sans identité, Jalousie I, Jalousie II, Jalousie III... Une telle variable qui se développe dans la dimension autonome du temps, on l'appellera « bloc de durée », « bloc sonore sans cesse variant ». Et la dimension autonome, non préexistante, qui se trace en même temps que le bloc varie, on l'appelle *diagonale*, pour mieux marquer qu'elle ne se ramène ni à la verticale harmonique ni à l'horizontale mélodique comme coordonnées préexistantes³. L'acte musical par excellence, selon Boulez, ne consiste-t-il pas à travers la diagonale, chaque fois dans des conditions différentes, depuis les combinaisons polyphoniques, en passant par les résolutions de Beethoven, les fusions de l'harmonie et de la mélodie chez Wagner, jusqu'à Webern abolissant toute frontière entre l'horizontale et la verticale, produisant des blocs sonores par la série, les mouvant sur une diagonale comme fonction temporelle unique distribuant l'œuvre entière⁴. Chaque fois la diagonale est comme un vecteur-bloc d'harmonie et de mélodie, une fonction de temporalisation. Et la composition musicale de la *Recherche*, selon Proust, apparaît de cette

2. *Points de repère* (PR), Ed. du Seuil-Bourgois, « le temps re-cherché », p. 236-257.

3. Sur la diagonale et le bloc, *Relevés d'apprenti* (RA), Ed. du Seuil, articles « Contrepoint » et « Webern ». Et PM, p. 137, 59 (« j'aurai constitué un bloc de durée, et introduit une dimension diagonale qui ne peut davantage se confondre avec la verticale qu'avec l'horizontale ») ; PR, p. 159.

4. Sur Wagner, PR, p. 243-246. Sur Webern, RA, p. 372, 376-377.

* In Claude Samuel, éd., *Eclats/Boulez*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1986, p. 98-100.

1. *Penser la musique aujourd'hui* (PM), Ed. Gonthier, p. 107.

façon : des blocs de durée toujours changeants, à vitesse variable et altération libre, sur une diagonale qui fait la seule unité de l'œuvre, la transversale de toutes les parties. L'unité du voyage ne sera ni dans les rues verticales du paysage, qui sont comme des coupes harmoniques, ni dans la ligne mélodique du parcours, mais dans la diagonale, « d'une fenêtre à l'autre », qui permet de fondre en un bloc de transformation ou de durée la succession des points vus et le mouvement du point de vue⁵.

Toutefois les blocs de durée, parce qu'ils passent par des vitesses et des lenteurs, des augmentations et des diminutions, des adjonctions et des retranchements, sont inséparables de rapports métriques et chronométriques qui définissent des divisibilités, des commensurabilités, des proportionnalités : la « pulsation » est un plus petit commun multiple (ou un multiple simple), et le « tempo », l'inscription d'un certain nombre d'unités dans un temps déterminé. C'est un espace-temps *strié*, un temps pulsé, pour autant que les coupures y sont déterminables, c'est-à-dire de type rationnel (premier aspect du continu), et les mesures, régulières *ou non*, déterminées comme des grandeurs entre coupures. Les blocs de durée suivent donc un espace-temps strié dans lequel ils tracent leurs diagonales, d'après la vitesse de leurs pulsations et la variation de leurs mesures. Mais du strié, se détache à son tour un espace-temps *lisse* ou non pulsé, qui ne se réfère plus à la chronométrie que de façon globale : les coupures y sont indéterminées, de type irrationnel, et les mesures sont remplacées par des distances et voisinages indécomposables qui expriment la densité ou la rareté de ce qui y apparaît (répartition statistique d'événements). Un indice d'occupation remplace l'indice de vitesse⁶. C'est là qu'on occupe sans compter, au lieu de compter pour occuper. Ne peut-on réserver le mot de Boulez, « bulles de temps », à cette nouvelle figure distincte des blocs de durée ? Le nombre n'a pas disparu, mais est devenu indé-

5. Cf. La Pléiade, I, p. 655 (l'unité de la *Recherche* est toujours présentée comme une diagonale).

6. Sur les coupures, le strié et le lisse, PM, p. 95-108. Il nous semble que, d'une part, la distinction des coupures irrationnelles et rationnelles selon Dedekind, d'autre part la distinction des distances et des grandeurs selon Russell, conviennent avec la différence du lisse et du strié d'après Boulez.

pendant des rapports métriques et chronométriques, est devenu chiffre, nombre nombrant, nombre nomade ou mallarméen, Nomos musical et non plus mesure, et, au lieu de répartir un espace-temps fermé *compte tenu* d'éléments qui font bloc, distribue au contraire dans un espace-temps ouvert les éléments circonscrits dans une bulle. C'est comme le passage d'une temporalisation à une autre : non plus une Série du temps, mais un Ordre du temps. Cette grande distinction de Boulez, le strié et le lisse, vaut moins comme séparation que comme perpétuelle communication : il y a alternance et superposition de deux espaces temps, échange entre les deux fonctions de temporalisation, ne serait-ce qu'au sens où une répartition homogène dans un temps strié donne l'impression d'un temps lisse, alors qu'une distribution très inégale en temps lisse introduit des *directions* qui évoquent un temps strié, par densification ou accumulation de voisinages. Si l'on récapitule l'ensemble des différences énoncées par Proust entre la sonate et le septuor de Vinteuil, il y a toutes celles qui distinguent un plan fermé et un espace ouvert, un bloc et une bulle (le septuor baigne dans un brouillard violet qui fait voir une ronde comme « dans une opale »), et aussi celles qui rapportent la petite phrase de la sonate à un indice de vitesse, tandis que les phrases du septuor renvoient à des indices d'occupation. Mais plus généralement, c'est chaque thème, chaque personnage de la *Recherche* qui est susceptible systématiquement d'une double exposition : l'une, comme « boîte » d'où l'on tire toutes sortes de variations de vitesse et d'altération de qualité, suivant les époques et les heures (chronométrie) ; l'autre, comme nébuleuse ou multiplicité, qui n'a plus que des degrés de densité et de raréfaction, suivant une distribution statistique (même les deux « côtés », de Méséglise et de Guermantes, sont alors présentés comme deux directions statistiques). Albertine est les deux à la fois, tantôt striée et tantôt lisse, tantôt bloc de transformation, tantôt nébuleuse de diffusion, mais suivant deux temporalisations distinctes. Et c'est toute la *Recherche* qui doit se lire en lisse et en strié, double lecture d'après la distinction de Boulez.

Combien le thème de la mémoire apparaît secondaire par rapport à ces motifs plus profonds. Boulez peut reprendre « l'éloge de l'amnésie » chez Stravinsky, ou le mot de Désor-

mière « j'ai horreur du souvenir », sans cesser d'être proustien, à sa manière. Selon Proust, la mémoire même involontaire occupe une zone très restreinte, que l'art déborde de toute part, et n'a qu'un rôle conducteur. C'est que le problème de l'art, le problème corrélatif à la création, est celui de la *perception* et non de la mémoire : la musique est pure présence, et réclame un élargissement de la perception jusqu'aux limites de l'univers. Une perception élargie, telle est la finalité de l'art (ou de la philosophie, selon Bergson). Or un tel but ne peut être atteint que si la perception brise avec l'identité à laquelle la mémoire la rive. La musique a toujours eu cet objet : des individuations sans identité, qui constituent les « êtres musicaux ». Et sans doute le langage tonal restaurait un principe d'identité spécifique, avec l'octave ou avec l'accord du premier degré. Mais le système des blocs et des bulles entraîne un refus généralisé de tout principe d'identité dans les variations et distributions qui les définissent⁷. Le problème de la perception redouble dès lors : comment percevoir ces individus dont la variation est incessante, et la vitesse inanalysable, ou mieux encore qui échappent à tout repère en milieu lisse ?⁸ Les chiffres ou nombres nombrants, échappant à la pulsation comme aux rapports métriques, n'apparaissent pas comme tels dans le phénomène sonore, bien qu'ils engendrent des phénomènes réels, mais précisément sans identité. Se peut-il que cet imperceptible, ces trous dans la perception soient comblés par l'écriture, et que l'oreille soit relayée par un œil qui lit, fonctionnant comme « mémoire » ? Mais le problème rebondit encore, car comment *percevoir* l'écriture « sans obligation de la comprendre ? » Boulez trouvera la réponse en définissant un troisième milieu, un troisième espace-temps *adjacent* à ceux du lisse et du strié, chargé de faire percevoir l'écriture : c'est l'univers des Fixes, qui opère tantôt par étonnante simplification, comme chez Wagner ou dans la figure à trois sons de

7. PM, p. 48 : « dans le système sériel en revanche, aucune fonction ne se manifeste ainsi identique d'une série à l'autre... un objet composé des mêmes éléments absolus peut, par l'évolution de leur mise en place, assumer des fonctions divergentes ».

8. PM, p. 44, 96 : « lorsque la coupure sera libre de s'effectuer où l'on veut, l'oreille perdra tout repère et toute connaissance absolue des intervalles, comparable à l'œil qui doit estimer des distances sur une surface idéalement lisse ».

Webern, tantôt par suspension comme les douze coups de Berg, tantôt par accentuation insolite comme chez Beethoven ou encore Webern, et qui se présente à la manière d'un geste faisant affleurer la structure formelle, ou d'une enveloppe isolant un groupe d'éléments constitutifs. Rapport des enveloppes entre elles qui crée la richesse de la perception, et tient en éveil la sensibilité et la mémoire⁹. Dans la petite phrase de Vinteuil la note haute tenue pendant deux mesures, et « tendue comme un rideau sonore pour cacher le mystère de son incubation », est un exemple privilégié de Fixe. Quant au Septuor, l'amie de Mlle Vinteuil a eu besoin des repères fixes pour *écrire* l'œuvre. Et c'est bien le rôle de la mémoire involontaire, chez Proust, de constituer des enveloppes de fixes.

On ne croira pas que la mémoire involontaire, ou les fixes, rétablissent un principe d'identité. Proust, autant que Joyce ou Faulkner, est de ceux qui destituèrent tout principe d'identité en littérature. Même dans la répétition, le fixe ne se définit pas par l'identité d'un élément qui se répète, mais par une *qualité commune* aux éléments qui ne se répèteraient pas sans elle (par exemple, la célèbre saveur commune aux deux moments, ou bien en musique une hauteur commune...) Le fixe n'est pas le Même, et ne découvre pas une identité sous la variation, c'est tout le contraire. Il va permettre *d'identifier* la variation, c'est-à-dire l'individuation sans identité. C'est par là qu'il élargit la perception : il rend perceptibles les variations en milieu strié, les distributions en milieu lisse. Loin de ramener le différent au Même, il permet d'identifier le différent comme tel : ainsi chez Proust, la saveur comme qualité commune à deux moments identifie Combray comme toujours différent de soi-même. Dans la musique aussi bien que dans la littérature, le jeu fonctionnel de la répétition et de la différence a remplacé le jeu organique de l'identique et du varié. C'est pourquoi les fixes n'impliquent aucune permanence, mais *instantanéisent* plutôt la variation ou la dissémination qu'ils forcent à percevoir. Et les enveloppes mêmes ne cessent

9. Cf. l'article essentiel « *L'écriture du musicien : le regard du sourd ?* », *Critique* n° 408, mai 1981. Et sur les repères chez Wagner, PR, p. 249 (« éléments de fixation »).

d'entretenir entre elles un « rapport mouvant », dans une même œuvre, ou dans un même bloc, dans une même bulle.

Ce que veut dire élargir la perception, c'est rendre sensibles, sonores (ou visibles) des forces ordinairement imperceptibles. Sans doute ces forces ne sont pas nécessairement le temps, mais elles s'entrecroisent et s'unissent à celles du temps. « Le temps qui d'habitude n'est pas visible... » Nous percevons facilement et parfois douloureusement ce qui est dans le temps, nous percevons aussi la forme, unités et rapports de la chronométrie, mais non pas le temps comme *force*, le temps lui-même, « un peu de temps à l'état pur ». Faire du son le truchement qui rend le temps sensible, les Nombres du temps perceptibles, organiser le matériau pour capter les forces du temps et le rendre sonore : c'est le projet de Messiaen, repris par Boulez dans de nouvelles conditions (notamment sérielles). Mais les conditions musicales de Boulez font écho avec les conditions littéraires de Proust, à certains égards : rendre sonore la force muette du temps. C'est en développant des fonctions de temporalisation qui s'exercent dans le matériau sonore, que le musicien capture et rend sensibles les forces du temps. Les forces du temps et les fonctions de temporalisation s'unissent pour constituer les Aspects du *temps impliqué*. Chez Boulez comme chez Proust, ces aspects sont multiples, et ne se réduisent pas simplement à « perdu-retrouvé ». Il y a le temps perdu, qui n'est pas une négation, mais une pleine fonction du temps : chez Boulez ce sera la pulvérisation du son, ou bien l'extinction, qui est une affaire de timbre, *l'extinction des timbres*, au sens où le timbre est comme l'amour, et répète sa propre fin plutôt que son origine. Et puis il y a « le temps re-cherché », *la constitution de blocs de durées*, leur cheminement en diagonale : ce ne sont pas des accords (harmoniques), mais de véritables corps à corps, souvent rythmiques, étreintes sonores et vocales où l'un des lutteurs l'emporte sur l'autre, tour à tour, comme dans la musique de Vinteuil ; c'est la force striée du temps. Et puis il y a le temps re-trouvé, identifié, mais dans l'instant, c'est le « geste » du temps ou *l'enveloppe des fixes*. Enfin, « *le temps de l'utopie* », dit Boulez en hommage à Messiaen : c'est se retrouver soi-même après avoir pénétré le secret des Chiffres, hanté les bulles de temps géantes, affronté le lisse – en découvrant, suivant l'analyse de

Proust, que les hommes occupent « dans le temps une place autrement considérable que celle si restreinte qui leur est réservée dans l'espace », ou plutôt qui leur revient quand ils comptent, « une place au contraire prolongée sans mesure »...¹⁰ Dans sa rencontre avec Proust, Boulez crée un ensemble de concepts philosophiques fondamentaux qui s'élancent de sa propre œuvre musicale.

10. La Pléiade, III, p. 1048 : Proust établit une distinction explicite entre cet aspect du temps et le temps retrouvé, qui est un autre aspect. (Sur « l'utopie », Messiaen et Boulez, cf. PR, p. 331-338).

PRÉFACE À L'ÉDITION AMÉRICAINE DE *DIFFÉRENCE ET RÉPÉTITION* *

1) Il y a une grande différence entre écrire en histoire de la philosophie, et en philosophie. Dans un cas on étudie la flèche ou les outils d'un grand penseur, ses proies et ses trophées, les continents qu'il a découverts. Dans l'autre cas, on taille sa propre flèche, ou bien l'on en ramasse qui vous paraissent les plus belles, mais pour essayer de les envoyer dans d'autres directions, même si la distance franchie est relativement petite au lieu d'être stellaire. On aura tenté de parler en son propre nom, et l'on aura appris que le nom propre ne pouvait désigner que le résultat d'un travail, c'est-à-dire les concepts qu'on a découverts, à condition d'avoir su les faire vivre et les exprimer par toutes les possibilités du langage.

2) Après avoir étudié Hume, Spinoza, Nietzsche, Proust, qui me frappaient d'enthousiasme, *Différence et répétition* était le premier livre où j'essayais de « faire de la philosophie ». Tout ce que j'ai fait ensuite s'enchaînait avec ce livre, même ce que nous avons écrit avec Guattari (je parle évidemment de mon point de vue). Il est très difficile de dire ce qui unit quelqu'un à tel ou tel problème : pourquoi était-ce la différence et la répétition qui me hantaient plutôt qu'autre chose, et non pas séparément, mais les deux réunies ? Ce n'était pas exactement des problèmes nouveaux, puisque l'histoire de la philosophie et surtout la philosophie contemporaine s'en occupaient constamment. Mais peut-être la plupart des philo-

sophes avaient-ils subordonné la différence à l'identité ou au même, au Semblable, à l'Opposé, ou à l'Analogue : ils avaient introduit la différence dans l'identité du concept, ils avaient mis la différence dans le concept, ils avaient atteint à une différence conceptuelle, mais non pas à un concept de la différence.

3) Pour penser la différence, nous avons tendance à la subordonner à l'identité (du point de vue du concept ou du sujet : par exemple la différence spécifique suppose un genre comme concept identique). Nous avons tendance aussi à la subordonner à la ressemblance (du point de vue de la perception), à l'opposition (du point de vue des prédicats), à l'analogie (du point de vue du jugement). C'est dire que nous ne pensons pas la différence en elle-même. La philosophie a pu se faire une représentation organique de la différence avec Aristote, ou même une représentation orgiaque, infinie, avec Leibniz et Hegel : elle n'a pas pour cela atteint la différence en elle-même.

Et la situation n'était peut-être pas meilleure pour la répétition elle aussi, d'une autre manière, nous la pensons comme l'identique, le semblable, l'égal ou l'opposé. Cette fois nous en faisons une différence sans concept : deux choses se répètent quand elles diffèrent tout en ayant exactement le même concept. Dès lors, tout ce qui vient varier la répétition nous semble en même temps la recouvrir ou la cacher. Là encore nous n'atteignons pas à un concept de la répétition. Se peut-il au contraire que nous formions celui-ci, lorsque nous nous apercevons que la variation ne s'ajoute pas à la répétition pour la cacher, mais en est la condition ou l'élément constitutif, l'intériorité par excellence ? Le déguisement n'appartient pas moins à la répétition que le déplacement, à la différence : un commun transport, *diaphora*. A la limite, y aurait-il une seule et même puissance, de différence ou de répétition, mais qui s'exercerait seulement dans le multiple et déterminerait les multiplicités ?

4) Chaque philosophie doit conquérir sa manière de parler des sciences et des arts, comme d'établir des alliances avec eux. C'est très difficile, parce que la philosophie ne peut pré-

* Titre de l'éditeur. Ce texte est paru sous le titre « Preface to the English Edition » in *Difference and Repetition*, New York, Columbia University Press, 1994, p. xvi-xvii. Tr. ang. Paul Patton. Le texte dactylographié est daté de 1986.

tendre évidemment à la moindre supériorité, mais ne crée et n'expose ses propres concepts qu'en rapport avec ce qu'ils peuvent saisir des fonctions scientifiques et des constructions artistiques. Un concept philosophique ne se confond jamais avec une fonction scientifique ou une construction artistique, mais se trouve en affinité avec eux, dans tel domaine de science et de style d'art. Le contenu scientifique ou artistique d'une philosophie peut être très élémentaire, puisqu'elle n'a pas à faire avancer l'art ou la science, mais elle ne peut elle-même avancer qu'en formant les concepts proprement philosophiques de telle fonction ou de telle construction mêmes élémentaires. La philosophie ne peut pas se faire indépendamment de la science ni de l'art. C'est en ce sens que nous avons essayé de constituer un concept philosophique de la différenciation comme fonction mathématique, et de la différenciation comme fonction biologique, en cherchant s'il n'y avait pas entre les deux concepts un rapport énonçable qui ne pouvait pas apparaître au niveau de leur objet respectif. L'art, la science et la philosophie nous semblent dans des rapports mouvants où chacun doit répondre à l'autre, mais par ses propres moyens.

5) Finalement dans ce livre, il me semblait qu'on ne pouvait atteindre aux puissances de la différence et de la répétition qu'en mettant en question l'image qu'on se faisait de la pensée. Je veux dire que nous ne pensons pas seulement d'après une méthode, tandis qu'il y a une image de la pensée, plus ou moins implicite, tacite et présumée, qui détermine nos buts et nos moyens quand nous nous efforçons de penser. Par exemple, on suppose que la pensée possède une bonne nature, et le penseur, une bonne volonté (vouloir « naturellement » le vrai) ; on se donne comme modèle la reconnaissance, c'est-à-dire le sens commun, l'usage de toutes les facultés sur un objet supposé le même ; on désigne l'ennemi à combattre, l'erreur, rien d'autre que l'erreur ; et l'on suppose que le vrai concerne les solutions, c'est-à-dire des propositions capables de servir de réponses. Telle est l'image classique de la pensée, et tant qu'on n'a pas porté la critique au cœur de cette image, il est difficile de mener la pensée jusqu'à des problèmes qui débordent le mode propositionnel, de lui faire opérer des rencontres qui se dérobent à toute reconnaissance, de lui faire affronter ses

vrais ennemis tout autres que l'erreur, et d'atteindre à ce qui force à penser, ou qui arrache la pensée à sa torpeur naturelle, à sa mauvaise volonté notoire. Une nouvelle image de la pensée, ou plutôt une libération de la pensée par rapport aux images qui l'emprisonnent, c'est ce que j'avais déjà cherché chez Proust^a. Mais là, dans *Différence et répétition*, cette recherche devient autonome, et devient la condition pour la découverte des deux concepts. Aussi est-ce le chapitre III qui me paraît maintenant le plus nécessaire et le plus concret, et introduire aux livres suivants, jusqu'aux recherches avec Guattari, quand nous invoquons pour la pensée un modèle végétal de rhizome par opposition au modèle de l'arbre, une pensée-rhizome au lieu d'arborescente.

a. *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1970.

PRÉFACE POUR L'ÉDITION AMÉRICAINE DE *DIALOGUES* *

Je me suis toujours senti empiriste, c'est-à-dire pluraliste. Mais que signifie cette équivalence empirisme-pluralisme ? Elle dérive de deux caractères par lesquels Whitehead définissait l'empirisme : l'abstrait n'explique pas, mais doit lui-même être expliqué ; on ne cherche pas à retrouver l'éternel ou l'universel, mais à trouver les conditions sous lesquelles se produit quelque chose de nouveau (*creativity*). Il est certain que dans les philosophies dites rationalistes, c'est l'abstrait qui est chargé d'expliquer, et c'est lui qui se réalise dans le concret. On parle d'abstractions telles que l'Un, le Tout, le Sujet, et l'on cherche par quel processus ils s'incarnent dans un monde qu'ils rendent conforme à leurs exigences (ce processus peut être la connaissance, ou la Vertu, ou l'histoire...) Quitte à connaître une terrible crise chaque fois qu'on s'aperçoit que l'unité ou la totalité rationnelles tournent dans leur contraire, ou que le sujet engendre des monstres.

L'empirisme part d'une tout autre évaluation : analyser les états de choses, de telle manière qu'on puisse en dégager des concepts non préexistants. C'est que les états de choses ne sont ni des unités ni des totalités, mais des multiplicités. Cela ne veut pas dire simplement qu'il y a plusieurs états de choses (dont chacun serait encore un) ; ni que chaque état de choses est lui-même multiple (ce qui serait seulement marquer sa résistance qui s'oppose à l'unification). L'essentiel, du point de vue de l'empirisme, est le substantif « multiplicité » qui

désigne un ensemble de lignes ou de dimensions irréductibles les unes aux autres. Toute « chose » est ainsi faite. Certes une multiplicité comporte des foyers d'unification, des centres de totalisation, des points de subjectivation, mais comme les facteurs qui peuvent en empêcher la croissance et en arrêter les lignes. De tels facteurs sont dans la multiplicité à laquelle ils appartiennent, et non l'inverse. Ce qui compte dans une multiplicité, ce ne sont pas les termes ou les éléments, mais ce qu'il y a « entre », le *between*, un ensemble de relations non séparables les unes des autres. Toute multiplicité croît par le milieu, tel le brin d'herbe ou le rhizome. Nous ne cessons d'opposer le rhizome à l'arbre, comme deux conceptions et même deux exercices très différents de la pensée. Une ligne ne va pas d'un point à un autre, mais passe entre les points, sans cesser de bifurquer et de diverger, comme une ligne de Pollock.

Dégager des concepts qui correspondent à une multiplicité, c'est exactement tracer les lignes qui la composent, déterminer la nature de ces lignes, voir comment elles s'enchevêtrent, se connectent, bifurquent, évitent ou non les foyers. Ces lignes sont de véritables devenirs, qui ne se distinguent pas seulement des unités, mais de l'histoire dans laquelle celles-ci se développent. Les multiplicités sont faites de devenirs sans histoire, d'individuation sans sujet (la manière dont s'individualise un fleuve, un climat, un événement, une journée, une heure de la journée...) C'est dire que le concept n'a pas moins d'existence dans l'empirisme que dans le rationalisme, mais il a un tout autre usage et une autre nature : c'est un être-multiple, au lieu d'un être-un, d'un tout-être ou de l'être comme sujet. L'empirisme est fondamentalement lié à une logique, logique des multiplicités (dont les relations ne sont qu'un aspect).

Ce livre (1977) se proposait de marquer l'existence et l'action de multiplicités dans des domaines très divers. Un jour, il arriva à Freud de pressentir que le psychopathe éprouve et pense des multiplicités : la peau est un ensemble de pores, la chaussette, un champ de mailles, l'os est extrait d'un ossuaire... Mais il se rabattit sans cesse sur la vision plus calme d'un inconscient névrotique qui jouait avec d'éternelles abstractions (et même les objets partiels de Melanie Klein ren-

* Titre de l'éditeur. « Preface to the English-Language Edition » in Gilles Deleuze-Claire Parnet, *Dialogues*, New York, Columbia University Press, 1987, p. vii-x.

voient encore à une unité même perdue, à une totalité même à venir, à un sujet clivé). Il est très difficile d'atteindre à une pensée du multiple comme tel, devenu substantif, et qui n'a pas besoin de se référer à autre chose que Soi : l'article indéfini comme particule, le nom propre comme individuation sans sujet, le verbe à l'infinitif comme pur devenir, « un Hans devenir cheval »... Il nous a semblé que la littérature anglaise et américaine avait une grande vocation pour approcher de telles multiplicités : c'est sans doute dans cette littérature que la question : qu'est-ce qu'écrire ? a reçu la réponse la plus proche de la Vie même, de la vie végétale et animale. Il nous a semblé aussi que la science, les mathématiques et la physique, n'avait pas d'objet plus haut, et que la théorie des ensembles en était encore à ses débuts, non moins que celle des espaces. Il nous a semblé que la politique était en jeu aussi, et que partout, dans un champ social, des rhizomes s'étendaient sous les appareils arborescents. Ce livre est fait d'un tel ensemble de rêveries sur les formations de l'inconscient, les formations littéraires, scientifiques, politiques.

Ce livre lui-même était « entre », et de plusieurs façons. Il était entre deux livres, *L'Anti-Œdipe* que nous avons terminé, Guattari et moi, et *Mille Plateaux* que nous avons commencé, et qui fut notre travail le plus ambitieux, le plus démesuré, le plus mal reçu aussi. Ce n'était donc pas seulement entre deux livres, mais entre Félix Guattari et moi que ce livre se passait. Et comme je l'écrivais avec Claire Parnet, voilà que ce nouveau point permettait une nouvelle ligne-entre. Ce qui comptait ce n'était pas les points, Félix, Claire Parnet, moi et bien d'autres, qui fonctionnaient seulement comme des points de subjectivation temporaires, transitoires, évanouissants, mais l'ensemble des lignes bifurquantes, divergentes, emmêlées qui constituaient ce livre comme une multiplicité, et qui passait entre les points, les entraînant sans jamais aller de l'un à l'autre. Dès lors, le premier projet d'un entretien entre deux personnes, l'une posant des questions et l'autre donnant des réponses, ne pouvait plus valoir. Il fallait que les répartitions portent sur les dimensions croissantes de la multiplicité, suivant des devenirs inattribuables à des personnes, puisqu'elles ne s'y baïgnaient pas sans changer de nature. On saurait d'autant mieux qu'est-ce qu'écrire, qu'on saurait moins ce qui revenait à l'un,

à l'autre ou à l'autre encore. Ce sont les lignes qui se répondraient les unes aux autres, comme les tiges souterraines d'un rhizome, par opposition à l'unité de l'arbre et sa logique binaire. Ce fut vraiment un livre sans sujet, sans début ni fin, mais pas sans milieu (*middle*), répondant à la formule de Miller : « l'herbe pousse entre..., c'est un débordement, une leçon de morale... »^a.

a. H. Miller, *Hamlet*, Paris, Corrêa, 1956, p. 48-49.

PRÉFACE POUR L'ÉDITION ITALIENNE DE *MILLE PLATEAUX* *

à Giorgio Passerone

Les années passant, les livres vieillissent, ou au contraire reçoivent une seconde jeunesse. Tantôt ils s'empâtent et se boursouflent, tantôt ils modifient leurs traits, accusent leurs arêtes, font monter à la surface de nouveaux plans. Il n'appartient pas aux auteurs de déterminer un tel destin objectif. Mais il leur appartient de réfléchir à la place que tel livre a prise avec le temps dans l'ensemble de leur projet (destin subjectif), tandis qu'il occupait tout le projet au moment où il était écrit.

Mille Plateaux (1980) fait suite à *L'Anti-Œdipe* (1972). Mais ils ont eu objectivement des destins très différents. Sans doute en raisons du contexte : l'époque agitée de l'un, qui fait encore partie de 68, et le calme déjà plat, l'indifférence où l'autre a surgi. *Mille Plateaux* fut le plus mal reçu de nos livres. Pourtant, si nous le préférons, ce n'est pas comme une mère préfère son enfant disgracié. *L'Anti-Œdipe* avait eu beaucoup de succès, mais ce succès se doublait d'un échec plus profond. Il prétendait dénoncer les ravages d'Œdipe, du « papa-maman », dans la psychanalyse, la psychiatrie et même l'anti-psychiatrie, dans la critique littéraire, et dans l'image générale qu'on se fait de la pensée. Nous rêvions d'en finir avec Œdipe. Mais c'était une tâche trop grande pour nous. La réaction contre 68 devait montrer à quel point l'Œdipe familial se portait bien et continuait à imposer son régime de pleurnicherie puérile en psy-

chanalyse, en littérature et partout dans la pensée. Si bien que l'Œdipe restait notre boulet. Tandis que *Mille Plateaux*, malgré son échec apparent, nous faisait faire un pas en avant, du moins pour nous, et aborder des terres inconnues, vierges d'Œdipe, que *L'Anti-Œdipe* avait seulement vues de loin sans y pénétrer.

Les trois thèmes de *L'Anti-Œdipe* étaient les suivants :

1) L'inconscient fonctionne comme une usine et non comme un théâtre (affaire de production, et non de représentation) ;

2) Le délire, ou le roman, est historico-mondial et non familial (on délire les races, les tribus, les continents, les cultures, les positions sociales...) ;

3) Il y a précisément une histoire universelle, mais c'est celle de la contingence (comment les flux, qui sont l'objet de l'Histoire, passent par des codes primitifs, des surcodages despotiques, et des décodages capitalistes qui rendent possible une conjonction de flux indépendants).

L'Anti-Œdipe avait une ambition kantienne, il fallait tenter une sorte de *Critique de la Raison pure* au niveau de l'inconscient. D'où la détermination de synthèses propres à l'inconscient ; le déroulement de l'histoire comme effectuation de ces synthèses ; la dénonciation de l'Œdipe comme « illusion inévitable » falsifiant toute production historique.

Mille Plateaux se réclame au contraire d'une ambition post-kantienne (bien que résolument anti-hégélienne). Le projet est « constructiviste ». C'est une théorie des multiplicités pour elles-mêmes, là où le multiple passe à l'état de substantif, tandis que *L'Anti-Œdipe* le considérait encore dans des synthèses et sous les conditions de l'inconscient. Dans *Mille Plateaux*, le commentaire sur l'Homme aux loups (« un seul ou plusieurs loups ») constitue notre adieu à la psychanalyse, et essaie de montrer comment les multiplicités débordent la distinction de la conscience et de l'inconscient, de la nature et de l'histoire, du corps et de l'âme. Les multiplicités sont la réalité même, et ne supposent aucune unité, n'entrent dans aucune totalité, pas plus qu'elles ne renvoient à un sujet. Les subjectivations, les totalisations, les unifications sont au contraire des processus qui se produisent et apparaissent dans les multiplicités. Les principales caractéristiques des multiplicités concernent leurs

* Avec Félix Guattari. In Deleuze-Guattari, *Capitalismo e schizofrenia 2 : Mille piani*, Roma, Bibliotheca bibliographia, 1987. Trad. it. Giorgio Passerone.

éléments, qui sont des *singularités* ; leurs relations qui sont des *devenirs*, leurs événements qui sont des *hecceités* (c'est-à-dire des individuations sans sujet) ; leurs espaces-temps, qui sont des espaces et des temps *lisses* ; leur modèle de réalisation, qui est le *rhizome* (par opposition au modèle de l'arbre) ; leur plan de composition qui constitue des *plateaux* (zones d'intensité continue) ; les vecteurs qui les traversent, et qui constituent des *territoires* et des degrés de *déterritorialisation*.

L'histoire universelle de la contingence y gagne une plus grande variété. Dans chaque cas, la question est : où et comment se fait telle rencontre ? Au lieu de suivre, comme dans *L'Anti-Cédipe*, la succession traditionnelle Sauvages-Barbares-Civilisés, nous nous trouvons maintenant devant toutes sortes de formations coexistantes : les groupes primitifs, qui opèrent par séries, et par évaluation du « dernier » terme, dans un étrange marginalisme ; les communautés despotiques, qui constituent au contraire des ensembles soumis à des processus de centralisation (appareils d'État) ; les machines de guerre nomades, qui ne vont pas s'emparer des États sans que ceux-ci ne s'approprient la machine de guerre qu'ils ne comportaient pas d'abord ; les processus de subjectivation qui s'exercent dans les appareils étatiques et guerriers ; la mise en convergence de ces processus, dans le capitalisme et à travers les États correspondants ; les modalités d'une action révolutionnaire ; les facteurs comparés, dans chaque cas, du territoire, de la terre et de la déterritorialisation.

Les trois facteurs, on peut les voir ici jouer librement, c'est-à-dire esthétiquement, dans la *ritournelle*. Les petites chansons territoriales, ou le chant des oiseaux ; le grand chant de la terre, quand la terre hurle ; la puissante harmonie des sphères ou la voix du cosmos ? C'est bien ce que ce livre aurait voulu : agencer des ritournelles, des *lieder*, correspondant à chaque plateau. Car la philosophie, elle aussi, n'est pas autre chose, de la chansonnette au plus puissant des chants, une sorte de *sprechgesang* cosmique. L'oiseau de Minerve (pour parler comme Hegel) a ses cris et ses chants ; les principes en philosophie sont des cris, autour desquels les concepts développent de véritables chants.

QU'EST-CE QUE L'ACTE DE CRÉATION ? *

Je voudrais, moi aussi, poser des questions. En poser à vous et en poser à moi-même. Ce serait du genre : qu'est-ce que vous faites au juste vous, qui faites du cinéma ? Et moi qu'est-ce que je fais au juste quand je fais ou j'espère faire de la philosophie ?

Je pourrais poser la question autrement : qu'est-ce que c'est qu'avoir une idée au cinéma ? Si l'on fait ou veut faire du cinéma, qu'est-ce que ça signifie avoir une idée ? Que se passe-t-il lorsqu'on dit : « tiens, j'ai une idée » ? Parce que, d'une part, tout le monde sait bien qu'avoir une idée, c'est un événement qui arrive rarement, c'est une espèce de fête, peu courante. Et puis, d'autre part, avoir une idée, ce n'est pas quelque chose de général. On n'a pas une idée en général. Une idée – tout comme celui qui a l'idée – elle est déjà vouée à tel ou tel domaine. C'est tantôt une idée en peinture, tantôt une idée en roman, tantôt une idée en philosophie, tantôt une idée en science. Et ce n'est évidemment pas le même qui peut avoir tout ça. Les idées, il faut les traiter comme des potentiels déjà engagés dans tel ou tel mode d'expression et inséparables du mode d'expression, si bien que je ne peux pas dire que j'ai une idée en général. En fonction des techniques que je connais, je peux avoir une idée dans tel domaine, une idée en cinéma ou bien une idée en philosophie.

* Ce texte est la retranscription de la conférence filmée, prononcée à la FEMIS le 17 mars 1987, à l'invitation de Jean Narboni et diffusée sur FR3/Océaniques le 18 mai 1989. Charles Tesson, en accord avec Deleuze, a effectué la transcription partielle du texte, publiée sous le titre « Avoir une idée en cinéma », dans le cadre d'un hommage au cinéma de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet (*Jean-Marie Straub, Danièle Huillet*, Aigremont, Editions Antigone, 1989, p. 63-77). La version intégrale de la conférence a été publiée pour la première fois dans *Trafic*, n° 27, automne 1998.

Je repars donc du principe que je fais de la philosophie et que vous faites du cinéma. Une fois cela admis, il serait trop facile de dire que la philosophie étant prête à réfléchir sur n'importe quoi, pourquoi ne réfléchirait-elle pas sur le cinéma ? C'est stupide. La philosophie n'est pas faite pour réfléchir sur n'importe quoi. En traitant la philosophie comme une puissance de « réfléchir-sur », on a l'air de lui donner beaucoup et en fait on lui retire tout. Car personne n'a besoin de la philosophie pour réfléchir. Les seuls gens capables de réfléchir effectivement sur le cinéma, ce sont les cinéastes ou les critiques de cinéma, ou bien ceux qui aiment le cinéma. Ces gens-là n'ont pas besoin de la philosophie pour réfléchir sur le cinéma. L'idée que les mathématiciens auraient besoin de la philosophie pour réfléchir sur les mathématiques est une idée comique. Si la philosophie devait servir à réfléchir sur quelque chose, elle n'aurait aucune raison d'exister. Si la philosophie existe, c'est parce qu'elle a son propre contenu.

Il est tout simple : la philosophie est une discipline aussi créatrice, aussi inventive que toute autre discipline, et elle consiste à créer ou bien inventer des concepts. Et les concepts, ils n'existent pas tout faits dans une espèce de ciel où ils attendraient qu'un philosophe les saisisse. Les concepts, il faut les fabriquer. Bien sûr, ça ne se fabrique pas comme ça. On ne se dit pas un jour, « tiens, je vais inventer tel concept », pas plus qu'un peintre ne se dit un jour, « tiens, je vais faire un tableau comme ça » ou un cinéaste, « tiens je vais faire tel film ! » Il faut qu'il y ait une nécessité, autant en philosophie qu'ailleurs, sinon il n'y a rien du tout. Un créateur n'est pas un prêtre qui travaille pour le plaisir. Un créateur ne fait que ce dont il a absolument besoin. Reste que cette nécessité – qui est une chose très complexe, si elle existe – fait que, un philosophe (là, je sais au moins de quoi il s'occupe) se propose d'inventer, de créer des concepts et non de s'occuper à réfléchir, même sur le cinéma.

Je dis que je fais de la philosophie, c'est-à-dire que j'essaie d'inventer des concepts. Si je dis, vous qui faites du cinéma, qu'est-ce que vous faites ? Vous, ce que vous inventez, ce n'est pas des concepts – ce n'est pas votre affaire – mais des blocs de mouvements/durée. Si on fabrique un bloc de mouvements/durée, peut-être qu'on fait du cinéma. Il n'est pas ques-

tion d'invoquer une histoire, ou de la récuser. Tout a une histoire. La philosophie raconte aussi des histoires. Des histoires avec des concepts. Le cinéma raconte des histoires avec des blocs de mouvements/durée. La peinture invente un tout autre type de blocs. Ce ne sont ni des blocs de concepts, ni des blocs de mouvements/durée, mais des blocs lignes/couleurs. La musique invente un autre type de blocs, tout aussi particuliers. A côté de tout cela, la science est non moins créatrice. Je ne vois pas tellement d'oppositions entre les sciences et les arts.

Si je demande à un savant ce qu'il fait, lui aussi il invente. Il ne découvre pas – la découverte, ça existe mais ce n'est pas là qu'on définit une activité scientifique en tant que telle – mais il crée autant qu'un artiste. Un savant, ce n'est pas compliqué, c'est quelqu'un qui invente ou qui crée des fonctions. L'important, c'est qu'il y a que lui. Un savant en tant que savant n'a rien à faire avec des concepts. C'est même pour cela – et heureusement – qu'il y a de la philosophie. En revanche, il y a une chose que seul un savant sait faire : inventer et créer des fonctions. Qu'est-ce que c'est qu'une fonction ? Il y a fonction dès qu'il y a mise en correspondance réglée de deux ensembles au moins. La notion de base de la science – et pas depuis hier mais depuis très longtemps – c'est la notion d'ensemble. Un ensemble n'a rien à voir avec un concept. Dès que vous mettez en corrélation réglée des ensembles, vous obtenez des fonctions et vous pouvez dire, « je fais de la science ».

Si n'importe qui peut parler à n'importe qui, si un cinéaste peut parler à un homme de science, un homme de science peut avoir quelque chose à dire à un philosophe et inversement, c'est dans la mesure et en fonction de leur activité créatrice à chacun. Non pas qu'il y ait lieu de parler de la création – la création, c'est plutôt quelque chose de très solitaire – mais c'est au nom de ma création que j'ai quelque chose à dire à quelqu'un. Si j'alignais toutes ces disciplines qui se définissent par leur activité créatrice, je dirais qu'il y a une limite qui leur est commune. La limite qui est commune à toutes ces séries d'inventions, inventions de fonctions, inventions de blocs durée/mouvements, inventions de concepts, c'est l'espace-temps. Si toutes les disciplines communiquent ensemble, c'est au niveau de ce qui ne se dégage jamais pour soi-même, mais

qui est comme *engagé* dans toute discipline créatrice, à savoir la constitution des espaces-temps.

Chez Bresson – c'est très connu –, il y a rarement des espaces entiers. Ce sont des espaces qu'on peut appeler déconnectés. Par exemple il y a un coin, le coin d'une cellule. Puis on voit un autre coin ou bien un endroit de la paroi. Tout se passe comme si l'espace bressonien se présentait comme une série de petits morceaux dont la connexion n'est pas prédéterminée. Il existe de très grands cinéastes qui emploient au contraire des espaces d'ensemble. Je ne dis pas qu'il soit plus facile de manier un espace d'ensemble. Mais l'espace de Bresson constitue un type d'espace particulier. Sans doute a-t-il été repris ensuite, a-t-il servi d'une manière très créatrice à d'autres, qui l'ont renouvelé. Mais Bresson a été l'un des premiers à faire de l'espace avec des petits morceaux déconnectés, c'est-à-dire des petits morceaux dont la connexion n'est pas prédéterminée. Et je dirai ceci : à la limite de toutes les tentatives de création, il y a des espaces-temps. Il n'y a que cela. Les blocs de durée/mouvement de Bresson vont tendre vers ce type d'espace, entre autres.

La question est alors : ces petits morceaux d'espace visuel dont la connexion n'est pas donnée d'avance, par quoi sont-ils connectés ? Par la main. Cela, ce n'est pas de la théorie, ni de la philosophie. Ça ne se déduit pas comme ça. Je dis : le type d'espace de Bresson est la valorisation cinématographique de la main dans l'image. Le raccordement des petits bouts d'espace bressonien – du fait même que ce sont des bouts, des morceaux déconnectés d'espace – ne peut être qu'un raccordement manuel. D'où l'exhaustion de la main dans tout son cinéma. Par là, le bloc d'étendue/mouvement de Bresson reçoit donc comme caractère propre à ce créateur, à cet espace, le rôle de la main, qui en sort tout droit. Il n'y a plus que la main qui puisse effectivement opérer des connexions d'une partie à l'autre de l'espace. Et Bresson est sans doute le plus grand cinéaste à avoir réintroduit dans le cinéma les valeurs tactiles. Pas simplement parce qu'il sait prendre en images admirablement les mains. S'il sait prendre admirablement les mains en images, c'est parce qu'il a besoin d'elles. Un créateur, ce n'est pas un être qui travaille pour le plaisir. Un créateur ne fait que ce dont il a absolument besoin.

Encore une fois, avoir une idée en cinéma, ce n'est pas la même chose qu'avoir une idée ailleurs. Il y a pourtant des idées en cinéma qui pourraient valoir aussi dans d'autres disciplines, qui pourraient être excellentes en roman, par exemple. Mais elles n'auraient pas du tout la même allure. Et puis il y a des idées en cinéma qui ne peuvent être que cinématographiques. Il n'empêche. Même quand il s'agit d'idées en cinéma qui pourraient valoir en roman, elles sont déjà engagées dans un processus cinématographique qui fait qu'elles sont déjà vouées d'avance. C'est une manière de poser une question qui m'intéresse : qu'est-ce qui fait qu'un cinéaste a vraiment envie d'adapter, par exemple, un roman ? Il me semble évident que c'est parce qu'il a des idées en cinéma qui résonnent avec ce que le roman présente comme des idées en roman. Et là se font souvent de très grandes rencontres. Je ne pose pas le problème du cinéaste qui adapte un roman notoirement médiocre. Il peut avoir besoin du roman médiocre, et cela n'exclut pas que le film soit génial ; il serait intéressant de traiter ce problème. Mais je pose une question différente : que se passe-t-il lorsque le roman est un grand roman et que se révèle cette affinité par laquelle quelqu'un a *en cinéma* une idée qui correspond à ce qui était l'idée *en roman* ?

Un des plus beaux cas est celui de Kurosawa. Pourquoi se trouve-t-il en familiarité avec Shakespeare et Dostoïevski ? Pourquoi faut-il un Japonais pour être aussi en familiarité avec Shakespeare et Dostoïevski ? Je proposerai une réponse, qui je crois touche aussi un peu la philosophie. Chez les personnages de Dostoïevski se produit très souvent une chose assez curieuse, qui peut tenir à un petit détail. Généralement, ils sont très agités. Un personnage s'en va, descend dans la rue et dit : « Tania, la femme que j'aime, m'appelle au secours. Je cours, elle va mourir si je n'y vais pas. » Il descend son escalier et rencontre un ami, ou bien il voit un chien écrasé, en train de mourir et il oublie, il oublie complètement que Tania l'attend. Il oublie. Il se met à parler, croise un autre camarade, va prendre le thé chez lui et tout d'un coup il dit de nouveau : « Tania m'attend, il faut que j'y aille. » Qu'est-ce que cela veut dire ? Chez Dostoïevski, les personnages sont perpétuellement pris dans des urgences, et en même temps qu'ils sont pris dans ces urgences qui sont des questions de vie ou de mort, ils

savent qu'il y a une question encore plus urgente – et ils ne savent pas laquelle. Et c'est cela qui les arrête. Tout se passe comme si dans la pire urgence – « Il y a le feu, il faut que je m'en aille » – ils se disaient : « Non, il y a quelque chose de plus urgent. Je ne bougerai pas tant que je ne le saurai pas. » C'est l'Idiot. C'est la formule de l'Idiot : « Vous savez, il y a un problème plus profond. Quel problème, je ne vois pas bien. Mais laissez-moi. Tout peut brûler... il faut trouver ce problème plus urgent. » Cela, ce n'est pas de Dostoïevski que Kurosawa l'apprend. Tous les personnages de Kurosawa sont comme ça. Voilà une belle rencontre. Si Kurosawa peut adapter Dostoïevski, c'est au moins parce qu'il peut dire : « J'ai une affaire commune avec lui, un problème commun, celui-là. » Les personnages de Kurosawa sont dans des situations impossibles, mais attention, il y a un problème plus urgent. Et il faut qu'ils sachent quel est ce problème. *Vivre* est peut-être l'un des films de Kurosawa qui va le plus loin dans ce sens. Mais tous ses films vont dans ce sens. *Les Sept samouraïs*, par exemple : tout l'espace de Kurosawa en dépend, c'est nécessairement un espace ovale, battu par la pluie. Dans *Les Sept samouraïs*, les personnages sont pris dans une situation d'urgence – ils ont accepté de défendre le village –, et d'un bout à l'autre du film ils sont travaillés par une question plus profonde, qui sera dite à la fin, par le chef des samouraïs, quand ils s'en vont : « Qu'est-ce qu'un samouraï ? Qu'est-ce qu'un samouraï non pas en général mais à cette époque-là ? » Quelqu'un qui n'est plus bon à rien. Les seigneurs n'en ont plus besoin et les paysans vont bientôt savoir se défendre tout seuls. Pendant tout le film, malgré l'urgence de la situation, les samouraïs sont hantés par cette question, digne de l'Idiot : nous autres, samouraïs, qu'est-ce que nous sommes ?

Une idée en cinéma est de ce type une fois qu'elle est déjà engagée dans un processus cinématographique. Là, vous pouvez dire : « J'ai une idée », même si vous l'empruntez à Dostoïevski.

Une idée, c'est très simple. Ce n'est pas un concept, ce n'est pas de la philosophie. Même si de toute idée peut-être on peut tirer un concept. Je pense à Minnelli, qui a une idée extraordinaire sur le rêve. Elle est très simple – on peut la dire –, et elle est engagée dans un processus cinémato-

graphique qui est l'œuvre de Minnelli. La grande idée de Minnelli sur le rêve, c'est qu'il concerne avant tout ceux qui ne rêvent pas. Le rêve de ceux qui rêvent concerne ceux qui ne rêvent pas. Pourquoi cela les concerne-t-il ? Parce que dès qu'il y a rêve de l'autre, il y a danger. Le rêve des gens est toujours un rêve dévorant qui risque de nous engloutir. Que les autres rêvent, c'est très dangereux. Le rêve est une terrible volonté de puissance. Chacun de nous est plus ou moins victime du rêve des autres. Même quand c'est la plus gracieuse jeune fille, c'est une terrible dévorante, pas par son âme mais par ses rêves. Méfiez-vous du rêve de l'autre, parce que si vous êtes pris dans le rêve de l'autre, vous êtes foutus.

Une idée cinématographique, c'est par exemple la fameuse dissociation voir-parler dans un cinéma relativement récent, que ce soit – je prends les cas les plus connus – Syberberg, les Straub, Marguerite Duras. Qu'est-ce qu'il y a de commun, et en quoi c'est une idée proprement cinématographique que de faire une disjonction du visuel et du sonore ? Pourquoi cela ne peut pas se faire au théâtre ? Du moins, cela peut se faire mais alors, si ça se fait au théâtre, sauf exception et si le théâtre trouve des moyens, on pourra dire que le théâtre l'a emprunté au cinéma. Ce qui n'est pas forcément mal, mais c'est une idée tellement cinématographique que d'assurer la disjonction du voir et du parler, du visuel et du sonore, que ça répondrait à la question de savoir ce qu'est par exemple une idée en cinéma.

Une voix parle de quelque chose. On parle de quelque chose. En même temps, on nous fait voir autre chose. Et enfin, ce dont on nous parle est *sous* ce qu'on nous fait voir. C'est très important ce troisième point. Vous sentez bien que c'est là où le théâtre ne pourrait pas suivre. Le théâtre pourrait assumer les deux premières propositions : on nous parle de quelque chose et on nous fait voir autre chose. Mais que ce dont on nous parle se mette en même temps *sous* ce qu'on nous fait voir – et c'est nécessaire sinon les deux premières opérations n'auraient aucun sens ni guère d'intérêt – on peut le dire d'une autre façon : la parole s'élève dans l'air, en même temps que la terre qu'on voit s'enfonce de plus en plus. Ou plutôt, en même temps que cette parole s'élève dans l'air, cela dont elle nous parlait s'enfonce sous la terre.

Qu'est-ce que c'est, si il n'y a que le cinéma qui puisse le faire ? Je ne dis pas qu'il doive le faire, mais que le cinéma l'ait fait deux ou trois fois, je peux dire simplement que ce sont de grands cinéastes qui ont eu cette idée. Voilà une idée cinématographique. C'est prodigieux parce que cela assure au niveau du cinéma une véritable transformation des éléments, un cycle qui fait tout d'un coup que le cinéma fait écho avec une physique qualitative des éléments. Cela produit une espèce de transformation, une grande circulation des éléments dans le cinéma à partir de l'air, la terre, l'eau et le feu. Dans tout ce que je dis, cela ne supprime pas une histoire. L'histoire est toujours là, mais ce qui nous frappe c'est pourquoi l'histoire est tellement intéressante sinon parce qu'il y a tout cela derrière et avec. Dans ce cycle que je viens de définir si rapidement – la voix s'élève en même temps que ce dont parle la voix s'enfouit sous la terre – vous avez reconnu la plupart des films des Straub, le grand cycle des éléments chez les Straub. Ce qu'on voit, c'est uniquement la terre déserte mais cette terre déserte est comme lourde de ce qu'il y a en dessous. Et vous me direz : mais ce qu'il y a en dessous, qu'est-ce qu'on en sait ? C'est justement ce dont la voix nous parle. Comme si la terre se gondolait de ce que la voix nous dit, et qui vient prendre place sous la terre à son heure et en son lieu. Et si la voix nous parle de cadavres, de toute la lignée de cadavres qui vient prendre place sous la terre, à ce moment-là, le moindre frémissement de vent sur la terre déserte, sur l'espace vide que vous avez sous les yeux, le moindre creux dans cette terre, tout cela prend son sens.

Je me dis que avoir une idée, en tout cas, ce n'est pas de l'ordre de la communication. C'est à cela que je voudrais en venir. Tout ce dont on parle est irréductible à toute communication. Ce n'est pas grave. Ça veut dire quoi ? En un premier sens, la communication est la transmission et la propagation d'une information. Or une information, c'est quoi ? Ce n'est pas très compliqué, tout le monde le sait, une information est un ensemble de mots d'ordre. Quand on vous informe, on vous dit ce que vous êtes censé devoir croire. En d'autres termes, informer, c'est faire circuler un mot d'ordre. Les déclarations de police sont appelées à juste titre des communiqués. On nous communique de l'information, on nous dit ce que

nous sommes censés être en état ou devoir ou être tenus de croire. Même pas de croire mais de faire comme si l'on croyait. On ne nous demande pas de croire mais de nous comporter comme si nous croyions. C'est cela l'information, la communication et, indépendamment de ces mots d'ordre et de leur transmission, il n'y a pas d'information, il n'y a pas de communication. Ce qui revient à dire que l'information est exactement le système du contrôle. C'est évident et ça nous concerne particulièrement aujourd'hui.

C'est vrai que nous entrons dans une société qu'on peut appeler une société de contrôle. Un penseur comme Michel Foucault avait analysé deux types de sociétés assez rapprochées de nous. Les unes qu'il appelait sociétés de souveraineté et les autres qu'il appelait sociétés disciplinaires. Le passage typique d'une société de souveraineté à une société disciplinaire, il le faisait coïncider avec Napoléon. La société disciplinaire, elle se définissait – les analyses de Foucault sont restées à juste titre célèbres – par la constitution de milieux d'enfermement : prisons, écoles, ateliers, hôpitaux. Les sociétés disciplinaires avaient besoin de cela. Cette analyse a engendré des ambiguïtés chez certains lecteurs de Foucault parce qu'on a cru que c'était sa dernière pensée. Evidemment non. Foucault n'a jamais cru et il a dit très clairement que ces sociétés disciplinaires n'étaient pas éternelles. Bien plus, il pensait évidemment que nous entrions dans un type de société nouveau. Bien sûr, il y a toutes sortes de restes de sociétés disciplinaires, pour des années et des années, mais nous savons déjà que nous sommes dans des sociétés d'un autre type qu'il faudrait appeler, selon le mot proposé par Burroughs – et Foucault avait une très vive admiration pour lui – des sociétés de contrôle. Nous entrons dans des sociétés de contrôle qui se définissent très différemment des sociétés de discipline. Ceux qui veillent à notre bien n'ont ou n'auront plus besoin de milieux d'enfermement. Déjà tout cela, les prisons, les écoles, les hôpitaux sont des lieux de discussion permanents. Ne vaut-il pas mieux répandre les soins à domicile ? Oui, c'est sans doute l'avenir. Les ateliers, les usines, ça craque par tous les bouts. Ne vaut-il pas mieux les régimes de sous-traitance et le travail à domicile ? N'y a-t-il pas d'autres moyens de punir les gens que la prison ? Les sociétés de contrôle ne passeront plus par des

milieux d'enfermement. Même l'école. Il faut bien surveiller les thèmes qui naissent, qui se développeront dans quarante ou cinquante ans et qui nous expliquent que l'épatant serait de faire en même temps l'école et la profession. Il sera intéressant de savoir quelle sera l'identité de l'école et de la profession à travers la formation permanente, qui est notre avenir et qui n'impliquera plus forcément le regroupement d'écoliers dans un milieu d'enfermement. Un contrôle n'est pas une discipline. Avec une autoroute, vous n'enfermez pas les gens mais en faisant des autoroutes, vous multipliez des moyens de contrôle. Je ne dis pas que ce soit cela le but unique de l'autoroute mais des gens peuvent tourner à l'infini et « librement » sans être du tout enfermés tout en étant parfaitement contrôlés. C'est cela notre avenir.

Mettons que l'information ce soit cela, le système contrôlé des mots d'ordre qui ont cours dans une société donnée. Qu'est-ce que l'œuvre d'art peut avoir à faire avec cela ? Ne parlons pas d'œuvre d'art, mais disons au moins qu'il y a de la contre-information. Il y a des pays de dictature où, dans des conditions particulièrement dures et cruelles, il y a de la contre-information. Du temps d'Hitler, les juifs qui arrivaient d'Allemagne et qui étaient les premiers à nous apprendre qu'il y avait des camps d'extermination faisaient de la contre-information. Ce qu'il faut constater, c'est que la contre-information n'a jamais suffi à faire quoi que ce soit. Aucune contre-information n'a jamais gêné Hitler. Sauf dans un cas. Quel est le cas ? C'est là que c'est important. La seule réponse serait que la contre-information ne devient effectivement efficace que lorsqu'elle est – et elle l'est par nature – ou devient acte de résistance. Et l'acte de résistance n'est ni information ni contre-information. La contre-information n'est effective que lorsqu'elle devient un acte de résistance.

Quel est le rapport de l'œuvre d'art avec la communication ? Aucun. L'œuvre d'art n'est pas un instrument de communication. L'œuvre d'art n'a rien à faire avec la communication. L'œuvre d'art ne contient strictement pas la moindre information. En revanche, il y a une affinité fondamentale entre l'œuvre d'art et l'acte de résistance. Là, oui. Elle a quelque chose à faire avec l'information et la communication à titre d'acte de résistance. Quel est ce rapport mystérieux entre une

œuvre d'art et un acte de résistance alors que les hommes qui résistent n'ont ni le temps ni parfois la culture nécessaires pour avoir le moindre rapport avec l'art ? Je ne sais pas. Malraux développe un beau concept philosophique, il dit une chose très simple sur l'art, il dit que c'est la seule chose qui résiste à la mort. Revenons au début : qu'est-ce qu'on fait lorsqu'on fait de la philosophie ? On invente des concepts. Là, je trouve que c'est la base d'un beau concept philosophique. Réfléchissez... qu'est-ce qui résiste à la mort ? Il suffit de voir une statuette de trois mille ans avant notre ère pour trouver que la réponse de Malraux est plutôt une bonne réponse. On pourrait dire alors, en moins bien, du point de vue qui nous occupe, que l'art est ce qui résiste, même si ce n'est pas la seule chose qui résiste. D'où le rapport si étroit entre l'acte de résistance et l'œuvre d'art. Tout acte de résistance n'est pas une œuvre d'art bien que, d'une certaine manière, elle en soit. Toute œuvre d'art n'est pas un acte de résistance et pourtant, d'une certaine manière, elle l'est.

Prenez le cas, par exemple, des Straub lorsqu'ils opèrent cette disjonction voix sonore et image visuelle, qu'ils prennent de la manière suivante : la voix s'élève, elle s'élève, elle s'élève et ce dont elle nous parle passe sous la terre nue, déserte, que l'image visuelle était en train de nous montrer, image visuelle qui n'avait aucun rapport direct avec l'image sonore. Or quel est cet acte de parole qui s'élève dans l'air pendant que son objet passe sous la terre ? Résistance. Acte de résistance. Et dans toute l'œuvre des Straub, l'acte de parole est un acte de résistance. De *Moïse* au dernier Kafka en passant par – je ne cite pas dans l'ordre – *Non réconciliés* ou Bach. L'acte de parole de Bach, c'est sa musique qui est l'acte de résistance, lutte active contre la répartition du profane et du sacré. Cet acte de résistance dans la musique culmine dans un cri. Tout comme il y a un cri dans *Wozzeck*, il y a un cri dans Bach : « dehors ! dehors ! allez-vous en, je ne veux pas vous voir ! » Quand les Straub le mettent en valeur ce cri, celui de Bach ou celui de la vieille schizophrène de *Non réconciliés*, tout cela doit rendre compte d'un double aspect. L'acte de résistance a deux faces. Il est humain et c'est aussi l'acte de l'art. Seul l'acte de résistance résiste à la mort, soit sous la forme d'une œuvre d'art soit sous la forme d'une lutte des hommes.

Quel rapport y a-t-il entre la lutte des hommes et l'œuvre d'art ? Le rapport le plus étroit et pour moi le plus mystérieux. Exactement ce que Paul Klee voulait dire lorsqu'il disait : « Vous savez, le peuple manque ». Le peuple manque et en même temps, il ne manque pas. Le peuple manque, cela veut dire que cette affinité fondamentale entre l'œuvre d'art et un peuple qui n'existe pas encore n'est pas, ne sera jamais claire. Il n'y a pas d'œuvre d'art qui ne fasse appel à un peuple qui n'existe pas encore.

46

CE QUE LA VOIX APPORTE AU TEXTE... *

Qu'est-ce qu'un texte, surtout quand il est philosophique, attend de la voix de l'acteur ? Bien sûr un texte philosophique peut se présenter comme un dialogue : les concepts renvoient alors à des personnages qui les soutiennent. Mais plus profondément, la philosophie est l'art d'inventer les concepts eux-mêmes, de créer de nouveaux concepts dont nous avons besoin pour penser notre monde et notre vie. De ce point de vue, les concepts ont des vitesses et des lenteurs, des mouvements, des dynamiques qui s'étendent ou se contractent à travers le texte : ils ne renvoient plus à des personnages, mais sont eux-mêmes personnages, personnages rythmiques. Ils se complètent ou se séparent, s'affrontent, s'étreignent comme des lutteurs ou comme des amoureux. C'est la voix de l'acteur qui trace ces rythmes, ces mouvements de l'esprit dans l'espace et le temps. L'acteur est l'opérateur du texte : il opère une dramatisation du concept, la plus précise, la plus sobre, la plus linéaire aussi. Presque des lignes chinoises, des lignes vocales.

Ce que la voix révèle, c'est que les concepts ne sont pas des abstraits. Les choses qui leur correspondent, ils les découpent et les recourent de façon variable, toujours d'une nouvelle façon. Aussi les concepts ne sont-ils pas séparables d'une façon de percevoir les choses : un concept nous impose de percevoir les choses autrement. Un concept philosophique d'espace ne serait rien s'il ne nous donnait une nouvelle perception de l'espace. Et aussi les concepts sont inséparables d'affects de nouvelles manières de sentir, tout un « pathos », joie et colère, qui constitue les sentiments de la pensée comme telle. C'est

* *In Théâtre National Populaire : Alain Cuny « Lire », Lyon, Théâtre National Populaire, novembre 1987.*

cette trinité philosophique, concept-percept-affect, qui anime le texte. Il appartient à la voix de l'acteur de faire surgir les nouvelles perceptions et les nouveaux affects qui entourent le concept lu et dit.

Quand la voix de l'acteur est celle d'Alain Cuny... C'est peut-être la plus belle contribution à un théâtre de lecture.

On rêve de l'*Ethique* de Spinoza lue par Alain Cuny. La voix est comme emportée par un vent qui pousse les vagues de démonstrations. La lenteur puissante du rythme fait place ici et là à des précipitations inouïes. Des flots, mais aussi des traits de feu. Ce qui se lève alors, ce sont toutes les perceptions sous lesquelles Spinoza nous fait saisir le monde, et tous les affects sous lesquels saisir l'âme. Un immense ralenti capable de mesurer toutes les vitesses de penser.

47

CORRESPONDANCE AVEC DIONYS MASCOLO *

Paris, 23 avril 1988

Cher Dionys Mascolo,

Merci profondément de m'avoir adressé *Autour d'un effort de mémoire*. Je l'ai lu et relu. Depuis que j'ai lu *Le Communisme*^a, je crois que vous êtes un des auteurs qui ont le plus intensément renouvelé les rapports de la pensée et de la vie. Vous arrivez à définir les situations-limites par leurs suites intérieures. Tout ce que vous écrivez me semble avoir la plus grande importance, la plus grande exigence, et une phrase comme celle-ci « un tel bouleversement de la sensibilité générale ne peut manquer de conduire à de nouvelles dispositions de pensée...^b » me semble dans sa pureté contenir une sorte de secret. Je vous dis mon admiration, et si vous le permettez mon amitié.

Gilles Deleuze

* « Correspondance D. Mascolo-G. Deleuze », *Lignes*, n° 33, mars 1998, p. 222-226.

Ce bref échange de lettres suit la publication du livre de Dionys Mascolo (1916-1997), *Autour d'un effort de mémoire*, Paris, Maurice Nadeau, 1987. L'ouvrage s'ouvre sur une lettre de Robert Antelme adressée à Mascolo, le premier texte qu'il eut la force de rédiger après son retour des camps nazis.

a. Dionys Mascolo, *Le Communisme*, Paris, Gallimard, 1953.

b. *Autour d'un effort de mémoire*, p. 20.

30 avril 1988

Cher Gilles Deleuze,

Votre lettre m'a été remise hier.

Au-delà de l'éloge qui s'y trouve, que je n'ose croire mérité, et sans m'en tenir à vous remercier de la générosité dont vous faites preuve, il faut que je vous dise combien vos paroles m'ont touché. Moment heureux vraiment, en même temps qu'heureuse surprise, comme à se voir non seulement approuvé, pris au mot, mais en quelque sorte *deviné*, ou, justement, surpris. Cela à propos d'une phrase que vous citez (où il était question de « bouleversement de la sensibilité générale »), et qui contiendrait, selon vous, un secret. Ce qui (bien entendu !) m'a conduit aussitôt à m'interroger : que pourrait bien être ce secret ? Et je veux vous dire en deux mots l'ébauche de réponse qui m'est venue.

Il me semble que cet apparent secret n'est autre, peut-être, en son fond (mais il y a toujours risque alors à vouloir tirer de la pénombre) que celui d'une pensée qui se méfie de la pensée. Ce qui ne va pas sans détresse. Secret donc – si ce qu'il a de détresse ne cherche pas refuge dans l'attitude de la honte ou l'affectation de l'humour, comme il arrive – toujours justifiable en principe ; secret sans secret, ou sans volonté de secret en tous cas. Et tel enfin que s'il se reconnaît (et se devine de nouveau en un autre), il suffit à fonder toute amitié possible. Hypothèse, j'espère, non réductrice, en réponse à ce que j'ai perçu comme faisant question.

Je vous salue, en amitié de pensée, et toute gratitude.

Dionys

6 août 1988

Cher Dionys Mascolo,

Je vous ai écrit, il y a déjà quelques mois, parce que j'admirais *Autour d'un effort de mémoire*, et avais le sentiment d'un « secret » tel qu'en donne rarement un texte. Vous m'avez

répondu avec beaucoup de gentillesse et d'attention : s'il y a un secret, c'est celui d'une pensée qui se méfie de la pensée, donc d'une « *détresse* » qui, si elle se reconnaît dans un autre, constitue l'amitié. Et voilà que je vous écris à nouveau, non pas pour vous importuner ni solliciter encore une réponse, mais plutôt [*continuer*] comme en sourdine une conversation latente que les lettres n'interrompent pas, ou plutôt comme un monologue intérieur sur ce livre qui n'a pas fini de me hanter. Est-ce qu'on ne pourrait pas renverser l'ordre ? Ce qui serait premier pour vous, ce serait l'amitié. Evidemment l'amitié ne serait pas une circonstance extérieure plus ou moins favorable, mais, tout en restant la plus concrète, une condition intérieure à la pensée comme telle. Non pas qu'on parle avec l'ami, qu'on se souvienne avec lui, etc., mais au contraire c'est avec lui qu'on traverse des épreuves comme l'amnésie, l'aphasie, nécessaires à toute pensée. Je ne sais plus quel poète allemand parle de l'heure, entre chien et loup, où il faut se méfier « *même de l'ami* »^c. On irait jusque-là, la méfiance envers l'ami, et c'est tout cela qui, avec l'amitié, mettrait la « *détresse* » dans la pensée, de manière essentielle.

Je me dis qu'il y a bien des manières, chez les auteurs que j'admire, d'introduire des catégories et situations concrètes comme condition de la pure pensée. Chez Kierkegaard, c'est la fiancée, les fiançailles ; chez Klossowski (et peut-être chez Sartre d'une autre façon), c'est le couple ; chez Proust, c'est l'amour jaloux, parce qu'il est constitutif de la pensée et lié au signe. Chez vous, chez Blanchot aussi, c'est l'amitié. Ce qui implique une ré-évaluation totale de la « philosophie », puisque vous êtes les seuls à reprendre à la lettre le mot *philos*. Non pas pourtant que vous reveniez à Platon. Et déjà le sens platonicien était extrêmement complexe, et n'a jamais été éclairci, mais on devine facilement que le vôtre est tout différent. *Philos* s'est peut-être déplacé d'Athènes à Jérusalem, mais aussi s'est enrichi de la Résistance, du réseau, qui sont les affects de la pensée non moins que des situations historiques

c. Il s'agit sans doute du poème d'Eichendorff, repris dans le *lied* de Schumann *Zwielicht* (op. 39) : « Si tu as un ami ici-bas, ne lui fais pas confiance en cette heure, même s'il est gentil de l'œil ou de la bouche, il rêve de guerre dans une paix sournoise » que Deleuze et Guattari citent dans *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, 11, p. 420.

et politiques. Il y aurait là une extraordinaire histoire du *Philos* dans « philosophie », dont vous faites déjà partie, ou dont vous êtes, à travers toutes sortes de bifurcations, la figure moderne. Cela est au cœur de la philosophie, c'en est le présupposé concret (où se lient une histoire personnelle et une pensée singulière). Voilà toutes mes raisons de revenir à votre texte, et de vous redire mon admiration, mais surtout avec le souci de ne pas vous importuner dans votre propre recherche. Sachez-moi très profondément vôtre et pardonnez une si longue lettre.

Gilles Deleuze

Paris, le 28 septembre 1988

Cher Gilles Deleuze,

J'ai trouvé votre lettre et votre livre à mon retour. Merci.

Votre attention me touche profondément. Malgré toute la confiance que j'ai en votre jugement, elle me rend aussi, sans faire de manières, assez confus, je vous l'avoue. Si bien qu'une honte peut-être mauvaise m'aurait retenu de vous faire réponse, si vous ne m'aviez un peu libéré – parlant vous-même de *monologue*.

Ce que j'essayais de dire, en réaction à votre première lettre (ce sont vos remarques qui conduisaient à cette situation), c'est que, si méfiance il y a dans une pensée à l'égard de la pensée même, un début de confiance (c'est trop dire, mais au moins la tentation de baisser la garde) ne devient possible que dans le *partage de pensée*. Encore faut-il que ce partage de pensée se déclare sur fond de même méfiance, ou de pareille « détresse » pour constituer l'amitié. (Qu'importe en effet de se trouver « d'accord » ponctuellement avec tel ou tel autre s'il est, lui, dans une telle assurance intellectuelle qu'il doit rester à d'innombrables distances de sensibilité ? ainsi ces accords si facilement obtenus, si nuls, dans les dialogues où le seul Socrate administre le vrai).

Vous suggérez de renverser la proposition, de faire l'amitié première. Ce serait elle qui mettrait la « *détresse* » dans la pensée. En raison d'une méfiance encore, mais cette fois envers l'ami. Mais alors, d'où serait-elle donc venue, elle, l'amitié ? Cela fait mystère pour moi. Et je ne parviens pas à concevoir quelle *méfiance* (le désaccord occasionnel si, bien sûr, au contraire – et cela donc en un tout autre sens, qui exclut le *maléfique*) serait possible envers l'ami, une fois qu'il a ainsi été reçu en amitié.

Il m'est arrivé d'appeler cela *communisme de pensée*. Et de le placer sous le signe de Hölderlin, qui n'a peut-être fui hors pensée que pour n'être pas parvenu à la vivre : « La vie de l'esprit entre amis, la pensée qui se forme dans l'échange de parole, par écrit ou de vive voix, sont nécessaires à ceux qui cherchent. Hors cela, nous sommes par nous-mêmes hors pensée. » (Cette traduction, je tiens à vous le dire, est due à M. Blanchot, et a été publiée anonymement dans *Comité*, en octobre 68.)

A vous, en toute et reconnaissante amitié. Et pardon de ce qu'il y a d'élémentaire dans cette réponse.

Dionys Mascolo

Au fond, j'aurais dû me borner à vous dire : mais si l'amitié était précisément la possibilité du partage de pensée, à partir de et jusque dans une commune méfiance à l'égard de la pensée ? et la pensée qui se méfie d'elle-même, la recherche de ce partage de pensée entre amis ? Cela qui, déjà, est heureux, vise sans doute encore autre chose, d'à peine nommable. Si l'on ose l'énoncer, ce serait la volonté obscure, le besoin d'approcher d'une innocence de la pensée. De poursuivre en somme cet « effacement des traces du péché originel », seul progrès qui soit selon Baudelaire.

Décidément, je le dis en riant un peu, vos questions me poussent à de tels aveux de demi-pensées – comme on en vient parfois à reprendre à son compte des actes accomplis dans le rêve. Pardon.

6 octobre 1988

Cher Dionys Mascolo,

Merci de votre lettre si précieuse. Ma question était : comment l'ami, sans rien perdre de sa singularité, peut-il s'inscrire comme condition de la pensée ? Votre réponse est très belle. Et il y va de ce qu'on appelle et vit comme *philosophie*. Poser de nouvelles questions ne serait que vous retarder, vous qui venez de me donner beaucoup.

Je vous dis reconnaissance et amitié.

Gilles Deleuze

48

LES PIERRES *

La dette infinie que l'Europe avait à l'égard des Juifs, elle n'a pas commencé à la payer, mais elle l'a fait payer à un peuple innocent, les Palestiniens.

L'Etat d'Israël, les sionistes l'ont construit avec le récent passé de leur supplice, l'inoubliable horreur européenne – mais aussi sur la souffrance de cet autre peuple, avec les pierres de cet autre peuple. L'Irgoun^a fut nommé terroriste, non pas seulement parce qu'ils faisaient sauter le quartier général anglais, mais parce qu'ils détruisaient des villages, anéantissaient [des populations^b].

Les Américains en faisaient une super-production d'Hollywood, à grands frais. L'Etat d'Israël était censé s'installer sur une terre vide qui attendait depuis si longtemps l'antique peuple hébreu, avec pour fantômes quelques Arabes venus d'ailleurs, gardiens de pierres endormies. On jetait à l'oubli les Palestiniens. On les sommait de reconnaître en droit l'Etat d'Israël, mais les Israéliens ne cessaient de nier le fait concret d'un peuple palestinien.

Il soutint seul, dès le début, une guerre qui n'a pas fini pour défendre sa propre terre, ses propres pierres, sa propre vie : cette première guerre dont on ne parle pas, tant il importe de faire croire que les Palestiniens sont des Arabes venus d'ailleurs et qui peuvent y retourner. Qui démêlera toutes ces Jordanies ? Qui dira qu'entre un Palestinien et un autre Arabe,

* Le texte manuscrit, est daté de juin 1988. Il paraît, en arabe, dans la revue, *Al-Karmel*, n° 29, 1988, p. 27-28, sous le titre « De là où ils peuvent encore la voir ». Ce texte a été rédigé, à la demande des directeurs de la revue, peu après le déclenchement de la première Intifada en décembre 1987.

a. Voir la note a du texte n° 32.

b. Texte manquant.

le lien peut être fort, mais pas plus qu'entre deux pays d'Europe ? Et quel Palestinien peut oublier ce que d'autres Arabes lui ont fait subir, autant que les Israéliens ? Quel est le nœud de cette nouvelle dette ? Chassés de leur terre, les Palestiniens s'installaient là où ils pouvaient au moins la voir encore, en garder la vision comme un ultime contact avec leur être halluciné. Jamais les Israéliens ne pourraient les repousser assez loin, les enfoncer dans la nuit, dans l'oubli.

Destruction des villages, dynamitage des maisons, expulsions assassins de personnes, une horrible histoire recommençait sur le dos de nouveaux innocents. Les services secrets israéliens font, dit-on, l'admiration du monde. Mais qu'est-ce qu'une démocratie dont la politique se confond si bien avec l'action de ses services secrets ? Tous ces gens s'appellent Abou, déclare un officiel israélien après l'assassinat d'Abou Jihad^c. Se rappelle-t-il l'atroce voix de ceux qui disaient : tous ces gens s'appellent Lévy... ?

Comment Israël en sortira-t-il, et des territoires annexés, et des territoires occupés, et de ses colons et de ses colonies, et de ses rabbins fous ? Occupation, occupation infinie : les pierres lancées viennent du dedans, elles viennent du peuple palestinien pour rappeler que, en un lieu du monde si réduit soit-il, la dette s'est inversée. Ce que lancent les Palestiniens, ce sont leurs propres pierres, les pierres vivantes de leur pays. Personne ne peut payer une dette avec des meurtres, un, deux, trois, sept, dix par jour, ni en s'entendant avec des tiers. Les tiers se dérobent, chaque mort appelle des vivants, et les Palestiniens sont passés dans l'âme d'Israël, ils travaillent cette âme comme ce qui chaque jour la sonde et la perce.

c. Très proche d'Arafat, Abou Jihad était l'un des fondateurs du *Fath*, l'un des principaux adjoints l'OLP et l'un des chefs historiques de la résistance palestinienne. Il joua un rôle important, en tant que dirigeant politique, au cours de l'Intifada. Il fut assassiné à Tunis par un commando israélien le 16 avril 1989.

POSTFACE POUR L'ÉDITION AMÉRICAINE : UN RETOUR À BERGSON *

Un « retour à Bergson » ne signifierait pas seulement une admiration renouvelée pour un grand philosophe, mais une reprise ou un prolongement de sa tentative, aujourd'hui, en rapport avec les transformations de la vie et de la société, en concomitance avec les transformations de la science. C'est Bergson lui-même qui estimait avoir fait de la métaphysique une discipline rigoureuse, capable d'être continuée suivant des voies nouvelles apparaissant constamment dans le monde. Il nous semble que le retour à Bergson ainsi compris repose sur trois caractères principaux.

1. – *L'intuition* : Bergson conçoit l'intuition, non pas comme un appel ineffable, une participation sentimentale ou une identification vécue, mais comme une véritable méthode. Cette méthode se propose d'abord de déterminer les conditions des problèmes, c'est-à-dire de dénoncer les faux-problèmes ou questions mal posées, et de découvrir les variables sous lesquelles tel ou tel problème doit être énoncé comme tel. Les moyens employés par l'intuition sont d'une part un découpage ou une division de la réalité dans un domaine donné, suivant des lignes de nature différente, d'autre part un recoupement de lignes empruntées à des domaines divers, et qui convergent les unes avec les autres. C'est cette opération linéaire complexe, consistant à découper suivant les articulations, et à recouper suivant les convergences, qui mène à la bonne position d'un problème, de telle manière que la solution même en dépende.

* Titre de l'éditeur. Ce texte est paru sous le titre : « A Return to Bergson » in Gilles Deleuze, *Bergsonism*, New York, Zone Books, 1991, p. 115-118. Traduit par Hugh Tomlinson. Le texte dactylographié, daté de juillet 1988, porte le titre : « Postface pour *Le bergsonisme* ».

2. – *La science et la métaphysique* : Bergson ne s'est pas contenté de critiquer la science comme si elle en restait à l'espace, au solide, à l'immobile. Il pensait plutôt que l'Absolu avait deux « moitiés », auxquelles correspondaient la science et la métaphysique. C'est dans un seul élan que la pensée se divise en deux voies, l'une vers la matière, ses corps et ses mouvements, l'autre vers l'esprit, ses qualités et ses changements. Ainsi dès l'Antiquité, tant que la physique a rapporté le mouvement à des positions et moments privilégiés, la métaphysique a constitué des formes transcendantes éternelles dont ces positions découlaient. Mais la science dite moderne commence, au contraire, quand on rapporte le mouvement à « l'instant quelconque » : elle appelle une nouvelle métaphysique qui ne considère plus que des durées immanentes et variant sans cesse. La durée sera pour Bergson le corrélat métaphysique de la science moderne. On sait qu'il écrit un livre *Durée et Simultanéité* où il se confrontait à la relativité d'Einstein : si ce livre suscita tant de malentendus, c'est parce qu'on crût que Bergson cherchait à réfuter ou à corriger Einstein, tandis qu'il voulait donner à la théorie de la relativité la métaphysique dont elle manquait, grâce à de nouveaux caractères de la durée. Et dans le chef-d'œuvre *Matière et Mémoire*, Bergson tire d'une conception scientifique du cerveau, à laquelle il contribue beaucoup pour son compte, les exigences d'une nouvelle métaphysique de la mémoire. Pour Bergson, jamais la science n'est « réductionniste », mais réclame au contraire la métaphysique sans laquelle elle resterait abstraite, privée de sens ou d'intuition. Continuer Bergson aujourd'hui, c'est par exemple constituer une image métaphysique de la pensée qui correspondent avec les nouveaux tracés, frayages, sauts, dynamismes découverts par une biologie moléculaire du cerveau : de nouveaux enchaînements et ré-enchaînements dans la pensée.

3. – *Les multiplicités* : dès les *Données immédiates*, Bergson définit la durée comme une multiplicité, un type de multiplicité. C'est un mot insolite, puisqu'il fait du multiple non plus un adjectif, mais un véritable substantif : il dénonce ainsi comme un faux-problème le thème traditionnel de l'un et du multiple. L'origine du mot, Multiplicité ou Variété, est phy-

sico-mathématique (Riemann). Il est difficile de croire que Bergson ignore, et son origine scientifique, et la nouveauté de son usage métaphysique. Bergson s'oriente vers une distinction de deux grands types de multiplicités, les unes discrètes ou discontinues, les autres continues, les unes spatiales et les autres temporelles, les unes actuelles, les autres virtuelles. Ce sera un motif fondamental dans la confrontation avec Einstein. Là encore, Bergson entend donner aux multiplicités la métaphysique que réclame leur traitement scientifique. C'est peut-être un des aspects les plus méconnus de sa pensée, la constitution d'une logique des multiplicités.

Retrouver Bergson, c'est suivre et poursuivre sa démarche dans ces trois directions. On remarquera que la phénoménologie aussi présentait ces trois motifs, de l'intuition comme méthode, de la philosophie comme science rigoureuse, et de la nouvelle logique comme théorie des multiplicités. Il est vrai que ces notions sont comprises très différemment dans les deux cas. Il n'y en a pas moins convergence possible, comme on a pu le voir en psychiatrie où le bergsonisme inspirait les travaux de Minkowski (*Le Temps vécu*)^a, et la phénoménologie, ceux de Binswanger (*Le Cas Suzanne Urban*)^b, pour une exploration des espaces-temps dans les psychoses. Le bergsonisme rend possible toute une pathologie de la durée. Dans un article exemplaire sur la « paramnésie » (fausse reconnaissance), Bergson invoque la métaphysique pour montrer comment le souvenir ne se constitue pas *après* la perception présente, mais lui est strictement contemporain, puisque la durée se divise à chaque instant en deux tendances simultanées, dont l'une va vers l'avenir et l'autre retombe dans le passé^c. Il invoque aussi bien la psychologie, pour montrer dès lors comment un raté de l'adaptation peut faire que le souvenir investisse le présent comme tel. L'hypothèse scientifique et la thèse métaphysique ne cessent de se combiner chez Bergson pour retracer une expérience intégrale.

a. Eugène Minkowski, *Le Temps vécu*, Neuchâtel, Delachaux & Niestlé, 1968 [rééd., PUF, coll. « Quadrige », 1995].

b. Ludwig Binswanger, *Le Cas Suzanne Urban*, Bruges, Desclée de Brouwer, 1957.

c. In *L'énergie spirituelle*, Paris, PUF, p. 110-152.

QU'EST-CE QU'UN DISPOSITIF ? *

La philosophie de Foucault se présente souvent comme une analyse des « dispositifs » concrets. Mais qu'est-ce qu'un dispositif ? C'est d'abord un écheveau, un ensemble multilinéaire. Il est composé de lignes de nature différente. Et ces lignes dans le dispositif ne cernent ou n'entourent pas des systèmes dont chacun serait homogène pour son compte, l'objet, le sujet, le langage, etc., mais suivent des directions, tracent des processus toujours en déséquilibre, et tantôt se rapprochent, tantôt s'éloignent les unes des autres. Chaque ligne est brisée, soumise à des *variations de directions*, bifurcante et fourchue, soumise à des *dérivations*. Les objets visibles, les énoncés formulables, les forces en exercice, les sujets en position sont comme des vecteurs ou des tenseurs. Ainsi les trois grandes instances que Foucault distinguera successivement, Savoir, Pouvoir et Subjectivité, n'ont nullement des contours une fois pour toutes, mais sont des chaînes de variables qui s'arrachent les unes aux autres. C'est toujours dans une crise que Foucault découvre une nouvelle dimension, une nouvelle ligne. Les grands penseurs sont un peu sismiques, ils n'évoluent pas, mais procèdent par crises, par secousses. Penser en termes de lignes mouvantes, c'était l'opération d'Herman Melville, et il y avait des lignes de pêche, des lignes de plongée, dangereuses, même mortelles. Il y a des lignes de sédimentation, dit Foucault, mais aussi des lignes de « fissure », de « fracture ». Démêler les

* In Michel Foucault philosophe. Rencontre internationale, Paris, 9, 10, 11 janvier 1988, Paris (collectif), Le Seuil, 1989, p. 185-195. Une version partielle de ce texte avait d'abord paru dans le Magazine littéraire, n° 257, septembre 1988, p. 51-52. A la retraite depuis 1987, la participation de Deleuze à ce colloque est sa dernière intervention publique. Le compte rendu des discussions – dont l'éditeur ne présente qu'un résumé – n'a pas été retenu.

lignes d'un dispositif, dans chaque cas, c'est dresser une carte, cartographier, arpenter des terres inconnues, et c'est ce qu'il appelle le « travail sur le terrain ». Il faut s'installer sur les lignes mêmes, qui ne se contentent pas de composer un dispositif, mais qui le traversent et l'entraînent, du nord au sud, d'est en ouest ou en diagonale.

Les deux premières dimensions d'un dispositif, ou celles que Foucault dégage d'abord, ce sont des courbes de visibilité et des courbes d'énonciation. C'est que les dispositifs sont comme les machines de Raymond Roussel, telles que Foucault les analyse, ce sont des machines à faire voir et à faire parler. La visibilité ne renvoie pas à une lumière en général qui viendrait éclairer des objets préexistants, elle est faite de lignes de lumière qui forment des figures variables inséparables de tel ou tel dispositif. Chaque dispositif a son régime de lumière, manière dont celle-ci tombe, s'estompe et se répand, distribuant le visible et l'invisible, faisant naître ou disparaître l'objet qui n'existe pas sans elle. Ce n'est pas seulement la peinture, mais l'architecture : tel le « dispositif prison » comme machine optique, pour voir sans être vu. S'il y a une historicité des dispositifs, c'est celle des régimes de lumière, mais c'est aussi celle des régimes d'énoncé. Car les énoncés à leur tour renvoient à des lignes d'énonciation sur lesquelles se distribuent les positions différentielles de leurs éléments ; et, si les courbes sont elles-mêmes des énoncés, c'est parce que les énonciations sont des courbes qui distribuent des variables, et qu'une science à tel moment, ou un genre littéraire, ou un état du droit, ou un mouvement social se définissent précisément par des régimes d'énoncés qu'ils font naître. Ce ne sont ni des sujets ni des objets, mais des régimes qu'il faut définir pour le visible et pour l'énonçable, avec leurs dérivations, leurs transformations, leurs mutations. Et, dans chaque dispositif, les lignes franchissent des seuils, en fonction desquels elles sont esthétiques, scientifiques, politiques, etc.

En troisième lieu, un dispositif comporte des lignes de forces. On dirait qu'elles vont d'un point singulier à un autre dans les lignes précédentes ; en quelque sorte elles « rectifient » les courbes précédentes, elles tirent des tangentes, elles enveloppent les trajets d'une ligne à l'autre, opèrent des va-et-vient du voir au dire et inversement, agissant comme des flèches qui ne ces-

sent d'entrecroiser les choses et les mots, sans cesser d'en mener la bataille. La ligne de forces se produit « dans toute relation d'un point à un autre », et passe par tous les lieux d'un dispositif. Invisible et indicible, elle est étroitement mêlée aux autres, et pourtant démêlable. C'est elle que Foucault tire, et dont il retrouve la trajectoire aussi bien chez Roussel, chez Brisset, chez les peintres Magritte ou Rebeyrolle. C'est la « dimension du pouvoir », et le pouvoir est la troisième dimension de l'espace, intérieure au dispositif variable avec les dispositifs. Elle se compose, comme le pouvoir, avec le savoir.

Enfin Foucault découvre les lignes de subjectivation. Cette nouvelle dimension a déjà suscité tant de malentendus qu'on a du mal à en préciser les conditions. Plus que toute autre, sa découverte naît d'une crise dans la pensée de Foucault, comme s'il lui avait fallu remanier la carte des dispositifs, leur trouver une nouvelle orientation possible, pour ne pas les laisser se refermer simplement sur des lignes de force infranchissables, imposant des contours définitifs. Leibniz exprimait de manière exemplaire cet état de crise qui relance la pensée quand on croit que tout est presque résolu : on se croyait au port, mais on est rejeté en pleine mer. Et Foucault pour son compte pressent que les dispositifs qu'il analyse ne peuvent pas être circonscrits par une ligne enveloppante, sans que d'autres vecteurs encore ne passent au-dessous ou au-dessus : « franchir la ligne », dit-il, comme « passer de l'autre côté »^a ? Ce dépassement de la ligne de forces, c'est ce qui se produit lorsqu'elle se recourbe, fait des méandres, s'enfonce et devient souterraine, ou plutôt lorsque la force, au lieu d'entrer en rapport linéaire avec une autre force, revient sur soi, s'exerce sur soi-même ou s'affecte elle-même. Cette dimension du Soi n'est nullement une détermination préexistante qu'on trouverait toute faite. Là encore, une ligne de subjectivation est un processus, une production de subjectivité dans un dispositif : elle doit se faire, pour autant que le dispositif le laisse ou le rend possible. C'est une ligne de fuite. Elle échappe aux lignes précédentes, elle *s'en* échappe. Le Soi n'est ni un savoir ni un pouvoir. C'est un processus d'individuation qui porte sur des groupes ou des personnes, et

a. In « La vie des hommes infâmes » in *Dits et écrits*, III, Paris, Gallimard, 1994, p. 241.

se soustrait des rapports de forces établis comme des savoirs constitués : une sorte de plus-value. Il n'est pas sûr que tout dispositif en comporte.

Foucault assigne le dispositif de la cité athénienne comme le premier lieu d'invention d'une subjectivation : c'est que, d'après la définition originale qu'il en donne, la cité invente une ligne de forces qui passe par la *rivalité des hommes libres*. Or, de cette ligne sur laquelle un homme libre peut commander à d'autres, s'en détache une très différente, suivant laquelle celui qui commande à des hommes libres doit lui-même être maître de soi. Ce sont ces règles facultatives de la maîtrise de soi qui constituent une subjectivation, autonome, même si elle est appelée par la suite à fournir de nouveaux savoirs et à inspirer de nouveaux pouvoirs. On se demandera si les lignes de subjectivation ne sont pas l'extrême bord d'un dispositif, et si elles n'esquissent pas le passage d'un dispositif à un autre : elles prépareraient en ce sens les « lignes de fracture ». Et, pas plus que les autres lignes, celles de subjectivation n'ont de formule générale. Brutalement interrompue, la recherche de Foucault devait montrer que les processus de subjectivation prenaient éventuellement de tout autres modes que le mode grec, par exemple dans les dispositifs chrétiens, dans les sociétés modernes, etc. Ne peut-on invoquer des dispositifs où la subjectivation ne passe plus par la vie aristocratique ou l'existence esthétisée de l'homme libre, mais par l'existence marginalisée de l'« exclu » ? Ainsi le sinologue Tokéï explique comment l'esclave affranchi perdait en quelque sorte son statut social, et se trouvait renvoyé à une subjectivité esseulée, plaintive, existence *élégiaque*, d'où il allait tirer de nouvelles formes de pouvoir et de savoir. L'étude des variations des procès de subjectivation semble bien être une des tâches fondamentales que Foucault a laissées à ceux qui le suivraient. Nous croyons à l'extrême fécondité de cette recherche, que les entreprises actuelles concernant une histoire de la vie privée ne recoupent que partiellement. Ce qui (se) subjective, ce sont tantôt les nobles, ceux qui disent selon Nietzsche « nous les bons... », mais dans d'autres conditions ce sont les exclus, les mauvais, les pécheurs, ou bien ce sont les ermites, ou bien les communautés monacales, ou bien les hérétiques : toute une typologie des formations subjectives dans des dispositifs mouvants. Et

partout des mélanges à démêler : des productions de subjectivité s'échappent des pouvoirs et des savoirs d'un dispositif pour se réinvestir dans ceux d'un autre, sous d'autres formes à naître.

Les dispositifs ont donc pour composantes des lignes de visibilité, d'énonciation, des lignes de forces, des lignes de subjectivation, des lignes de fêlure, de fissure, de fracture, qui toutes s'entrecroisent et s'emmêlent, et dont les unes redonnent les autres, ou en suscitent d'autres, à travers des variations ou même des mutations d'agencement. Deux conséquences importantes en découlent pour une philosophie des dispositifs. La première est la répudiation des universaux. L'universel en effet n'explique rien, c'est lui qui doit être expliqué. Toutes les lignes sont des lignes de variation, qui n'ont même pas de coordonnées constantes. L'Un, le Tout, le Vrai, l'objet, le sujet, ne sont pas des universaux, mais des processus singuliers, d'unification, de totalisation, de vérification, d'objectivation, de subjectivation, immanents à tel dispositif. Aussi chaque dispositif est-il une multiplicité, dans laquelle opèrent de tels processus en devenir, distincts de ceux qui opèrent dans un autre. C'est en ce sens que la philosophie de Foucault est un pragmatisme, un fonctionnalisme, un positivisme, un pluralisme. C'est peut-être la Raison qui pose le plus haut problème, parce que des processus de rationalisation peuvent opérer sur des segments ou des régions de toutes les lignes considérées. Foucault fait hommage à Nietzsche d'une historicité de la raison ; et il marque toute l'importance d'une recherche épistémologique sur les diverses formes de rationalité dans le savoir (Koyré, Bachelard, Canguilhem), d'une recherche sociopolitique des modes de rationalité dans le pouvoir (Max Weber). Peut-être se réserve-t-il lui-même la troisième ligne, l'étude des types du « raisonnable » dans d'éventuels sujets. Mais, ce qu'il refuse essentiellement, c'est l'identification de ces processus en une Raison par excellence. Il récuse toute restauration d'universaux de réflexion, de communication, de consensus. On peut dire à cet égard que ses rapports avec l'Ecole de Francfort, et avec les successeurs de cette école, sont une longue suite de malentendus dont il n'est pas responsable. Et, pas plus qu'il n'y a d'universalité d'un sujet fondateur ou d'une Raison par excellence qui permettrait de juger les dispositifs, il n'y a d'universaux de la catastrophe où

la raison s'aliénerait, s'effondrerait une fois pour toutes. Comme Foucault le dit à Gérard Raulet, il n'y a pas une bifurcation de la raison, mais elle ne cesse pas de bifurquer, il y a autant de bifurcations et d'embranchements que d'insaturations, autant d'écroulements que de constructions, suivant les découpages opérés par les dispositifs, et « il n'y a aucun sens sous la proposition selon laquelle la raison est un long récit qui est maintenant terminé »^b. De ce point de vue, la question qu'on objecte à Foucault, de savoir comment l'on peut estimer la valeur relative d'un dispositif, si l'on ne peut pas invoquer des valeurs transcendantes en tant que coordonnées universelles, est une question qui risque de nous ramener en arrière, et de manquer de sens, elle aussi. Dira-t-on que tous les dispositifs se valent (nihilisme) ? Il y a déjà longtemps que des penseurs comme Spinoza ou Nietzsche ont montré que les modes d'existence devaient être pesés suivant des critères immanents, suivant leur teneur en « possibilités », en liberté, en créativité, sans aucun appel à des valeurs transcendantes. Foucault fera même allusion à des critères « esthétiques », compris comme critères de vie, et qui substituent chaque fois une évaluation immanente aux prétentions d'un jugement transcendant. Lorsque nous lisons les derniers livres de Foucault, nous devons du mieux que nous pouvons comprendre le programme qu'il propose à ses lecteurs. Une esthétique intrinsèque des modes d'existence, comme ultime dimension des dispositifs ?

La seconde conséquence d'une philosophie des dispositifs est un changement d'orientation, qui se détourne de l'Eternel pour appréhender le nouveau. Le nouveau n'est pas censé désigner la mode, mais au contraire la créativité variable suivant les dispositifs : conformément à la question qui commença à naître au XX^e siècle, comment est possible dans le monde la production de quelque chose de nouveau ? Il est vrai que, dans toute sa théorie de l'énonciation, Foucault récuse explicitement l'« originalité » d'un énoncé comme critère peu pertinent, peu intéressant. Il veut seulement considérer la « régularité » des énoncés. Mais, ce qu'il entend par régularité, c'est

b. In « Structuralisme et poststructuralisme » in *Dits et écrits*, IV, Paris, Gallimard, 1994, p. 431-458, notamment p. 440 et 448.

l'allure de la courbe qui passe par les points singuliers ou les valeurs différentielles de l'ensemble énonciatif (de même il définira les rapports de forces par des distributions de singularités dans un champ social). Quand il récuse l'originalité de l'énoncé, il veut dire que l'éventuelle contradiction de deux énoncés ne suffit pas à les distinguer, ni à marquer la nouveauté de l'un par rapport à l'autre. Car ce qui compte, c'est la nouveauté du régime d'énonciation lui-même, en tant qu'il peut comprendre des énoncés contradictoires. Par exemple, on demandera quel régime d'énoncés apparaît avec le dispositif de la Révolution française, ou de la Révolution bolchevique : c'est la nouveauté du régime qui compte, et non l'originalité de l'énoncé. Tout dispositif se définit ainsi par sa teneur en nouveauté et créativité, qui marque en même temps sa capacité de se transformer, ou déjà de se fissurer au profit d'un dispositif de l'avenir, à moins au contraire d'un rabattu de force sur ses lignes les plus dures, les plus rigides ou solides. En tant qu'elles s'échappent des dimensions de savoir et de pouvoir, les lignes de subjectivation semblent particulièrement capables de tracer des chemins de création, qui ne cessent d'avorter, mais aussi d'être repris, modifiés, jusqu'à la rupture de l'ancien dispositif. Les études encore inédites de Foucault sur les divers processus chrétiens ouvrent sans doute des voies nombreuses à cet égard. On ne croira pas pourtant que la production de subjectivité soit dévolue à la religion : les luttes antireligieuses sont aussi créatrices, de même que les régimes de lumière, d'énonciation ou de domination passent par les domaines les plus divers. Les subjectivations modernes ne ressemblent pas plus à celles des Grecs qu'à celles des chrétiens, et la lumière de même, et les énoncés et les pouvoirs.

Nous appartenons à ces dispositifs, et agissons en eux. La nouveauté d'un dispositif par rapport aux précédents, nous l'appelons son actualité, notre actualité. Le nouveau, c'est l'actuel. L'actuel n'est pas ce que nous sommes, mais plutôt ce que nous devenons, ce que nous sommes en train de devenir, c'est-à-dire l'Autre, notre devenir-autre. Dans tout dispositif, il faut distinguer ce que nous sommes (ce que nous ne sommes déjà plus), et ce que nous sommes en train de devenir : *la part de l'histoire, et la part de l'actuel*. L'histoire, c'est l'archive, le dessin de ce que nous sommes et cessons d'être,

tandis que l'actuel est l'ébauche de ce que nous devenons. Si bien que l'histoire ou l'archive, c'est ce qui nous sépare encore de nous-mêmes, tandis que l'actuel est cet Autre avec lequel nous coïncidons déjà. On a cru parfois que Foucault dressait le tableau des sociétés modernes comme autant de dispositifs disciplinaires, par opposition aux vieux dispositifs de souveraineté. Mais il n'en est rien : les disciplines décrites par Foucault sont l'histoire de ce que nous cessons d'être peu à peu, et notre actualité se dessine dans des dispositions de *contrôle* ouvert et continu, très différentes des récentes disciplines closes. Foucault s'accorde avec Burroughs, qui annonce notre avenir contrôlé plutôt que discipliné. La question n'est pas de savoir si c'est pire. Car aussi nous faisons appel à des productions de subjectivité capables de résister à cette nouvelle domination, très différentes de celles qui s'exerçaient naguère contre les disciplines. Une nouvelle lumière, de nouvelles énonciations, une nouvelle puissance, de nouvelles formes de subjectivation ? Dans tout dispositif, nous devons démêler les lignes du passé récent et celles du futur proche : la part de l'archive et celle de l'actuel, la part de l'histoire et celle du devenir, *la part de l'analytique et celle du diagnostic*. Si Foucault est un grand philosophe, c'est parce qu'il s'est servi de l'histoire au profit d'autre chose : comme disait Nietzsche, agir contre le temps, et ainsi sur le temps, en faveur je l'espère d'un temps à venir. Car ce qui apparaît comme l'actuel ou le nouveau selon Foucault, c'est ce que Nietzsche appelait l'intempestif, l'inactuel, ce devenir qui bifurque avec l'histoire, ce diagnostic qui prend le relais de l'analyse avec d'autres chemins. Non pas prédire, mais être attentif à l'inconnu qui frappe à la porte. Rien ne le montre mieux qu'un passage fondamental de *L'Archéologie du savoir*, valable pour toute l'œuvre (p. 172) :

L'analyse de l'archive comporte donc une région privilégiée : à la fois proche de nous, mais différente de notre actualité, c'est la bordure du temps qui entoure notre présent, qui le surplombe et qui l'indique dans son altérité ; c'est ce qui, hors de nous, nous délimite. La description de l'archive déploie ses possibilités (et la maîtrise de ses possibilités) à partir des discours qui

viennent de cesser justement d'être les nôtres ; son seuil d'existence est instauré par la coupure qui nous sépare de ce que nous ne pouvons plus dire, et de ce qui tombe hors de notre pratique discursive ; elle commence avec le dehors de notre propre langage ; son lieu, c'est l'écart de nos propres pratiques discursives. En ce sens elle vaut pour notre diagnostic. Non point parce qu'elle nous permettrait de faire le tableau de nos traits distinctifs et d'esquisser par avance la figure que nous aurons à l'avenir. Mais elle nous déprend de nos continuités ; elle dissipe cette identité temporelle où nous aimons nous regarder nous-mêmes pour conjurer les ruptures de l'histoire ; elle brise le fil des téléologies transcendantes ; et là où la pensée anthropologique interrogeait l'être de l'homme ou sa subjectivité, elle fait éclater l'autre, et le dehors. Le diagnostic ainsi entendu n'établit pas le constat de notre identité par le jeu des distinctions. Il établit que nous sommes différence, que notre raison c'est la différence des discours, notre histoire la différence des temps, notre moi la différence des masques.

Les différentes lignes d'un dispositif se répartissent en deux groupes, lignes de stratification ou de sédimentation, lignes d'actualisation ou de créativité. La dernière conséquence de cette méthode concerne toute l'œuvre de Foucault. Dans la plupart de ses livres, il détermine une archive précise, avec des moyens historiques extrêmement nouveaux, sur l'Hôpital général au XVII^e siècle, sur la clinique au XVIII^e, sur la prison au XIX^e, sur la subjectivité dans la Grèce antique, puis dans le christianisme. Mais c'est la moitié de sa tâche. Car, par souci de rigueur, par volonté de ne pas tout mélanger, par confiance dans le lecteur, il ne formule pas l'autre moitié. Il la formule seulement et explicitement dans les entretiens contemporains de chacun des grands livres : qu'en est-il aujourd'hui de la folie, de la prison, de la sexualité ? Quels nouveaux modes de subjectivation voyons-nous apparaître aujourd'hui, qui, certainement, ne sont ni grecs ni chrétiens ? Cette dernière question, notamment, hante Foucault jusqu'à la fin (nous qui ne sommes plus des Grecs ni même des chrétiens...). Si Foucault jusqu'à

la fin de sa vie attachait tant d'importance à ses entretiens, en France et plus encore à l'étranger, ce n'est pas par goût de l'interview, c'est parce qu'il y traçait ces lignes d'actualisation qui exigeaient un autre mode d'expression que les lignes assimilables dans les grands livres. Les entretiens sont des diagnostics. C'est comme chez Nietzsche, dont il est difficile de livrer les œuvres sans y joindre le *Nachlass* contemporain de chacune. L'œuvre complète de Foucault, telle que la conçoivent Defert et Ewald, ne peut pas séparer les livres qui nous ont tous marqués, et les entretiens qui nous entraînent vers un avenir, vers un devenir : les strates et les actualités.

RÉPONSE À UNE QUESTION SUR LE SUJET *

Un concept philosophique remplit une ou plusieurs *fonctions*, dans des champs de pensée qui sont eux-mêmes définis par des *variables intérieures*. Il y a enfin des variables extérieures (états de choses, moments de l'histoire), dans un rapport complexe avec les variables internes et les fonctions. C'est dire qu'un concept ne naît et ne meurt pas par plaisir, mais dans la mesure où de nouvelles fonctions dans de nouveaux champs le destituent relativement. C'est pourquoi aussi il n'est jamais très intéressant de critiquer un concept : il vaut mieux construire les nouvelles fonctions et découvrir les nouveaux champs qui le rendent inutile ou inadéquat.

Le concept de sujet n'échappe pas à ces règles. Il a longtemps rempli deux fonctions : d'abord une fonction d'universalisation, dans un champ où l'universel n'était plus représenté par des essences objectives mais par des actes noétiques ou linguistiques. En ce sens, Hume marque un moment principal dans une philosophie du sujet, parce qu'il invoque des actes qui dépassent le donné (qu'est-ce qui se passe lorsque je dis « toujours » ou « nécessaire » ?). Le champ correspondant, dès lors, n'est plus tout à fait celui de la connaissance, mais plutôt celui de la « croyance » comme nouvelle base de la connaissance : à quelles conditions une croyance est-elle légitime, d'après laquelle je dis *plus* que ce qui m'est donné ? En second lieu, le sujet remplit une fonction d'individuation, dans un champ où l'individu ne peut plus être une chose ni une âme, mais une personne, vivante et vécue, parlante et parlée

* Le texte original dactylographié est daté de février 1988. Le texte est paru d'abord en anglais dans une traduction de Julien Deleuze pour la revue *Topoi*, septembre 1988, p. 111-112, sous le titre « A philosophical concept... » avant d'être traduit pour une revue française (le texte original avait alors été égaré).

(« je-tu »). Ces deux aspects du sujet, le Je universel et le moi individuel, sont-ils nécessairement liés ? Même liés, n'y a-t-il pas conflit entre eux, et comment résoudre ce conflit ? Toutes ces questions animent ce qu'on a pu appeler philosophie du sujet, déjà chez Hume, mais aussi chez Kant qui confronte un Je comme détermination du temps et un Moi comme déterminable dans le temps. Chez Husserl encore, des questions analogues se poseront dans la dernière des *Méditations cartésiennes*.

Peut-on assigner de nouvelles fonctions et variables capables d'entraîner un changement ? Ce sont des fonctions de singularisation qui ont envahi le champ de la connaissance, à la faveur de nouvelles variables d'espace-temps. Par singularité, il ne faut pas entendre quelque chose qui s'oppose à l'universel, mais un élément quelconque qui peut être prolongé jusqu'au voisinage d'un autre, de manière à obtenir un raccordement : c'est une singularité au sens mathématique. La connaissance et même la croyance tendent alors à être remplacées par des notions comme « agencement » ou « dispositif » qui désignent une émission et une répartition de singularités. Ce sont de telles émissions, du type « coup de dés », qui constituent un champ transcendantal sans sujet. Le multiple devient le substantif, multiplicité, et la philosophie est la théorie des multiplicités, qui ne se rapportent à aucun sujet comme unité préalable. Ce qui compte n'est plus le vrai ni le faux, mais le singulier et le régulier, le remarquable et l'ordinaire. C'est la fonction de singularité qui remplace celle d'universalité (dans un nouveau champ qui n'a plus d'usage pour l'universel). On le voit même en droit : la notion juridique de « cas », ou de « jurisprudence » destitue l'universel au profit des émissions de singularités et des fonctions de prolongement. Une conception du droit fondée sur la jurisprudence se passe de tout « sujet » de droits. Inversement une philosophie sans sujet présente du droit une conception fondée sur la jurisprudence.

Corrélativement peut-être, se sont imposés des types d'individuation qui n'étaient plus personnels. On s'interroge sur ce qui fait l'individualité d'un événement : *une* vie, *une* saison, un vent, une bataille, cinq heures du soir... On peut appeler heccéité ou eccéité ces individuations qui ne constituent plus

des personnes ou des moi. Et la question naît de savoir si nous ne sommes pas de telles heccéités plutôt que des moi. La philosophie et la littérature anglo-américaine à cet égard sont particulièrement intéressantes, parce qu'elles se sont souvent distinguées par leur incapacité à trouver un sens assignable au mot « moi », sauf celui d'une fiction grammaticale. Les événements posent des questions de composition et de décomposition, de vitesse et de lenteur, de longitude et de latitude, de puissance et d'affect très complexes. Contre tout personnalisme, psychologique ou linguistique, ils entraînent la promotion d'une troisième personne, et même d'une « quatrième » personne du singulier, non-personne ou *Il*, où nous nous reconnaissons mieux, nous-mêmes et notre communauté, que dans les vains échanges entre un Je et un Tu. Bref, nous croyons que la notion de sujet a perdu beaucoup de son intérêt *au profit des singularités pré-individuelles et des individuations non-personnelles*. Mais, précisément, il ne suffit pas d'opposer des concepts les uns aux autres pour savoir lequel est le meilleur, il faut confronter les champs de problèmes auxquels ils répondent, pour découvrir sous quelles forces les problèmes se transforment et exigent eux-mêmes la constitution de nouveaux concepts. Rien ne vieillit de ce que les grands philosophes ont écrit sur le sujet, mais c'est la raison pour laquelle nous avons, grâce à eux, d'autres problèmes à découvrir, plutôt que d'opérer des « retours » qui montreraient seulement notre insuffisance à les suivre. La situation de la philosophie ne se distingue pas ici fondamentalement de celle des sciences et des arts.

PRÉFACE POUR L'ÉDITION AMÉRICAINE DE *L'IMAGE-TEMPS* *

En philosophie, une révolution s'est opérée sur plusieurs siècles, des Grecs à Kant : la subordination du temps au mouvement s'est renversée, le temps cesse d'être la mesure du mouvement normal, il se manifeste de plus en plus pour lui-même et crée des mouvements paradoxaux. Le temps sort de ses gonds : le mot d'Hamlet signifie que le temps n'est plus subordonné au mouvement, mais le mouvement au temps. Il se peut que le cinéma ait refait pour son compte la même expérience, le même renversement, dans des conditions plus rapides. L'image-mouvement du cinéma dit « classique » fit place, après guerre, à une image-temps directe. Evidemment une telle idée générale doit être nuancée, corrigée, adaptée aux cas concrets.

Pourquoi la guerre comme coupure ? C'est que l'après-guerre en Europe a fait proliférer des situations auxquelles nous ne savions plus comment réagir, dans des espaces dont nous ne savions plus comment les qualifier. C'était des espaces « quelconques », déserts pourtant peuplés, entrepôts désaffectés, terrains vagues, villes en démolition ou reconstruction. Et dans ces espaces quelconques, s'agitaient de nouvelle race de personnages, un peu mutants : ils voyaient plutôt qu'ils n'agissaient, c'était des Voyants. Ainsi la grande trilogie de Rossellini, *Europe 51*, *Stromboli*, *Allemagne année 0* : un enfant dans la ville détruite, une étrangère dans l'île, une femme bourgeoise qui se met à « voir » autour d'elle. Les situations pouvaient

* Titre de l'éditeur. Le texte manuscrit est daté de juillet 1988. « Preface to the English Edition » in Gilles Deleuze, *Cinema 2 : The Time-Image*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989, p. xi-xii, Trad. ang. Hugh Tomlinson et Robert Galeta.

être extrêmes, ou au contraire celles de la banalité quotidienne, ou les deux à la fois : ce qui tend à s'effondrer, ou du moins à se disqualifier, c'est le schème sensori-moteur tel qu'il a constitué l'image-action de l'ancien cinéma. Et à la faveur de ce relâchement du lien sensori-moteur, c'est le Temps, « un peu de temps à l'état pur », qui monte à la surface de l'écran. Le temps cesse de découler du mouvement, il se manifeste en lui-même et suscite lui-même de *faux-mouvements*. D'où l'importance du *faux-raccord* dans le cinéma moderne : les images ne s'enchaînent plus par coupures et raccords rationnels, mais se ré-enchaînent sur des faux-raccords ou des coupures irrationnelles. Même le corps n'est plus exactement le mobile, sujet du mouvement et instrument de l'action, il devient plutôt le révélateur du temps, il témoigne du temps par ses fatigues et ses attentes (Antonioni).

Il n'est pas exact que l'image cinématographique soit au présent. Ce qui est au présent, c'est ce que l'image « représente », mais non pas l'image même qui ne se confond jamais avec ce qu'elle représente, au cinéma pas plus qu'en peinture. L'image même est le système des rapports entre ses éléments, c'est-à-dire un ensemble de rapports de temps dont le présent variable ne fait que découler. C'est en ce sens, je crois, que Tarkovski récuse la distinction du montage et du plan, en définissant le cinéma par la « pression du temps » dans le plan^a. Ce qui est propre à l'image, dès qu'elle est créatrice, c'est de rendre sensibles, visibles, des rapports de temps qui ne se laissent pas voir dans l'objet représenté, et ne se laissent pas réduire au présent. Soit une profondeur de champ de Welles, un travelling de Visconti : on s'enfonce dans le temps plus encore qu'on ne parcourt de l'espace. La voiture de Sandra, au début du film de Visconti, se meut déjà dans le temps, et les personnages de Welles occupent dans le temps une place de géants plutôt qu'ils ne changent de lieu dans l'espace.

C'est dire que l'image-temps n'a rien à voir avec un flash-back, ni même avec un souvenir. Le souvenir est seulement un ancien présent, tandis que les personnages amnésiques du cinéma moderne s'enfoncent littéralement dans le passé, ou

en émergent, pour faire voir ce qui se dérobe même au souvenir. Le flash-back n'est qu'un écriteau, et, quand il est utilisé par de grands auteurs, n'est là que pour manifester des structures temporelles beaucoup plus complexes (par exemple chez Mankiewicz, le temps qui « bifurque » : ressaisir le moment où le temps aurait pu prendre un autre cours...). De toute manière, ce que nous appelons structure temporelle, ou image-temps directe, débordé évidemment la succession purement empirique du temps, passé-présent-furur. C'est par exemple une coexistence de durées distinctes, ou de niveaux de durée, un même événement pouvant appartenir à plusieurs niveaux : les nappes de passé coexistent dans un ordre non-chronologique, on le voit chez Welles avec sa puissante intuition de la Terre, puis chez Resnais avec des personnages qui reviennent du pays des morts.

Il y a bien d'autres structures temporelles encore : tout l'objet de ce livre est de dégager celles que l'image cinématographique a su saisir et révéler, et qui peuvent faire écho avec ce que la science nous apprend, ce que les autres arts nous dévoilent, ou ce que la philosophie nous fait comprendre, en toute indépendance respective. Quand on parle d'une mort du cinéma, c'est une bêtise, parce que le cinéma en est encore au début de ses recherches : rendre visibles ces rapports de temps qui ne peuvent apparaître que dans une création de l'image. Ce n'est pas le cinéma qui a besoin de la télévision, elle dont l'image reste déplorablement au présent si elle n'est pas fécondée par l'art du cinéma. Les rapports et les disjonctions entre le visuel et le sonore, entre ce qui est vu et ce qui est dit, relancent encore le problème, et donnent au cinéma de nouvelles puissances pour capturer le temps dans l'image (de manière très différente Pierre Perrault, Straub, Syberberg...). Oui, le cinéma s'il n'est pas tué de mort violente garde la puissance d'un commencement. Inversement nous devons chercher déjà dans le cinéma d'avant-guerre, et même dans le muet, le travail d'une image-temps très pure qui n'a pas cessé de percer, de retenir ou d'englober l'image-mouvement : une nature-morte d'Ozu, *comme forme immuable du temps ? Que Robert Galeta soit remercié pour le soin qu'il a mis à traduire cette aventure du mouvement et du temps.*

a. Tarkovski, « De la figure cinématographique », *Positif*, n° 249, décembre 1981.

LES TROIS CERCLES DE RIVETTE *

Un premier cercle apparaît (ou un segment de cercle). Nous le nommons A, puisqu'il apparaît en premier, mais il ne cesse pas durant tout le film. C'est un ancien théâtre, qui sert d'école, où des jeunes filles répètent des rôles, Marivaux, Racine, Corneille, sous la direction de Constance (Bulle Ogier). Le difficile est que les élèves arrivent à exprimer le sentiment juste, colère, amour, désespoir, mais avec des mots qui ne sont pas les leurs, qui sont ceux d'un auteur. C'est le premier sens de jouer : *Les Rôles*.

L'une d'entre elles, Cécile, a laissé à quatre filles un pavillon de banlieue : elle va vivre ailleurs avec l'homme qu'elle aime. Les quatre filles vont cohabiter dans le pavillon : elles y vivent les retombées de leurs rôles, mais aussi leurs humeurs et postures personnelles de fin de journée, les effets de leurs amours privées qu'on ne connaît que par allusion, leurs attitudes les unes par rapport aux autres. C'est comme si elles rebondissaient sur le mur du théâtre pour mener dans le pavillon une vie vaguement commune ; elles y emportent des morceaux de rôle, mais pris dans leurs propres mots, distribués dans leurs propres vies, chacune menant sa propre affaire. Ce n'est plus une succession de rôles suivant un programme, mais plutôt un enchaînement hasardeux d'attitudes et de postures, suivant plusieurs histoires à la fois qui ne se recoupent pas. C'est le second sens de jouer : les Attitudes et Postures dans des vies quotidiennes entrecroisées. C'est à la fois le groupe des quatre filles, et leur individuation, les comiques et les tragiques, les déprimées et les toniques, les maladroites et les habiles, et

* *Cahiers du Cinéma*, n° 416, février 1989, p. 18-19. A propos du film *La Bande des quatre* de Jacques Rivette.

surtout *les Solaires et les Lunaires* qui ne cessent d'inspirer Rivette. C'est un second cercle B, intérieur au premier, puisqu'il en dépend pour une part, puisqu'il en recueille des effets, mais les redistribue à sa manière, et s'éloigne du théâtre pour y revenir sans cesse.



Les quatre filles sont poursuivies par un homme indéterminé, escroc, espion, policier, qui recherche l'amant de Cécile (sans doute un bandit). Est-ce une affaire de fausse cartes d'identité, de tableaux volés, de trafic d'armes, de scandale judiciaire ? Il cherche les clefs d'un coffre. Il tente de séduire les filles tour à tour, et se fait aimer de l'une. Les trois autres essaieront de le tuer, l'une théâtralement, l'autre froidement, l'autre impulsivement. La troisième y réussit, à coups de bâton. Beauté des trois scènes, qui sont de grands moments de Rivette. C'est un troisième sens de jouer : les Masques, dans un complot politico-policier qui nous dépasse, et dans lequel tout le monde est pris, une sorte de complot mondial. C'est un troisième cercle, C, qui est dans un rapport complexe avec les deux autres : il prolonge le second, il s'y mêle intimement, puisqu'il polarise de plus en plus l'attitude des filles, leur donne une commune mesure, et les envoûte. Mais aussi il s'étend sur le théâtre entier, il le recouvre, il réunit peut-être toutes les pièces d'un répertoire infini, et Constance, la directrice, semble bien être depuis le début un élément essentiel du complot. (N'y a-t-il pas dans sa vie un trou de plusieurs années ? N'habite-t-elle pas le théâtre sans jamais sortir, et en recelant le mauvais garçon de Cécile qui est peut-être son propre amant ?). Et les filles elles-mêmes : l'une a un ami américain du même nom que le policier, l'autre porte le nom de sa sœur mystérieusement disparue, et Lucia, la Portugaise, la Lunaire par excellence, a tout de suite trouvé les clefs et possède un tableau qui est peut-être

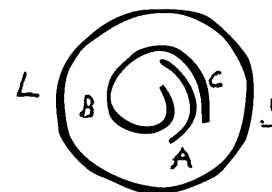
vrai... Bref les trois cercles se mêlent, progressent l'un par l'autre, réagissent l'un sur l'autre, et s'organisent sans jamais perdre leur énigme.



Nous jouons des pièces que nous ne savons pas encore (nos rôles). Nous nous coulons dans des caractères que nous ne maîtrisons pas (nos attitudes et postures). Nous servons un complot dont nous ignorons tout (nos masques). Rivette a su apporter une vision du monde. Il a besoin du théâtre pour que le cinéma existe : c'est que les attitudes et les postures des jeunes filles forment une théâtralité de cinéma, qui ne cesse de se mesurer à la théâtralité de théâtre, et l'affronte pour s'en distinguer. Et si tous les complots politiques, juridiques, policiers qui pèsent sur nous suffisent à montrer que le monde réel s'est mis à faire un horrible cinéma, alors il appartient au cinéma de nous rendre un peu de réel, un peu de monde enfin. Un cinéma qui oppose sa théâtralité à celle du théâtre, sa réalité à celle du monde devenu irréel : Rivette a maintenu ce projet, pour sauver le cinéma du théâtre et des complots qui le détruisaient.

Si les trois cercles communiquent, c'est dans des lieux qui sont ceux de Rivette : ainsi le dos du théâtre, ou le pavillon des filles. Ce sont des lieux où la Nature ne vit pas, mais survit avec une grâce étrange. Là où la Nature survit, c'est dans des régions de banlieue non encore aménagées, ou c'est en pleine ville, dans des passages encore campagnards ou des impasses peu visibles du dehors. Les magazines de mode ont pu tirer de ces lieux des photos parfaites et glacées, mais personne ne savait déjà plus qu'ils venaient de Rivette et qu'ils étaient imprégnés de son rêve. Là, des complots s'ourdissent, des jeunes filles cohabitent, des écoles s'installent. Mais c'est là que le rêveur peut encore saisir le jour et la nuit, le soleil et

la lune, comme un *grand Cercle extérieur qui commande tous les autres*, et répartit les ombres et les lumières.



D'une certaine manière, Rivette n'a jamais filmé qu'une chose, la lumière, et sa transformation, tantôt lunaire, et tantôt solaire, Lucia et Constance. Ce ne sont pas des personnes, mais des forces. L'une n'est pas le bien, ni l'autre le mal, mais Rivette va dans ces lieux de survivance, banlieue ou passages, vérifier l'état dans lequel elles subsistent encore, toutes deux. Le cinéma de Rivette n'a pas cessé d'être proche de la poésie de Gérard de Nerval, c'est comme si Rivette était habité par Nerval. Il revisite les restes d'une Ile-de-France hallucinée, il met en scène les nouvelles Filles du feu, il sent venir le complot d'une folie indéterminable. Ce n'est pas une influence, mais ce qui fait de Rivette l'auteur le plus inspiré du cinéma, un de ses plus grands poètes.

Libération. – Etes-vous surpris par l'ampleur du débat sur le port du voile islamique dans les établissements scolaires ?

Gilles Deleuze. – La question du foulard, la guerre à l'école sur la tête couverte ou découverte des petites filles, a un aspect humoristique irrésistible. Depuis Swift et le conflit entre ceux qui voulaient ouvrir les œufs à la coque par le gros bout et leurs adversaires, on n'avait pas imaginé un tel motif de guerre. Comme toujours, le vœu spontané des jeunes filles semble singulièrement renforcé par la pression de parents anti-laïcs. On n'est pas sûr que les jeunes filles y tiennent tellement. C'est là que les choses deviennent moins drôles.

– *Au-delà de l'anecdote, estimez-vous que l'affaire puisse avoir des suites, qu'elle corresponde à un véritable débat dans la société française ?*

G. D. – Il s'agit de savoir jusqu'où vont les vœux ou les revendications des associations islamiques. Arrivera-t-il, dans une deuxième étape, qu'on réclame un droit à la prière islamique dans les classes mêmes ? Et puis, dans une troisième étape, qu'on discute de l'enseignement littéraire, entre autres, en reprochant à tel texte de Racine ou de Voltaire d'être une offense à la dignité musulmane ? Bref, l'important serait de savoir jusqu'où les associations islamiques veulent aller, ce qu'elles acceptent ou non de l'école laïque. Pour le savoir, il faut le leur demander, et que ces associations prennent éventuellement des engagements à cet égard. Faut-il rappeler l'existence d'un mouvement laïc chez les Arabes eux-mêmes ? Il

* Titre de l'éditeur. « Gilles Deleuze craint l'engrenage », *Libération*, 26 octobre 1989. Propos recueillis par Francis Zamponi. Cet article fait suite aux débats soulevés, lors de la rentrée scolaire, par l'exclusion temporaire de jeunes filles qui avaient refusé d'ôter leur « voile islamique » pendant les heures de cours.

n'y a pas lieu de penser que les Arabes, ou les Français d'origine arabe, n'aient que la religion pour savoir leur identité. Jamais les religions ne valent autant que par la noblesse et le courage des athéismes qu'elles inspirent.

– *Vous paraissez situer cette affaire dans le cadre d'une offensive du religieux envers la société civile.*

G. D. – Y aurait-il donc un plan concerté, dont le foulard ne serait que la première étape ? On nous expliquerait enfin que, l'école laïque ne pouvant satisfaire aux droits des musulmans, il doit y avoir des écoles coraniques financées par l'Etat laïc puisqu'il finance déjà des écoles chrétiennes. Comme je fais partie de ceux qui n'ont pas cessé de trouver inadmissible l'entretien par l'Etat d'écoles confessionnelles chrétiennes et les prétextes invoqués pour le faire, je me sens à l'aise pour protester contre un éventuel financement d'écoles coraniques. Une alliance entre religions n'est pas exclue aujourd'hui pour remettre en cause encore une laïcité vacillante. A moins, bien sûr, que ce soit seulement une histoire de foulard.

LETTRE-PRÉFACE À JEAN-CLET MARTIN *

A vous lire, je me réjouis que vous vous occupiez de mon travail, tant vous montrez de rigueur et de compréhension. J'essaie de répondre à certaines de vos remarques, mais souvent la différence entre nous est plutôt une question de mots.

1. Je crois à la philosophie comme système. C'est la notion de système qui me déplaît quand on la rapporte aux coordonnées de l'Identique, du Semblable et de l'Analogue. C'est Leibniz, je crois, qui le premier identifie système et philosophie. Au sens où il le fait, j'y adhère. Aussi les questions « dépasser la philosophie », « mort de la philosophie » ne m'ont jamais touché. Je me sens un philosophe très classique. Pour moi, le système ne doit pas seulement être en perpétuelle hétérogénéité, il doit être une *hétérogenèse*, ce qui, il me semble, n'a jamais été tenté.

2. De ce point de vue, ce que vous dites sur la métaphore, ou plutôt contre elle, me paraît juste et profond. J'ajoute seulement quelque chose qui ne contredit en rien ce que vous dites, mais va dans un sens voisin : le double détournement, la trahison me semblent des opérations qui instaurent une immanence radicale, c'est un tracé d'immanence – d'où le rapport essentiel avec la *Terre*.

3. Vous voyez très bien l'importance pour moi de définir la philosophie par l'invention ou la création des concepts, c'est-à-dire comme n'étant ni contemplative ni réflexive, ni

* Titre de l'éditeur. « Lettre-préface de Gilles Deleuze », in Jean-Clet Martin, *Variations – La philosophie de Gilles Deleuze*, Paris, Payot & Rivages, 1993, p. 7-9. La lettre est datée du 13 juin 1990.

communicative, etc., mais comme activité créatrice. Je crois qu'elle a toujours été cela, mais je n'ai pas su encore m'expliquer sur ce point. C'est pourquoi je voudrais tant faire comme prochain livre un texte court sur *Qu'est-ce que la philosophie ?*

4. Vous voyez très bien l'importance pour moi de la notion de multiplicité : c'est l'essentiel. Et, comme vous dites, multiplicité et singularité sont essentiellement liées (« singularité » étant à la fois différent d'« universel » et d'« individuel »). « Rhizome » est le meilleur mot pour désigner les multiplicités. En revanche, il me semble que j'ai tout à fait abandonné la notion de simulacre, qui ne vaut pas grand-chose. Finalement, c'est *Mille Plateaux* qui est consacré aux multiplicités pour elles-mêmes (devenirs, lignes, etc.).

5. Empirisme transcendantal ne veut effectivement rien dire si l'on ne précise pas les conditions. Le « champ » transcendantal ne doit pas être *décalqué* de l'empirique, comme le fait Kant : il doit à ce titre être exploré pour son compte, donc « expérimenté » (mais d'un type d'expérience très particulier). C'est ce type d'expérience qui permet de découvrir les multiplicités, mais aussi l'exercice de la pensée auquel renvoie le troisième point. Car je crois que, outre les multiplicités, le plus important pour moi a été l'image de la pensée telle que j'ai essayé de l'analyser dans *Différence et répétition*, puis dans *Proust*, et partout.

6. Permettez-moi enfin un conseil de travail : il y a toujours intérêt, dans les analyses de concept, de partir de situations très concrètes, très simples, et non pas des antécédents philosophiques *ni même des problèmes* en tant que tels (l'un et le multiple, etc.) ; par exemple pour les multiplicités, ce dont il faut partir, c'est : qu'est-ce qu'une *meute* ? (différente d'un seul animal), qu'est-ce qu'un *ossuaire* ? Ou, comme vous l'avez fait si bien, qu'est-ce qu'une *relique* ? Pour les événements : qu'est-ce que cinq heures du soir ? La critique possible de la mimésis, c'est par exemple dans le rapport concret de l'homme et de l'animal qu'il faut la saisir. Je n'ai donc qu'une chose à vous dire : ne perdez pas le concret, revenez-y constamment. Multiplicité, ritournelle, sensation, etc. se développent en purs

concepts, mais sont strictement inséparables du passage d'un concret à un autre. C'est pourquoi il faut éviter de donner à une notion quelconque un primat sur les autres : c'est chaque notion qui doit entraîner les autres, à son tour et le moment venu [...]. Je crois que plus un philosophe est doué, plus il a tendance, *au début*, à quitter le concret. Il doit s'en empêcher, mais seulement de temps en temps, le temps de revenir à des perceptions, à des affects, qui doivent redoubler les concepts.

Pardonnez l'immodestie de ces remarques. C'était pour aller vite. Je fais tous mes vœux pour votre travail, et vous prie de me croire sincèrement vôtre.

PRÉFACE POUR L'ÉDITION AMÉRICAINE DE EMPIRISME ET SUBJECTIVITÉ *

On rêve parfois d'une histoire de la philosophie qui se contenterait d'énumérer les nouveaux concepts apportés par un grand philosophe, son apport créateur le plus essentiel. Dans le cas de Hume, on pourrait dire :

– Il a imposé le concept de *croyance*, et l'a mis à la place de la connaissance. Il a laïcisé la croyance, en faisant de la connaissance une croyance légitime. Il a demandé : à quelles conditions une croyance est-elle légitime ?, et par là a ébauché toute une théorie des *probabilités*. La conséquence est très importante : si l'acte de pensée est croyance, la pensée a moins à se défendre contre l'erreur que contre *l'illusion*. Les croyances illégitimes entourent la pensée comme un nuage d'illusions peut-être inévitables. Hume à cet égard annonce Kant. Et il faudra tout un art, toutes sortes de règles pour dégager les croyances légitimes des illusions qui les accompagnent.

– Il a donné à *l'association des idées* son vrai sens, qui n'est nullement une théorie de l'esprit humain, mais une pratique des formations culturelles et *conventionnelles* (conventionnelles, et non contractuelles). Ainsi l'association des idées est pour le Droit, pour l'Economie politique pour l'Esthétique... On demande par exemple s'il suffit de tirer une flèche sur un lieu pour en devenir possesseur, ou s'il faut le toucher avec la main : il s'agit de savoir quelle doit être l'association entre quelqu'un et quelque chose, pour que quelqu'un devienne possesseur de la chose.

* Titre de l'éditeur. « Preface to the English-language Edition » in Gilles Deleuze, *Empiricism and Subjectivity. An Essay on Hume's Theory of Human Nature*, New York, Columbia University Press, 1991, pp. ix-x. Trad. ang. Constantin V. Boundas.

– Il a fondé la première grande logique des relations, en montrant que toute *relation* (non seulement les « *matters of fact* », mais les relations d'idées) était extérieure à ses termes. Ainsi il constitue un monde de l'expérience extrêmement divers, suivant un principe d'extériorité des relations : des parties atomiques, mais avec des transitions, des passages, des « tendances » qui vont des unes aux autres. Ces tendances engendrent des *habitudes*. Mais n'est-ce pas la réponse à la question : Que sommes-nous ? Nous sommes des habitudes, rien d'autre que des habitudes, l'habitude de dire Moi... Peut-être n'y a-t-il pas plus surprenante réponse au problème du Moi.

On pourrait encore prolonger ce recensement qui témoigne du génie de Hume.

57

PRÉFACE : UNE NOUVELLE STYLISTIQUE *

Ce livre vient d'une double réflexion sur la littérature italienne et la littérature française. Il a sa source à la frontière des deux pays, bien qu'il s'étende au loin. Giorgio Passerone ne nous propose pas cependant un traité général du style, mais l'étude de certains processus en littérature. Il se peut que ces processus se développent, et passent dans d'autres arts en se transformant. Mais cette transformation se fera d'autant plus aisément que l'auteur se sera davantage enfoncé dans la littérature seulement. C'est pourquoi tout le livre tourne autour de deux idées littéraires. En premier lieu, le style n'est pas une figuration rhétorique, mais une production syntaxique, une production de syntaxe et par la syntaxe. Alors on demandera quelle idée Passerone se fait de la syntaxe, qui n'est pas celle de Chomsky par exemple. En second lieu, le style est comme une langue étrangère dans la langue, suivant une formule célèbre de Proust. Et l'on demandera quelle idée de la langue se fait Passerone, pour que cette formule ne soit pas une simple métaphore, une figure rhétorique, mais au contraire doive être comprise littéralement.

La linguistique considère une langue à un moment donné comme un système homogène, proche de l'équilibre. Passerone est plus près de la socio-linguistique, non pas qu'il invoque l'action de facteurs sociaux extérieurs, mais parce qu'il

* In Giorgio Passerone, *La Linea astratta – Pragmatica dello stile*, Milano, Edizioni Angelo Guerini, 1991, p. 9-13. Le texte manuscrit est daté de septembre 1990. Trad. it. Giorgio Passerone.

A la fin des années 70, Passerone, jeune chercheur italien, vient suivre les cours de Deleuze à l'université de Vincennes puis de Saint-Denis. Ami de Deleuze, Passerone traduira *Mille Plateaux* en italien. *La Linea astratta* reprend l'essentiel de la thèse de Passerone soutenue à l'université de Paris-VIII sous la direction de Deleuze et de René Scherer.

traite chaque langue comme un ensemble hétérogène, loin de l'équilibre et perpétuellement bifurquant : une sorte de *black-english* ou de *chicano*. Ce n'est pas qu'on saute d'une langue à une autre, comme dans un bilinguisme ou un plurilinguisme, c'est plutôt qu'il y a toujours dans une langue une autre langue à l'infini. Non pas un mélange, mais une hétérogénéité. On sait que le *discours indirect libre* (très riche en italien, en allemand, en russe) est une forme syntaxique singulière : il consiste, dans un énoncé qui dépend d'un sujet d'énonciation donné, à glisser un autre sujet d'énonciation. « Je m'aperçus qu'elle allait partir. Elle prendrait toutes les précautions pour ne pas être suivie... » : le second « elle » est un nouveau sujet d'énonciation surgissant dans l'énoncé qui dépend d'un premier sujet « je ». C'est comme si tout sujet d'énonciation en contenait d'autres qui parlent chacun une langue *diverse*, les unes dans les autres. C'est le discours indirect libre qui conduit Bakhtine à sa conception polyphonique ou contrapuntique de la langue dans le roman, ou qui inspire à Pasolini sa réflexion sur la poésie. Mais il ne s'agit pas de théorie : c'est chez les grands auteurs, de Dante à Gadda, que Passerone saisit le processus pratique du discours indirect libre. Ce processus peut rester caché dans une langue très centralisée et uniformisée comme le français. Il est pourtant coextensif à toute langue, élément déterminant de la syntaxe : il creuse dans la langue autant de langues qui bifurquent et se répondent. Même en français, Balzac brise la langue en autant de langues que de personnages, de types et de milieux. Au point qu'on pourra dire : « il n'a pas de style », mais ce non-style est précisément le grand style, ou la création du style à l'état pur.

La linguistique objectera qu'il ne s'agit pas de langues, à proprement parler. Mais on est toujours ramené à la question préalable : la langue est-elle un système homogène, ou un agencement hétérogène en perpétuel déséquilibre ? Si la seconde hypothèse est juste, une langue ne se décompose pas en éléments, mais en langues à l'infini, qui ne sont pas des langues autres, mais avec lesquelles le style (ou le non-style) composera une langue étrangère dans la langue. Ce que la linguistique considère comme des déterminations secondaires, la stylistique, la pragmatique, deviennent ici facteurs premiers

de la langue. Le même problème se retrouve à un autre niveau : la linguistique considère des constantes ou des universaux de la langue, éléments et rapports ; mais pour Passerone et les théoriciens dont il se réclame, la langue n'a pas de constantes, elle n'a que des variables, et le style est la mise en variation des variables. Chaque style est une telle mise en variation qu'il faut suivre et définir concrètement. C'est l'étrange et profond linguiste Gustave Guillaume qui substituait aux oppositions distinctives des phonèmes (constantes) l'idée de *positions différentielles* des morphèmes : ce sont des variables-points qui parcourent une ligne ou un mouvement de pensée déterminable. Par exemple l'article indéfini « un » est une variable qui opère des coupes ou prend des points de vue sur un mouvement de particularisation ; de même l'article défini « le », sur un mouvement de généralisation. Guillaume dégagera pour les verbes en général des mouvements d'incidence et de décadence (on pourrait y ajouter la « procadence ») par rapport auxquels les temps verbaux sont des coupes, points de vue ou positions différentielles. Par exemple l'imparfait de Flaubert. Et sans doute chaque verbe enveloppera des dynamismes ou des parcours spéciaux sur lesquels ses temps et ses modes prennent des positions et opèrent des coupes. Les variables parcourent donc des zones de variation finies ou infinies, continues ou discontinues, qui constituent le style comme modulation de la langue.

La formule célèbre de Buffon, « le style est l'homme même », ne signifie pas que le style renvoie à la personnalité de l'auteur. Buffon reste aristotélicien : le style est la forme qui s'actualise dans une matière linguistique ; c'est un moule. Mais comme le montre la théorie de l'organisme chez Buffon, le moule jouit d'une propriété paradoxale : il ne se contente pas de former la surface ou la superficie, mais agit dans toute l'épaisseur de ce qu'il forme (« moule intérieur »). C'est plus qu'un moule, c'est une modulation, c'est-à-dire un moulage à action interne et transformation temporelle. En passant du moule à la modulation, Passerone montre comment se développe une conception mélodique du style : chez Rousseau, qui cherche à restaurer une pratique monophonique de la mélodie pure ; mais déjà dans le monde baroque, puis romantique, où la polyphonie et l'harmonie, les accords consonnants et disso-

nants forment une modulation de plus en plus fine et autonome, jusque dans le post-romantisme de Nietzsche, le plus grand philosophe-styliste. C'est là peut-être le secret de la modulation : la manière dont elle trace une ligne toujours bifurcante et brisée, rythmique, comme une nouvelle dimension capable de fondre harmonie et mélodie. Et c'est sans doute parmi les pages les plus fortes de Passerone : il est certain que le langage fait *voir* quelque chose, et ce qu'il fait voir, ce sont les figures de rhétorique ; mais ces figures sont seulement l'effet superficiel de ce qui constitue le style, c'est-à-dire la polyphonie des sujets d'énonciation, la modulation des énoncés. Comme dit Proust, les figures ou métaphores ne sont que la saisie d'objets différents par et dans « les anneaux nécessaires d'un beau style ». L'imagination dépend toujours d'une syntaxe.

Les variables d'une langue sont comme des positions ou des points de vue sur un mouvement de pensée, un dynamisme, une ligne. Chaque variable passe et repasse par des positions diverses sur une ligne de modulation particulière : d'où le style qui va toujours par répétition-progression. Passerone analyse trois cas décisifs dans la littérature française : la ligne-pli de Mallarmé, la ligne dépliée de Claudel, la ligne vibratoire et tourbillonnaire d'Artaud. Plus généralement, on dirait que le style *tend* la langue, y fait jouer de véritables tenseurs qui tendent vers des limites. C'est que la ligne ou le mouvement de pensée sont bien, dans chaque cas, comme la limite de toutes les positions des variables considérées. Cette limite n'est pas au dehors de la langue, ni du langage, mais elle en est le dehors. Un dehors du langage qui n'est pas hors de lui. De même, quand on dit que le style est comme une langue étrangère, ce n'est pas une langue autre que celle que nous parlons, c'est une langue étrangère *dans* la langue qu'on parle. Tendue vers une limite intérieure, ou vers ce dehors de la langue, celle-ci se met à bégayer, à balbutier, à crier, à chuchoter. Là encore, et d'une seconde façon, le style apparaît comme non-style, et constitue la folie de la langue, son délire. Mandelstam dit : « Sur moi et sur beaucoup de mes contemporains pèse le bégaiement de la naissance ; nous avons appris non à parler, mais à balbutier, et ce n'est qu'en prêtant l'oreille au bruit croissant du siècle et une fois blanchis par l'écume de sa crête

que nous avons acquis une langue »^a. Comment nommer cette ligne de crête vers laquelle toute la langue est tendue, modulante ? Plus elle s'en approche, plus le style se fait sobre, « non-style », comme chez Tolstoï, comme chez Beckett. Les grands écrivains n'aiment pas qu'on les complimente de leur œuvre passée ni même présente : c'est qu'ils savent, eux seuls, à quel point ils sont encore loin de ce qu'ils désirent, de ce qu'ils cherchent. Une « ligne abstraite », dit Céline, qui ne forme pas un contour ou une figure, mais qu'on peut trouver dans telle ou telle figure, à condition de la défaire, de l'extraire : « cette fameuse ligne, d'aucuns la trouvent dans la nature, les arbres, les fleurs, le mystère japonais... »^b Ou bien dans une heure de la journée (Lorca, Faulkner), ou bien dans un événement qui va venir, ou qui tarde d'autant plus qu'il est déjà venu, ou bien dans une posture du corps ou dans un mouvement de danse : tension de tout le langage vers la peinture, vers la musique, mais musique et peinture qui sont celles de la langue et n'appartiennent qu'à elle.

La langue comme ensemble hétérogène ; le discours indirect libre comme coextensif à la langue ; les variables et leur mise en variation, modulation ; les tensions qui traversent une langue ; la ligne abstraite comme dehors ou limite du langage... Nous craignons précisément d'avoir rendu très abstrait le livre de Passerone. C'est maintenant au lecteur de s'apercevoir à quel point ce livre est concret, à travers la variation des cas considérés, constituant une des plus neuves, une des plus belles analyses d'une notion difficile, le style.

a. In *Le Bruit du temps*, Lausanne, L'Âge d'Homme, p. 77.

b. In Marc Hanrez, *Céline*, Gallimard, Paris, 1969, p. 219.

PRÉFACE : LES ALLURES DU TEMPS *

Eric Alliez ne se propose pas d'exposer des conceptions du temps ni même d'analyser des structures temporelles. Il parle de *conduites* du temps : on dirait que la pensée ne peut saisir le temps qu'à travers plusieurs *allures*, qui composent précisément une conduite, comme si l'on passait d'une allure à une autre, suivant des occurrences déterminables. Et plus encore, on passera d'une conduite à une autre, dans des milieux et à des époques différentes, qui mettent en rapport le temps de l'histoire et la pensée du temps. Bref, des conduites multiples du temps, dont chacune réunit plusieurs allures. Dans chaque conduite, certaines allures se font étranges, aberrantes, presque pathologiques. Mais il se peut que, dans la conduite suivante, elles soient normalisées, ou trouvent un nouveau rythme qu'elles n'avaient pas précédemment. C'est peut-être cette introduction de rythmes profonds dans la pensée, en rapport avec les choses et les sociétés, qui inspire le travail d'Alliez : on se reportera par exemple aux belles pages qui analysent la différence historique et noétique entre le Cosmos et le Mundus.

Soit une conduite du temps nombre du mouvement extensif du monde. Il est évident que les allures changent suivant le mobile considéré et la nature du mouvement. On aura un emboîtement des temps qui va de l'originnaire au dérivé, suivant que le mobile sera plus ou moins parfait, sa matière plus ou moins légère, son mouvement plus ou moins réductible à des

compositions circulaires. Mais aussi un déboîtement des temps, suivant que la matière lourde affrontera la contingence ou l'accident linéaire. A la limite, un temps aberrant se défera pour devenir de plus en plus rectiligne, autonome, abstrait des autres allures et parfois chutant et trébuchant. Avec la météorologie, un tel temps ne s'introduit-il pas dans les choses ? Et avec l'argent, avec la « chrématistique », un tel temps dans la communauté ?

Sans doute y a-t-il une âme du monde, et l'âme est elle-même monde. Il faut pourtant une mutation de la pensée pour définir le temps comme le chiffre du mouvement intensif de l'âme : c'est une nouvelle conduite du temps, avec d'autres allures. Le temps originnaire renvoie à une synthèse opérée par l'âme qui distingue à chaque instant présent, passé, futur. Cette différenciation du temps implique le double mouvement de l'âme qui se penche vers ce qui vient après (procession) et se retourne sur ce qui est avant (conversion). La conduite est moins le mouvement d'une sphère que la tension d'une spirale. On dira du temps qu'il tombe, un peu comme la lumière, d'une chute idéelle (quantité intensive ou distance de l'instant à zéro) qui ne cesse d'être reprise dans un retour à la source. Mais aussi bien, plus on se rapproche de zéro, plus l'allure change, plus la chute devient réelle : un nouveau temps aberrant se dessine, où la spirale disparaît dans l'écume, un temps dérivé de la distension qui ne se laisse plus convertir.

Peut-être faut-il inverser l'ordre, et partir du dérivé pour mieux viser l'originnaire, suivant une autre conduite encore : l'intensif devient une sorte d'intentionnalité. On réintègre l'aberrant dans la mesure où le péché a fondé un temps de la distension, du divertissement, du détournement. La possibilité d'instaurer une « intention » qui redonne l'originnaire, dépend de nouvelles allures qui mobilisent les facultés de l'âme et leur inspirent d'autres rythmes : non seulement la mémoire, mais la perception, l'imagination, l'entendement. Quelle nouvelle aberration en sortira ?

L'histoire de la philosophie est un voyage spirituel ; mais l'originalité d'Alliez est de marquer les changements de conduites et d'allures à chaque étape. Il y a un horizon provisoire du voyage, et c'est le temps kantien : non pas comme quelque chose de prévu, un but, mais comme une ligne qui se

* Titre de l'éditeur. « Préface » in Eric Alliez, *Les Temps capitaux, Récits de la conquête du temps*, tome I, Paris, Éditions du Cerf, 1991, p. 7-9.

Né en 1957, ami de Guattari et étudiant de Deleuze, Eric Alliez, soutiendra sa thèse de doctorat à l'université de Paris-VIII sous sa direction. *Les Temps capitaux* en reprend l'essentiel.

découvre à la fin et dont on n'avait d'abord aperçu que tel ou tel segment furtif. La pure ligne du temps devenu autonome... Le temps a secoué sa dépendance à l'égard de tout mouvement extensif, qui n'est plus détermination d'objet, mais description d'espace, espace dont nous devons précisément faire abstraction pour découvrir le temps comme condition de l'acte. Le temps ne dépend pas davantage du mouvement intensif de l'âme, et c'est au contraire la production intensive d'un degré de conscience dans l'instant qui dépend du temps. C'est avec Kant que le temps cesse d'être originaire ou dérivé, pour devenir la pure forme d'intériorité, qui nous creuse nous-mêmes, qui nous scinde nous-mêmes, au prix d'un vertige, d'une oscillation qui constitue le temps : la synthèse du temps change de sens en le constituant comme l'indépassable aberration. « Le temps sort de ses gonds » : faut-il y voir la montée d'un temps linéaire urbain qui ne se rapporte plus qu'à l'instant quelconque ? Jamais Alliez ne sépare les processus de pensée, de choses et de sociétés (communautés rurales, cités commerçantes, empires, villes, Etats). Ou plutôt les choses, les sociétés et les pensées sont prises dans des processus, sans lesquels les conduites et les allures resteraient arbitraires ; et c'est la force du livre d'Alliez de découvrir et d'analyser de tels processus d'extension, d'intensification, de capitalisation, de subjectivation..., qui deviennent comme les conditions d'une histoire du temps.

LA GUERRE IMMONDE *

Cette guerre est immonde. Les Américains ont-ils eux-mêmes cru qu'ils feraient une guerre précise, rapide et sans victimes innocentes ? Ou bien se sont-ils servis de l'ONU comme d'un paravent, le temps d'habituer et de mobiliser l'opinion pour une guerre d'extermination ? Sous prétexte de libérer le Koweït, et puis sous prétexte d'abattre Saddam Hussein, son régime et son armée, c'est la destruction d'une nation. Sous prétexte de cibles stratégiques, ce sont les civils qui meurent sous les bombardements de masse, les communications, les ponts, les routes qui sont détruits très loin du front, un patrimoine historique prestigieux qui se trouve menacé et ébranlé. Aujourd'hui le Pentagone commande, organe d'un terrorisme d'Etat qui expérimente ses armes. La bombe soufflante embrase l'air et calcine les hommes au fond de leurs abris : c'est une arme chimique toute prête.

Notre gouvernement ne cesse de renier ses déclarations et se précipite de plus en plus dans une guerre à laquelle il avait le pouvoir de s'opposer. Bush nous félicite comme on félicite un domestique.

Notre but suprême, bien faire la guerre pour qu'on nous donne le droit de participer aux conférences de paix... Beaucoup de journalistes se considèrent comme des soldats des Etats-Unis et rivalisent en déclarations enthousiastes et cyniques que personne ne leur demande. On découvre plein de gens qui ne veulent pas qu'on les prive de leur guerre et qui considèrent un espoir de paix comme une catastrophe. Le silence de la plupart des intellectuels est d'autant plus inquié-

* Avec René Scherer. *Libération*, 4 mars 1991, p. 11. Il s'agit de la guerre du Golfe déclenchée par les Etats-Unis le 16 janvier 1991 contre l'Irak

tant. Croient-ils vraiment à la légitimité de cette guerre en vertu de l'ONU ? A l'identification Saddam Hussein-Hitler ? A la pureté retrouvée de l'Etat d'Israël qui découvre tardivement à son tour les mérites de l'ONU, tout en assimilant une conférence de paix qui tiendrait compte des Palestiniens à l'horreur d'une « solution finale » nazie ? Si cette guerre n'est pas arrêtée, par des efforts auxquels la France reste singulièrement étrangère, ce n'est pas seulement l'asservissement du Moyen-Orient qui se dessine, mais le risque d'une hégémonie américaine qui n'a plus de contrepartie, la complicité de l'Europe et, une fois de plus, toute une logique du reniement socialiste qui pèsera sur notre propre régime.

NOUS AVONS INVENTÉ LA RITOURNELLE *

– *La définition que vous donnez de la philosophie est assez offensive. Ne craignez-vous pas qu'on vous reproche de vouloir ainsi maintenir – ou restaurer – le privilège que la tradition semblait lui accorder ?*

– On peut donner beaucoup de définitions inoffensives de la philosophie : se connaître, s'étonner, réfléchir, bien mener sa pensée... Elles sont inoffensives parce que vagues : elles ne constituent guère une occupation définie. Nous définissons la philosophie par la création de concepts. A charge pour nous de montrer que la science, elle, ne procède pas par concepts mais par fonctions. La philosophie n'en tire aucun privilège : un concept n'a aucune supériorité sur une fonction.

– *Je vous posais cette question parce que vous confrontez la philosophie à l'art et à la science, mais pas aux sciences humaines. Il n'est presque pas question de l'histoire, par exemple, dans votre livre.*

– Nous parlons beaucoup de l'histoire. Seulement le devenir se distingue de l'histoire. Entre les deux, il y a toutes sortes de corrélations et de renvois : le devenir naît dans l'histoire et y retombe mais il n'en est pas. C'est le devenir et non l'éternel qui s'oppose à l'histoire. L'histoire considère certaines fonctions d'après lesquelles un événement s'effectue, mais l'événement en tant qu'il dépasse sa propre effectuation, c'est le devenir comme substance du concept. Le devenir a toujours été l'affaire de la philosophie.

– *En élaborant votre définition de la philosophie comme création de concepts, vous attaquez tout particulièrement l'idée que*

* Avec Félix Guattari. Propos recueillis par Didier Eribon in *Le Nouvel Observateur*, septembre 1991, p. 109-110. A l'occasion de la parution de *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Editions de Minuit, 1991.

la philosophie serait ou devrait être « communication ». On a l'impression que les derniers livres de Jürgen Habermas et sa théorie de l'« activité communicationnelle » sont l'une de vos cibles principales.

– Non, nous n'attaquons pas particulièrement Habermas, ni personne d'autre. Habermas n'est pas le seul à vouloir indexer la philosophie sur la communication. Une espèce de morale de la communication. La philosophie s'est d'abord pensée comme contemplation, et cela a donné lieu à des œuvres splendides, par exemple avec Plotin. Puis comme réflexion, avec Kant. Mais justement il fallait d'abord, dans les deux cas, créer un concept de contemplation ou de réflexion. Nous ne sommes pas sûrs que la communication ait trouvé à son tour un bon concept, c'est-à-dire un concept réellement critique. Ce n'est pas le « consensus » ni les « règles d'une conversation démocratique » à la manière de Rorty qui suffisent à former un concept.

– *Contre cette idée de la communication, de la philosophie comme « dialogue », vous proposez l'« image de la pensée » que vous intégrez dans un cadre beaucoup plus général. C'est ce que vous appelez une « géo-philosophie ». Ce chapitre est au cœur de votre livre. C'est à la fois une philosophie politique et presque une philosophie de la nature.*

– Il y a bien des raisons pour que la philosophie naisse dans les cités grecques et se poursuive dans les sociétés capitalistes occidentales. Mais ce sont des raisons contingentes, le principe de raison est un principe de raison contingente et non nécessaire. C'est parce que ces formations sont des foyers d'immanence, se présentent comme des sociétés d'« amis » (compétition, rivalité) et entraînent une promotion de l'opinion. Or ces trois traits fondamentaux définissent seulement les conditions historiques de la philosophie ; la philosophie comme devenir est en relation avec eux mais ne s'y réduit pas, elle est d'une autre nature. Elle ne cesse de mettre en question ses propres conditions. Si ces questions de géo-philosophie ont beaucoup d'importance, c'est parce que penser ne se fait pas dans les catégories du sujet et de l'objet, mais dans un rapport variable du territoire et de la terre.

– *Dans cette « géophilosophie », vous en appelez au philosophe « révolutionnaire » et à la nécessité des « révolutions ».*

C'est presque un manifeste politique que vous proposez. Et cela peut paraître paradoxal, dans le contexte actuel.

– La situation actuelle est très embrouillée. On tend à confondre la conquête des libertés et la conversion au capitalisme. Il est douteux que les joies du capitalisme suffisent à libérer les peuples. On chante l'échec sanglant du socialisme. Mais on n'a pas l'air de considérer comme un échec l'état du marché mondial capitaliste, avec les sanglantes inégalités qui le conditionnent, les populations mises hors marché, etc. Il y a longtemps que la « révolution » américaine a échoué, bien avant la soviétique. Les situations et tentatives révolutionnaires sont engendrées par le capitalisme même et ne risquent pas de disparaître, hélas. La philosophie reste liée à un devenir révolutionnaire qui ne se confond pas avec l'histoire des révolutions.

– *J'ai été frappé par un point de votre livre : le philosophe, dites-vous, ne discute pas. Son activité créatrice ne peut être qu'isolée. C'est une grande rupture avec toutes les représentations traditionnelles. Pensez-vous qu'il ne doit même pas discuter avec ses lecteurs, avec ses amis ?*

– C'est déjà difficile de comprendre ce que quelqu'un dit. Discuter, c'est un exercice narcissique où chacun fait le beau à son tour : très vite, on ne sait plus de quoi on parle. Ce qui est très difficile, c'est de déterminer le problème auquel telle ou telle proposition répond. Or si l'on comprend le problème posé par quelqu'un, on n'a aucune envie de discuter avec lui : ou bien l'on pose le même problème, ou bien on en pose un autre et on a plutôt envie d'avancer de son côté. Comment discuter si l'on n'a pas un fonds commun de problèmes, et pourquoi discuter si l'on en a un ? On a toujours les solutions qu'on mérite d'après les problèmes qu'on pose. Les discussions représentent beaucoup de temps perdu pour des problèmes indéterminés. Les conversations, c'est autre chose. Il faut bien faire la conversation. Mais la moindre conversation est un exercice hautement schizophrénique, qui se passe entre individus ayant un fonds commun, et un grand goût des ellipses et des raccourcis. La conversation est du repos coupé de longs silences, elle peut donner des idées. Mais la discussion ne fait aucunement partie du travail philosophique. Terreur de la formule « on va discuter un peu ».

– *Quels sont à vos yeux les concepts créés par des philosophes du XX^e siècle ?*

– Quand Bergson parle de la « durée », il emploie ce mot insolite parce qu'il ne veut pas qu'on la confonde avec le devenir. Il crée un nouveau concept. De même la mémoire, déterminée comme coexistence des nappes du passé. Ou l'élan vital comme concept de la différenciation. Heidegger crée un nouveau concept d'Être, sous double composante du voilement et du dévoilement. Un concept parfois réclame un mot étrange, avec des étymologies presque folles, parfois un mot courant, mais dont on tire des harmoniques les plus lointaines. Quand Derrida écrit « différance » avec un *a*, c'est évidemment pour proposer un nouveau concept de différence. Dans *L'Archéologie du savoir*, Foucault crée un concept d'énoncé qui ne se confond pas avec celui de phrase, de proposition, d'acte de parole, etc. Le premier caractère du concept, c'est d'opérer un découpage des choses inédit.

– *Et vous-mêmes, quels concepts pensez-vous avoir créés ?*

– La ritournelle, par exemple. Nous avons formé un concept de ritournelle en philosophie.

POUR FÉLIX *

Jusqu'à la fin, mon travail avec Félix a été pour moi source de découvertes et de joies. Je ne veux pas parler pourtant des livres que nous avons faits ensemble, mais de ceux qu'il a écrits seul. Car ils me semblent d'une richesse inépuisable. Ils traversent trois domaines, où ils ouvrent des chemins de création.

En premier lieu, dans le domaine psychiatrique, Félix introduit, du point de vue de l'analyse institutionnelle, deux notions principales : les groupes-sujets, et les relations transversales (non hiérarchisées). On remarque que ces notions sont politiques autant que psychiatriques. C'est que le délire comme réalité psychotique est une puissance qui hante immédiatement le champ social et politique : loin de s'en tenir au père-mère de la psychanalyse, le délire dérive les continents, les races et les tribus. Il est à la fois processus pathologique à soigner, mais aussi facteur soignant à déterminer politiquement.

D'une façon générale, en second lieu, Félix rêvait peut-être d'un système dont certains segments auraient été scientifiques, d'autres philosophiques, d'autres vécus, ou artistiques, etc.

Félix s'élève à un étrange niveau qui contiendrait la possibilité de fonctions scientifiques, de concepts philosophiques, d'expériences vécues, de création d'art. C'est cette possibilité même qui est homogène, tandis que les possibles sont hétérogènes. Ainsi le merveilleux système à quatre têtes dans *Cartographies*^a : « Les territoires, les flux, les machines et les univers ». Enfin, en troisième lieu, comment ne pas être sensible précisément à certaines analyses artistiques de Félix, sur Bal-

* *Chimères*, hiver 1992-93, p. 209-210. Texte rédigé après la mort de Félix Guattari, survenue le 29 août 1992.

a. Félix Guattari, *Cartographies schizoanalytiques*, Paris, Galilée, 1989.

thus, sur Fromanger, ou des analyses littéraires, comme le texte essentiel sur le rôle des ritournelles chez Proust (du cri des marchands à la petite phrase de Vinteuil), ou le texte pathétique sur Genet et le *Captif amoureux*.

L'œuvre de Félix est à découvrir ou redécouvrir. C'est une des plus belles manières de maintenir Félix vivant. Ce qu'il y a de déchirant dans le souvenir d'un ami mort, ce sont les gestes et les regards qui nous atteignent encore, qui nous arrivent encore quand il a disparu. L'œuvre de Félix donne à ces gestes et à ces regards une nouvelle substance, un nouvel objet capables de nous transmettre leurs forces.

62

L'IMMANENCE : UNE VIE... *

Qu'est-ce qu'un champ transcendantal ? Il se distingue de l'expérience, en tant qu'il ne renvoie pas à un objet ni n'appartient à un sujet (représentation empirique). Aussi se présente-t-il comme pur courant de conscience a-subjectif, conscience pré-réflexive impersonnelle, durée qualitative de la conscience sans moi. Il peut paraître curieux que le transcendantal se définisse par de telles données immédiates : on parlera d'empirisme transcendantal, par opposition à tout ce qui fait le monde du sujet et de l'objet. Il y a quelque chose de sauvage et de puissant dans un tel empirisme transcendantal. Ce n'est certes pas l'élément de la sensation (empirisme simple), puisque la sensation n'est qu'une coupe dans le courant de conscience absolue. C'est plutôt, si proches que soient deux sensations, le passage de l'une à l'autre comme devenir, comme augmentation ou diminution de puissance (quantité virtuelle). Dès lors, faut-il définir le champ transcendantal par la pure conscience immédiate sans objet ni moi, en tant que mouvement qui ne commence ni ne finit ? (Même la conception spinoziste du passage ou de la quantité de puissance fait appel à la conscience).

Mais le rapport du champ transcendantal, avec la conscience est seulement de droit. La conscience ne devient un fait que si un sujet est produit en même temps que son objet, tous hors champ et apparaissant comme des « transcendants ». Au

* *Philosophie*, n° 47, septembre 1995, p. 3-7.

Il s'agit du dernier texte publié par Deleuze avant qu'il se donne la mort le 4 novembre 1995. La suite de ce texte est parue en annexe de la réédition en poche des *Dialogues* (avec Claire Parnet), Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1996. Ces textes appartenaient à un projet sur « Ensembles et multiplicités » dont il n'existe que ces deux textes. Deleuze voulait y approfondir le concept de virtuel sur lequel il estimait s'être peu expliqué.

contraire, tant que la conscience traverse le champ transcendantal à une vitesse infinie partout diffuse, il n'y a rien qui puisse la révéler¹. Elle ne s'exprime en fait qu'en se réfléchissant sur un sujet qui la renvoie à des objets. C'est pourquoi le champ transcendantal ne peut pas se définir par sa conscience pourtant coextensive, mais soustraite à toute révélation.

Le transcendant n'est pas le transcendantal. À défaut de conscience, le champ transcendantal se définirait comme un pur plan d'immanence, puisqu'il échappe à toute transcendance du sujet comme de l'objet². L'immanence absolue est en elle-même : elle n'est pas dans quelque chose, à quelque chose, elle ne dépend pas d'un objet et n'appartient pas à un sujet. Chez Spinoza l'immanence n'est pas à la substance, mais la substance et les modes sont dans l'immanence. Quand le sujet et l'objet, qui tombent hors du plan d'immanence, sont pris comme sujet universel ou objet quelconque *auxquels* l'immanence est elle-même attribuée, c'est toute une dénatura-tion du transcendantal qui ne fait plus que redoubler l'empirique (ainsi chez Kant), et une déformation de l'immanence qui se trouve alors contenue dans le transcendant. L'immanence ne se rapporte pas à un Quelque chose comme unité supérieure à toute chose, ni à un Sujet comme acte qui opère la synthèse des choses : c'est quand l'immanence n'est plus immanence à autre chose que soi qu'on peut parler d'un plan d'immanence. Pas plus que le champ transcendantal ne se définit par la conscience, le plan d'immanence ne se définit par un Sujet ou un Objet capables de le contenir.

On dira de la pure immanence qu'elle est UNE VIE, et rien d'autre. Elle n'est pas immanence à la vie, mais l'immanence qui n'est en rien est elle-même une vie. Une vie est l'immanence de l'immanence, l'immanence absolue : elle est puissance, béatitude complètes. C'est dans la mesure où il dépasse les apories du sujet et de l'objet que Fichte, dans sa dernière

1. Bergson, *Matière et Mémoire* : « comme si nous réfléchissions sur les surfaces la lumière qui en émane, lumière qui, se propageant toujours n'eût jamais été révélée », *Œuvres*, PUF, p. 186.

2. Cf. Sartre, *La Transcendance de l'Ego*, Vrin : Sartre pose un champ transcendantal sans sujet, qui renvoie à une conscience impersonnelle, absolue, immanente : par rapport à celle-ci, le sujet et l'objet sont des « transcendants » (p. 74-87) – Sur James, cf. l'analyse de David Lapoujade, « Le Flux intensif de la conscience chez William James », *Philosophie*, n° 46, juin 1995.

philosophie, présente le champ transcendantal comme *une vie*, qui ne dépend pas d'un Être et n'est pas soumis à un Acte : conscience immédiate absolue dont l'activité même ne renvoie plus à un être, mais ne cesse de se poser dans une vie³. Le champ transcendantal devient alors un véritable plan d'immanence qui réintroduit le spinozisme au plus profond de l'opération philosophique. N'est-ce pas une aventure semblable qui survenait à Maine de Biran, dans sa « dernière philosophie » (celle qu'il était trop fatigué pour mener à bien), quand il découvrait sous la transcendance de l'effort une vie immanente absolue ? Le champ transcendantal se définit par un plan d'immanence, et le plan d'immanence par une vie.

Qu'est-ce que l'immanence ? une vie... Nul mieux que Dickens n'a raconté ce qu'est *une vie*, en tenant compte de l'article indéfini comme indice du transcendantal. Une canaille, un mauvais sujet méprisé de tous est ramené mourant, et voilà que ceux qui le soignent manifestent une sorte d'empressement, de respect, d'amour pour le moindre signe de vie du moribond. Tout le monde s'affaire à le sauver, au point qu'au plus profond de son coma le vilain homme sent lui-même quelque chose de doux le pénétrer. Mais à mesure qu'il revient à la vie, ses sauveurs se font plus froids, et il retrouve toute sa grossièreté, sa méchanceté. Entre sa vie et sa mort, il y a un moment qui n'est plus que celui d'*une* vie jouant avec la mort⁴. La vie de l'individu a fait place à une vie impersonnelle, et pourtant singulière, qui dégage un pur événement libéré des accidents de la vie intérieure et extérieure, c'est-à-dire de la subjectivité et de l'objectivité de ce qui arrive. « *Homo tantum* » auquel tout le monde compâtit et qui atteint à une sorte de béatitude. C'est une hecceité, qui n'est plus d'individuation, mais de singularisation : vie de pure immanence, neutre, au-delà du bien et du mal, puisque seul le sujet qui l'incarnait au milieu des choses la rendait bonne ou mauvaise. La vie de telle individualité s'efface au profit de la vie singulière immanente

3. Déjà dans la deuxième introduction à la *Doctrine de la science* : « l'intuition de l'activité pure qui n'est rien de fixe, mais progrès, non pas un être, mais une vie » (p. 274, *Œuvres choisies de philosophie première*, Vrin). Sur la vie selon Fichte, cf. *Initiation à la vie bienheureuse*, Aubier (et le commentaire de Gueroult, p. 9).

4. Dickens, *L'Ami commun*, III, ch. 3, Pléiade.

à un homme qui n'a plus de nom, bien qu'il ne se confond avec aucun autre. Essence singulière, une vie...

Il ne faudrait pas contenir une vie dans le simple moment où la vie individuelle affronte l'universelle mort. Une vie est partout, dans tous les moments que traverse tel ou tel sujet vivant et que mesurent tels objets vécus : vie immanente emportant les événements ou singularités qui ne font que s'actualiser dans les sujets et les objets. Cette vie indéfinie n'a pas elle-même de moments, si proches soient-ils les uns des autres, mais seulement des entre-temps, des entre-moments. Elle ne survient ni ne succède, mais présente l'immensité du temps vide où l'on voit l'événement encore à venir et déjà arrivé, dans l'absolu d'une conscience immédiate. L'œuvre romanesque de Lernet-Holenia met l'événement dans un entre-temps qui peut engloutir des régiments entiers. Les singularités ou les événements constitutifs d'une vie coexistent avec les accidents de la vie correspondante, mais ne se groupent ni ne se divisent de la même façon. Ils communiquent entre eux de tout autre façon que les individus. Il apparaît même qu'une vie singulière peut se passer de toute individualité, ou de tout autre concomitant qui l'individualise. Par exemple les tout-petits enfants se ressemblent tous et n'ont guère d'individualité ; mais ils ont des singularités, un sourire, un geste, une grimace, événements qui ne sont pas des caractères subjectifs. Les tout-petits enfants sont traversés d'une vie immanente qui est pure puissance, et même béatitude à travers les souffrances et les faiblesses. Les indéfinis d'une vie perdent toute indétermination dans la mesure où ils remplissent un plan d'immanence ou, ce qui revient strictement au même, constituent les éléments d'un champ transcendantal (la vie individuelle au contraire reste inséparable des déterminations empiriques). L'indéfini comme tel ne marque pas une indétermination empirique, mais une détermination d'immanence ou une déterminabilité transcendantale. L'article indéfini n'est pas l'indétermination de la personne sans être la détermination du singulier. L'Un n'est pas le transcendant qui peut contenir même l'immanence, mais l'immanent contenu dans un champ transcendantal. Un est toujours l'indice d'une multiplicité : un événement, une singularité, une vie... On peut toujours invoquer un transcendant qui tombe hors du plan d'immanence,

ou même qui se l'attribue, reste que toute transcendance se constitue uniquement dans le courant de conscience immanent propre à ce plan⁵. La transcendance est toujours un produit d'immanence.

Une vie ne contient que des virtuels. Elle est faite de virtualités, événements, singularités. Ce qu'on appelle virtuel n'est pas quelque chose qui manque de réalité, mais qui s'engage dans un processus d'actualisation en suivant le plan qui lui donne sa réalité propre. L'événement immanent s'actualise dans un état de choses et dans un état vécu qui font qu'il arrive. Le plan d'immanence lui-même s'actualise dans un Objet et un Sujet auxquels il s'attribue. Mais, si peu séparables soient-ils de leur actualisation, le plan d'immanence est lui-même virtuel, autant que les événements qui le peuplent sont des virtualités. Les événements ou singularités donnent au plan toute leur virtualité, comme le plan d'immanence donne aux événements virtuels une pleine réalité. L'événement considéré comme non-actualisé (indéfini) ne manque de rien. Il suffit de le mettre en rapport avec ses concomitants : un champ transcendantal, un plan d'immanence, une vie, des singularités. Une blessure s'incarne ou s'actualise dans un état de choses et dans un vécu ; mais elle est elle-même un pur virtuel sur le plan d'immanence qui nous entraîne dans une vie. Ma blessure existait avant moi...⁶. Non pas une transcendance de la blessure comme actualité supérieure, mais son immanence comme virtualité toujours au sein d'un milieu (champ ou plan). Il y a une grande différence entre les virtuels qui définissent l'immanence du champ transcendantal, et les formes possibles qui les actualisent et qui le transforment en quelque chose de transcendant.

5. Même Husserl le reconnaît : « L'être du monde est nécessairement transcendant à la conscience, même dans l'évidence originnaire, et y reste nécessairement transcendant. Mais ceci ne change rien au fait que toute transcendance se constitue uniquement dans la *vie de la conscience*, comme inséparablement liée à cette vie... » (*Méditations cartésiennes*, Ed. Vrin, p. 52). Ce sera le point de départ du texte de Sartre.

6. Cf. Joe Bousquet, *Les Capitales*, Le Cercle du livre.

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE DES ARTICLES 1975-1998

Cette bibliographie reprend celle de Timothy S. Murphy, légèrement augmentée et modifiée. Nous indiquons chaque fois dans quel livre l'article a été repris ou refondu. Ceux qui n'ont été repris dans aucun ouvrage, y compris dans le présent volume, sont précédés d'un astérisque. N'y figurent ici ni les transcriptions de cours ni les enregistrements audio. N'y figurent pas non plus les fragments d'entretiens insérés dans des articles, ni les textes qui n'ont pas reçu l'accord de publication.

1975

- « Deux régimes de fous » in Armando Verdiglione, ed., *Psychoanalyse et sémiotique : Actes du colloque de Milan*, Paris, 10/18, p. 165-170.
- « Schizophrénie et société » in *Encyclopædia Universalis*, vol. 14, Paris, Encyclopædia Universalis, p. 733-735.
- « Table ronde » (avec Roland Barghes, Serge Doubrovsky, Gérard Genette, Jean Ricardou, Jean-Pierre Richard), *Cahiers de Marcel Proust* ; nouvelle série, Gallimard, n° 7, p. 87-115.
- « À propos du département de psychanalyse à Vincennes » (avec Jean-François Lyotard), *Les Temps Modernes*, n° 342, janvier, p. 862-863.
- « Écrivain non : un nouveau cartographe » in Critique, n° 343, décembre, p. 1207-1227. Repris, modifié, dans *Foucault*, Paris, Éditions de Minuit, 1986.

1976

- « Avenir de linguistique » in Henri Gobard, *L'Aliénation linguistique*, Paris, Flammarion, p. 9-14.

- « Trois questions sur *Six fois deux* », *Cahiers du Cinéma*, n° 271, p. 5-12. Repris dans *Pourparlers*, Paris, Éditions de Minuit, 1990.
- « Gilles Deleuze fasciné par *Le Misogyne* », *La Quinzaine Littéraire*, n° 229, 16-31 mars, p. 8-9.
- « Nota dell'autore per l'edizione italiana » in Gilles Deleuze, *Logica del senso*, Milan, Feltrinelli, p. 293-295. Trad. it. Armando Verdiglione.

1977

- « Quatre propositions sur la psychanalyse » in Deleuze-Guattari, *Politique et psychanalyse*, Alençon, Bibliothèque des mots perdus, p. 12-17.
- « Interprétation des énoncés » (avec Félix Guattari, Claire Parnet, André Scala) in Deleuze-Guattari, *Politique et psychanalyse*, Alençon, Bibliothèque des mots perdus, p. 18-33.
- « Ascension du social », postface à Jacques Donzelot, *La Police des familles*, Paris, Éditions de Minuit, p. 213-220.
- « Le juif riche », *Le Monde*, 18 février 1977, p. 26.
- « À propos des nouveaux philosophes et d'un problème plus général », supplément à *Minuit* 24, 5 juin.
- « Le pire moyen de faire l'Europe » (avec Félix Guattari), *Le Monde*, 2 novembre, p. 6.

1978

- « Deux questions » in François Châtelet, Gilles Deleuze, Eriik genevois, Félix Guattari, Rudolf Ingold, Numa Musard and Claude Olievenstein, ... *où il est question de la toxicomanie*, Alençon, Bibliothèque des mots perdus.
- « Nietzsche et saint Paul, Lawrence et Jean de Patmos » (avec Fanny Deleuze) in D.H. Lawrence, *Apocalypse*, Paris, Balland-France Adel, p. 7-37. Repris, modifié, dans *Critique et clinique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993.
- « Spinoza et nous », *Revue de Synthèse*, III, n° 89-91, janvier-septembre, p. 271-278. Repris, modifié, dans *Spinoza, philosophie pratique*, Paris, Éditions de Minuit, rééd. 1981.
- « Philosophie et minorité », *Critique*, n° 369, février, p. 154-155. repris, modifié, dans *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

- « Les Gêneurs », *Le Monde*, 7 avril, p. 2.
- « La plainte et le corps », *Le Monde*, 13 octobre, p. 19.
- « Rendre audibles des forces non-audibles par elles-mêmes » document de l'Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique (IRCAM).

1979

- « En quoi la philosophie peut servir à des mathématiciens, ou même à des musiciens – même et surtout quand elle ne parle pas de musique ou de mathématiques » in Jean Brunet, B. Cassen, François Châtelet, P. Merlin and Madeleine Reberieux, éd., *Vincennes ou le désir d'apprendre*, Paris, Éditions Alain moreau, p. 120-121.
- « Lettera aperta ai giudici di Negri », *La Repubblica*, 10 mai, p. 1, 4.
- « Ce livre est littéralement une preuve d'innocence », *Le Matin de Paris*, 13 décembre, p. 32.

1980

- « 8 ans après : entretien 1980 » par Catherine Clément, *L'Arc* n° 49 – *Deleuze*, nouvelle édition, p. 99-102.
- * « Pourquoi en être arrivé là ? » (avec François Châtelet), propos recueillis par J.-P. Gene, *Libération*, 17 mars, p. 4.
- * « Pour une commission d'enquête » (avec François Châtelet et Jean-François Lyotard), *Libération*, 17 mars, p. 4.
- « *Mille plateaux* ne font pas une montagne, ils ouvrent mille chemins philosophiques » (entretien avec Christian Descamps, Didier Éribon et Robert Maggiori), *Libération*, 23 octobre, p. 16-17. repris sous le titre « Sur *Mille Plateaux* » dans *Pourparlers*, Paris, Éditions de Minuit, 1990.

1981

- « Peindre le cri », *Critique*, n° 408, mai, p. 506-511. Repris, modifié, dans *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Éditions de la Différence, 1981.
- « La peinture enflamme l'écriture » (propos recueillis par Hervé Guibert), *Le Monde*, 3 décembre, p. 15.

« A proposito del *Manfred* alla Scala (1 ottobre 1980) » in Carmelo Bene, *Otello, o la deficienza della donna*, Milan, Feltrinelli, p. 7-9. Trad. it. Jean-Paul Manganaro.

1982

« Préface » in Antonio Negri, *L'Anomalie sauvage – Puissance et pouvoir chez Spinoza*, Paris, PUF, p. 9-12.

* « Lettera italiana », *Alfabeta*, n° 33, février.

« Les indiens de Palestine » (entretien avec Elias Sanbar), *Libération*, 8-9 mai, p. 20-21.

« Lettre à Uno sur le langage », *Gendai shisō* (La Revue de la pensée aujourd'hui), Tokyo, décembre, p. 50-58. Trad. jap. Kuniichi Uno.

« Exposé d'une poétique rhizomatique » (avec Kuniichi Uno) *Gendai shisō* (La Revue de la pensée aujourd'hui), Tokyo, décembre, p. 94-102. Trad. jap. Kuniichi Uno. Reprise de passages de *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

1983

« L'abstraction lyrique », *Change International*, n° 1, p. 82. Repris dans *Cinéma 1 – L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983.

« Preface to the English Translation » in Gilles Deleuze, *Nietzsche and Philosophy*, New York, Columbia University Press, p. IX-XIV. Trad. ang. Hugh Tomlinson.

« "La photographie est déjà tirée dans les choses" » (propos recueillis par Pascal Bonitzer et Jean Narboni), *Cahiers du cinéma*, n° 352, octobre, p. 35-40. Repris sous le titre « Sur L'Image-Mouvement » dans *Pourparlers*, Paris, Éditions de Minuit, 1990.

« Cinéma-1, première » (propos recueillis par Serge Daney), *Libération*, 3 octobre, p. 31.

* « Le Philosophe menuisier » (propos recueillis par Didier Eribon), *Libération*, 3 octobre, p. 30.

« Portrait du philosophe en spectateur » (propos recueillis par Hervé Guibert), *Le Monde*, 6 octobre, p. 1, 17.

« Godard et Rivette », *La Quinzaine littéraire*, n° 404, 1^{er} novembre, p. 6-7. Repris, modifié, dans *Cinéma 2 – L'Image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.

« Le pacifisme aujourd'hui » (avec Jean-Pierre Bamberger. Propos recueillis par Claire Parnet), *Les Nouvelles littéraires*, 15-21 décembre, p. 60-64.

1984

« Mai 68 n'a pas eu lieu » (avec Félix Guattari), *Les Nouvelles littéraires*, 3-10 mai, p. 75-76.

« Lettre à Uno : Comment nous avons travaillé à deux », *Gendai shisō* (La Revue de la pensée aujourd'hui), Tokyo, n° 9, p. 8-11. Trad. jap. Kuniichi Uno.

« Grandeur de Yasser Arafat », *Revue d'Études Palestiniennes*, n° 10, p. 41-43.

* « Pour un droit d'asile politique un et indivisible » (avec François Châtelet et Félix Guattari), *Le nouvel Observateur*, n° 1041, 19 octobre, p. 18.

1985

« Les plages d'immanence » in Annie Cazenave et Jean-François Lyotard, éd., *L'Art des confins – Mélanges offerts à Maurice de Gandillac*, Paris, PUF, p. 79-81.

« Les intercesseurs » (propos recueillis par Antoine Dulaure et Claire Parnet), *L'Autre Journal*, n° 8, octobre, p. 10-22. Repris dans *Pourparlers*, Paris, Éditions de Minuit, 1990.

« Le philosophe et le cinéma » (propos recueillis par Gilbert Callasso et Fabrice Revault d'Allonnes), *Cinéma*, n° 334, décembre, p. 2-3. Repris, sous le titre « Sur L'Image-temps » dans *Pourparlers*, Paris, Éditions de Minuit, 1990.

« Il était une étoile de groupe », *Libération*, 27 décembre, p. 21-22.

* « La philosophie perd une voix », *Libération*, 8-9 juin, p. 34.

1986

« Preface to the English Edition » in Gilles Deleuze, *Cinema 1 : The Movement-Image*, Minneapolis, University of Minnesota Press, p. IX-X. Trad. ang. Hugh Tomlinson et Barbara Habberjam.

« Boulez, Proust et les temps : "Occuper sans compter" » in Claude Samuel, éd., *Éclats/Boulez*, Paris, Centre Georges Pompidou, p. 98-100.

- « Optimisme, pessimisme et voyage : lettre à Serge Daney » in Serge Daney, *Ciné-Journal*, Paris, *Cahiers du cinéma*, p. 5-13. repris dans *Pourparlers*, Paris, Éditions de Minuit, 1990.
- « Le Plus grand film irlandais », *Revue d'esthétique*, p. 381-382. Repris, modifié, dans *Critique et clinique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993.
- « Le cerveau, c'est l'écran » (entretien avec Alain Bergala, Pascal Bonitzer, Marc Chevré, Jean Narboni, Charles Tesson et Serge Toubiana), *Cahiers du cinéma*, n° 380, février, p. 25-32.
- « The Intellectual and Politics : Foucault and the prison » (propos recueillis par Paul Rabinow et Keith Gandal), *History of the Present*, n° 2, p. 1-2, 20-21.
- « Sur le régime cristallin », *Hors Cadre*, n° 4, p. 39-45. Repris sous le titre « Doutes sur l'imaginaire » dans *Pourparlers*, Paris, Éditions de Minuit, 1990.
- « "Fendre les choses, fendre les mots" » (propos recueillis par Robert Maggiori), *Libération*, 2 septembre, p. 27-28. Repris dans *Pourparlers*, Paris, Éditions de Minuit, 1990.
- « Michel Foucault dans la troisième dimension » (propos recueillis par Robert Maggiori), *Libération*, 3 septembre, p. 38. Repris dans *Pourparlers*, Paris, Éditions de Minuit, 1990.
- « La vie comme une œuvre d'art » (propos recueillis par Didier Eribon), *Le nouvel Observateur*, n° 1138, 4 septembre, p. 66-88. Repris, augmenté, dans *Pourparlers*, Paris, Éditions de Minuit, 1990.
- « Sur quatre formules poétiques qui pourraient résumer la philosophie kantienne », *Philosophie*, n° 9, p. 29-34. Repris dans *Critique et clinique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993.

1987

- « Preface to the English-Language Edition » in Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues*, New York, Columbia University Press, 1987, p. VII-X. Trad. ang. Hugh Tomlinson et Barbara Habberjam.
- « Prefazione per l'edizione italiana » (avec Félix Guattari) in Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille piani : Capitalismo e*

- schizofrenia* Roma, Bibliotheca Biographica, p. XI-XIV. Trad. it. Giorgio Passerone.
- « Ce que la voix apporte au texte », *Théâtre National Populaire : Alain Cuny « Lire »*, Lyon, Théâtre national Populaire, novembre.
- 1988
- « Signes et événements » (propos recueillis par Raymond Bellour et François Ewald), *Magazine littéraire*, n° 257, septembre, p. 16-25. Repris sous le titre « Sur la philosophie » dans *Pourparlers*, Paris, Éditions de Minuit, 1990.
- « Un critère pour le baroque », *Chimères* n° 5-6, p. 3-9. repris dans *Le Pli – Leibnitz et le baroque*, Paris, Éditions de Minuit, 1988.
- « A Philosophical Concept... », *Topoi*, septembre, p. 111-112. Trad. ang. Julien Deleuze.
- « La pensée mise en plis » (propos recueillis par Robert Maggiori), *Libération*, 22 septembre. Repris, sous le titre « Sur Leibniz » dans *Pourparlers*, Paris, Éditions de Minuit, 1990.
- « Foucault, historien du présent », *Magazine littéraire*, n° 257, septembre, p. 51-52. (Extrait de la conférence « Qu'est-ce qu'un dispositif ? » publié dans son intégralité l'année suivante.)
- « Les pierres », *Al-Karmel*, n° 29, p. 27-28.

1989

- « Qu'est-ce qu'un dispositif ? » in Michel Foucault *philosophe, Rencontre internationale Paris 9, 10, 11 janvier 1988*, Paris, Seuil, p. 185-195. (Une version partielle avait paru, sous le titre « Foucault, historien du présent », *Magazine littéraire*, n° 257, septembre, p. 51-52.)
- « Preface to the English Edition » in Gilles Deleuze, *Cinema 2 : The Time-Image*, Minneapolis, University of Minnesota Press, p. XI-XIII. Trad. ang. Hugh Tomlinson et Robert Galeta.
- « Postface : Barleby ou la formule » in Herman Melville, *Barleby, Les Iles enchantées, Le Campanile*, Paris, Flammarion, p. 171-208. Repris, modifié, dans *Critique et clinique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993.

- « Les trois cercles de Rivette », *Cahiers du cinéma*, n° 416, février, p. 18-19.
- « Re-présentation de Masoch », *Libération*, 18 mai, p. 30. Repris, modifié, dans *Critique et clinique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993.
- « Gilles Deleuze craint l'engrenage », *Libération*, 26 octobre.
- « Lettre à Réda Bensmaïa » ; *Lendemain*, XIV, n° 53, p. 9. Repris, sous le titre « Lettre à Réda Bensmaïa sur Spinoza » dans *Pourparlers*, Paris, Éditions de Minuit, 1990.
- * « Lettre à Gian Marco Montesano » in Deleuze, Achille Bonito Oliva et Toni Negri, *Gian Marco Montesano : guardando il cielo*, 21 giugno 1989, Roma, Monti.

1990

- « Le devenir révolutionnaire et les créations politiques » (propos recueillis par Toni Negri), *Futur antérieur*, n° 1, p. 100-108. Repris, sous le titre « Contrôle et devenir » dans *pourparlers*, Paris, Éditions de Minuit, 1990.
- « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle », *L'autre journal*, n° 1, mai. repris dans *Pourparlers*, Paris, Éditions de Minuit, 1990.
- « Les conditions de la question : qu'est-ce que la philosophie ? », *Chimères*, n° 8, mai, p. 123-132. Repris, modifié, dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Éditions de Minuit, 1991.
- * « Lettre-préface » in Mireille Buydens, *Sahara : l'esthétique de Gilles Deleuze*, Paris, Vrin, p. 5.
- * « Adresse au gouvernement français » (avec Pierre Bourdieu, Jérôme Lindon et Pierre Vidal-Naquet), *Libération*, 5 septembre, p. 6.
- « Avoir une idée en cinéma : À propos du cinéma des Straub-Huillet » in Jean-Marie Straub et Danièle Huillet : « Hölderlin, Cézanne », Aigremont, Éditions Antigone, p. 65-77. (Pour la version intégrale de ce texte sous le titre « Qu'est-ce que l'acte de création ? », se reporter à *Trafic*, n° 27, automne 1998.)

1991

- « A Return to Bergson » in Gilles Deleuze, *Bergsonism*, New York, Zone Books, p. 115-118. Trad. ang. Hugh Tomlinson.

- « Preface to the English-language Edition », in Gilles Deleuze, *Empiricism and Subjectivity. An Essay on Hume's Theory of Human nature*, New York, Columbia University Press, p. IX-X. Trad. ang. Constantin V. Boundas.
- « Préface » in Éric Alliez, *Les Temps capitaux : Récits de la conquête du temps*, tome I, Paris, Éditions du Cerf, p. 7-9.
- « Prefazione : Una nuova stilistica » in Giorgio Passerone, *La Linea astratta : Pragmatica dello stile*, Milano, Edizioni Angelo Guerini, p. 9-13. Trad. it. Giorgio Passerone.
- « La guerre immonde » (avec René Scherer), *Libération*, 4 mars, p. 11.
- * « Secret de fabrication : Nous Deux » (avec Félix Guattari. Propos recueillis par Robert Maggiori), *Libération*, 12 septembre, p. 17-19.
- « Nous avons inventé la ritournelle » (avec Félix Guattari. propos recueillis par Didier Eribon), *Le Nouvel Observateur*, 12-18 septembre, p. 109-110.

1992

- « Remarques » in Barbara Cassin (éd.), *Nos Grecs et leurs modernes : Les Stratégies contemporaines d'appropriation de l'Antiquité*, Paris, Seuil, 1992, p. 249-250. Repris, modifié, sous le titre « Platon, les Grecs » dans *Critique et clinique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993.
- * « L'épuisé » in Samuel Beckett, *Quad*, Paris, les Éditions de Minuit, 1992.

1993

- « Pour Félix », *Chimères*, n° 18, p. 209-210.
- « Lettre-préface » in Jean-Clet Martin, *Variations – La Philosophie de Gilles Deleuze*, Paris, Éditions Payot, p. 7-9.

1994

- « Preface to the English Edition » in Gilles Deleuze, *Différence and Repetition*, New York, Columbia University Press, p. XV-XVII. Trad. ang. Paul Patton.
- * « La chose en soi chez Kant », *Lettres philosophiques*, n° 7, p. 36-38.

« Désir et plaisir », *Magazine littéraire*, n° 325, octobre, p. 59-65.

1995

« L'immanence : une vie... », *Philosophie*, n° 47, septembre, p. 3-7.

« Extrait du dernier texte écrit par Gilles Deleuze », *Cahiers du cinéma*, n° 497, décembre, p. 28. (Extraits du texte publié l'année suivante.)

1996

« L'actuel et le virtuel » in Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, coll. « Champ », rééd., p. 177-185.

1998

« Correspondance D. Mascolo-G. Deleuze », *Lignes*, n° 33, mars, p. 222-226.

INDEX

- ALLEN (W.), 203.
 ALLIEZ (E.), 176, 348, 350.
 ALTHUSSER (L.), 155.
 ANDREOTTI (J.), 157.
 ANDROPOV (Y.), 208.
 ANTELME (R.), 305.
 ANTONIONI (M.), 267, 271, 330.
 ARAFAT (Y.), 181, 221, 223, 224.
 ARISTOTE, 281.
 ARTAUD (A.), 19, 20, 25, 26, 142, 200, 346.
 AUBRAL (F.), 128.

 BAADER (A.), 135, 137.
 BACH (J.S.), 301.
 BACHELARD (G.), 320.
 BACON (F.), 167, 169, 170, 171, 197.
 BAKHTINE (M.), 344.
 BALTHUS, 358.
 BALZAC (H.), 266, 344.
 BAMBERGER (J.-P.), 204, 247.
 BARTHES (R.), 29, 34, 40, 47, 49, 53.
 BATESON (G.), 24, 141, 165.
 BAUDELAIRE (C.), 309.
 BECKETT (S.), 19, 25, 134, 168, 347.
 BEETHOVEN (L. von), 42, 273, 277.
 BEGIN (M.), 147, 221.
 BENDA (J.), 129.
 BENE (C.), 173, 174.
 BENOIST (J.-M.), 129.
 BERG (A.), 277.
 BERGALA (A.), 263.
 BERGSON (H.), 185, 276, 313, 314, 315, 356, 360.
 BERLINGUER (E.), 157.
 BERSANI (L.), 29, 33, 47.

 BERTO (J.), 195.
 BETTELHEIM (B.), 17, 83.
 BINSWANGER (L.), 23, 151, 315.
 BLANCHOT (M.), 54, 172, 198, 231, 237, 248, 307, 309.
 BLEULER (E.), 22.
 BONITZER (P.), 263.
 BORGES (J.-L.), 266.
 BORGIA, 192.
 BOUCOURECHLIEV (A.), 42.
 BOULEZ (P.), 142, 145, 272, 273, 274, 275, 278, 279.
 BOUNDAS, 341.
 BOUSQUET (J.), 363.
 BRAHMS (J.), 42.
 BRESSON (R.), 203, 264, 267, 269, 271, 294.
 BRISSET (J.-P.), 65, 318.
 BRUNET (J.), 152.
 BRUNHOFF (S.), 12.
 BUFFON (G.), 345.
 BURROUGHS (W.S.), 20, 142, 299, 323.
 BUSH (G.), 351.
 BUTOR (M.), 247.
 BYRON (G.), 174.

 CANGUILHEM (G.), 320.
 CARROLL (L.), 58.
 CASSEN (B.), 152.
 CASTANEDA (C.), 141.
 CASTEL (R.), 78, 106, 108.
 CAU (J.), 129.
 CAVAILLÈS (J.), 247.
 CÉLINE (L.-F.), 200, 347.
 CÉZANNE (P.), 169, 172.

CHAR (R.), 272.
 CHÂTELET (F.), 138, 152, 247.
 CHAUVIN (R.), 38.
 CHÉREAU (P.), 203.
 CHEVRIE (M.), 263.
 CHIRAC (J.), 152.
 CHOMSKY (N.), 186, 343.
 CHURCHILL (W.), 94.
 CLAUDEL (P.), 346.
 CLAUSEWITZ (K. von), 12, 116.
 CLAVEL (M.), 129.
 CLÉMENT (C.), 162.
 CLÉRAMBAULT (G.G.), 14.
 COOPER (D.), 79.
 COPPOLA (F.F.), 217.
 CORNEILLE (P.), 332.
 COURT DE GÉBELIN (A.), 65.
 CROISSANT (K.), 135, 136, 137.
 CUNY (A.), 303, 304.
 CUVIER (G.), 122.

 DANÉY (S.), 194.
 DANTE, 344.
 DARLAN (F.), 94.
 DARRIEUX (D.), 201.
 DEBRAY (R.), 250.
 DEBUSSY (C.), 145.
 DEDEKIND (R.), 274.
 DEFERT (D.), 226, 254, 255, 258,
 261, 325.
 DELAUNAY (R.), 267.
 DELCOURT (X.), 128.
 DELEUZE (J.), 326.
 DENYS, 245.
 DERRIDA (R.), 356.
 DÉSORMIÈRE (R.), 276.
 DE WITT, 176.
 DIABELLI (A.), 42.
 DICKENS (C.), 361.
 DILLARD (J.-L.), 62.
 DONZELOT (J.), 104-111.
 DOSTOÏEVSKI (F.), 195, 295, 296.
 DOUBROVSKY (S.), 29, 35, 36, 37, 46,
 52.
 DREYER (C.T.), 196, 264, 269.
 DUCROT (O.), 64.
 DURAS (M.), 271, 297.

ECKHART, 245.
 EICHENDORFF (J. von), 307.
 EINSTEIN (A.), 314, 315.
 EISENSTEIN (S.M.), 59.
 ELUARD (P.), 257.
 EPSTEIN (J.), 267.
 ERIBON (D.), 353.
 EVRON (B.), 184.
 EWALD (F.), 112, 325.

 FABRE (S.), 201.
 FABRE D'OLIVET (A.), 65.
 FABRE-LUCE (A.), 129.
 FAULKNER (W.), 277, 347.
 FAURE (E.), 152.
 FÉDIDA (P.), 150, 151.
 FICHTE (J.G.), 361.
 FIELDS (W.C.), 19.
 FINAS (L.), 113.
 FITZGERALD (F.S.), 248.
 FLAUBERT (G.), 345.
 FORD (J.), 267.
 FOUCAULT (M.), 11, 14, 35, 106,
 108, 111, 112, 226-240, 242, 243,
 249, 255-262, 266, 299, 316-318,
 319, 321-325, 356.
 FREUD, 23, 60, 73, 79-82, 85-87, 89-
 91, 109, 110, 111, 285.
 FROMANGER (G.), 358.

 GADDA (C.E.), 343.
 GALETA (R.), 329, 331.
 GALLUCI, 155.
 GANDAL (K.), 254.
 GANDILLAC (G.), 245.
 GANDILLAC (M.), 244-246.
 GARREL (P.), 271.
 GATTI (A.), 247.
 GENET (J.), 257, 358.
 GENETTE (G.), 29, 35, 36, 39, 40,
 41, 47, 51.
 GENEVOIS (E.), 138.
 GINSBERG (A.), 168.
 GISCARD D'ESTAING (V.), 152.
 GLASS (P.), 141.
 GLUCKSMANN (A.), 129, 212.
 GOBARD (H.), 61, 63, 64.

GODARD (J.-L.), 133, 134, 200, 202,
 265, 267.
 GOETHE (J.W. von), 122, 267.
 GRAMSCI (A.), 157.
 GRÉMILLON (J.), 267.
 GRIFFITH (D.W.), 199.
 GUATTARI (F.), 11, 13, 15, 60, 72,
 77, 114, 128, 135, 138, 155, 158,
 163, 215, 218, 280, 283, 286, 288,
 307, 348, 353, 357.
 GUEROULT (M.), 361.
 GUIBERT (H.), 167, 197.
 GUILLAUME (G.), 345.

 HABBERJAM (B.), 251.
 HABERMAS (J.), 354.
 HABRÉ (H.), 213.
 HABY (R.), 127.
 HALEVI (I.), 182.
 HARDY (O.), 60.
 HAYDN (J.), 42.
 HEGEL (W.F.), 175, 248, 281, 290.
 HEIDEGGER (M.), 226, 356.
 HITCHCOCK (A.), 252.
 HITLER (A.), 94, 137, 222, 260, 300.
 HJELMSLEV (L.), 227.
 HOBBS (T.), 175, 176.
 HOCHMANN (J.), 101.
 HÖLDERLIN (F.), 122, 309.
 HUGO (V.), 34.
 HUILLET (D.), 291.
 HUME (D.), 280, 326, 327, 341, 342.
 HUSSEIN (S.), 351.
 HUSSERL (E.), 150, 327, 363.

 INGOLD (R.), 138.
 IONESCO (E.), 63.

 JABOTINSKY (V.), 221.
 JACKSON (G.), 257.
 JACQUOT (B.), 203.
 JAEGER (M.), 25.
 JAKOBSON (R.), 186.
 JAMBET (C.), 129.
 JAMES (W.), 360.
 JASPERS (K.), 26.
 JIHAD (A.), 312.
 JOYCE (J.), 200, 277.

 KAFKA (F.), 15, 31, 62, 167, 168,
 186, 192, 203, 301.
 KANT (I.), 230, 250, 327, 329, 339,
 341, 350, 354, 360.
 KAPPLER, 136.
 KAZAN (E.), 200.
 KEATON (B.), 263.
 KENNEDY (J.F.), 207.
 KEROUAC (J.), 168.
 KEYNES (J.M.), 110, 111.
 KIERKEGAARD (S.), 192, 264, 307.
 KLEE (P.), 302.
 KLEIN (M.), 23, 60, 76, 80, 82, 92,
 98, 99, 285.
 KLEIST (H. von), 11, 100, 122.
 KLOSSOWSKI (P.), 165, 307.
 KOHL (H.), 209, 212.
 KOJÈVE (A.), 248.
 KOLB (P.), 34.
 KOYRÉ (A.), 320.
 KRAEPELIN (E.), 22, 26.
 KUROSAWA (A.), 195, 200, 267, 295,
 296.

 LABOV (W.), 186.
 LACAN (J.), 23, 24, 56, 57.
 LAING (R.D.), 26, 27.
 LANZMANN (J.), 247.
 LAPOUJADE (D.), 360.
 LARDREAU (G.), 129.
 LAUREL (S.), 60.
 LAUTMAN (A.), 247.
 LAUTRÉAMONT, 52.
 LAWRENCE (D.H.), 120.
 LÉAUD (J.P.), 195.
 LECLAIRE (S.), 18.
 LEIBNIZ (G.W.F.), 245, 281, 338.
 LÉNINE, 260.
 LERNET-HOLENIA (A.), 362.
 LÉVI-STRAUSS (C.), 83.
 LÉVY (B.-H.), 128, 129.
 LIGETI (G.), 143.
 LISZT (F.), 144.
 LIVROZET (S.), 258.
 LLOYD (H.), 263.
 LORCA (F.G.), 347.
 LOSEY (J.), 198, 200, 265, 267.
 LUBITSCH (E.), 265.

LUCA (G.), 65.
 LYOTARD (J.-F.), 56, 166.

 MAC BRIDE (S.), 206.
 MACHIAVEL (N.), 176.
 MAGRITTE (R.), 318.
 MAINE DE BIRAN, 361.
 MALDINEY (H.), 151.
 MALLARMÉ (S.), 29, 272, 346.
 MALRAUX (A.), 301.
 MANDELSTAM (O.), 346.
 MANGANARO (J.-P.), 173.
 MANKIEWICZ (J.-L.), 331.
 MANNONI (M.), 24.
 MARIVAUX, 332.
 MARKOV (A.A.), 237.
 MARTIN (J.-C.), 338.
 MARX (K.), 72, 79, 176, 177, 250.
 MASANIELLO, 178.
 MASCOLO (D.), 305, 306, 309, 310.
 MASOCH (S.), 120.
 MAURIAC (C.), 257.
 MAURON (C.), 33.
 MELVILLE (H.), 316.
 MERLIN (P.), 152.
 MESSIAEN (O.), 278, 279.
 MICHAUX (H.), 141, 142, 264, 272.
 MICHEL-ANGE, 168.
 MILLER (H.), 287.
 MINKOWSKI (E.), 315.
 MINNELLI (V.), 296, 297.
 MITTERRAND (F.), 131, 205, 212, 213.
 MIZOGUCHI (K.), 200, 267.
 MONTRELAY (M.), 83.
 MORO (A.), 155, 156.
 MUSARD (N.), 138.

 NADEAU (M.), 66.
 NARBONI (J.), 263, 291.
 NEGRI (A.), 155, 156, 160, 175-178.
 NERVAL (G.), 335.
 NEWTON (I.), 267.
 NIETZSCHE (F.), 129, 178, 187-189, 191, 192, 226, 234, 236, 237, 255, 280, 319-321, 323, 325, 346.
 NIXON (R.), 209.

OGIER (B.), 195, 332.
 OLIVENSTEIN (C.), 138.
 OPHÜLS (M.), 202.
 ORMESSON (J.), 136.
 OWEN (D.), 208.
 OZU (Y.), 267, 270.

 PADOVANI (M.), 157.
 PAÏNI (D.), 268.
 PALME (O.), 206.
 PANKOW (G.), 23.
 PAPANDREOU (G.), 206, 210.
 PARNET (C.), 204, 284, 286, 359.
 PASCAL (B.), 211.
 PASOLINI (P.P.), 344.
 PASSERONE (G.), 288, 343, 344, 345, 346, 347.
 PÉGUY (C.), 262.
 PERRAUT (P.), 331.
 PÉTRARQUE, 245.
 PINELLI, 159.
 PIPERNO (F.), 156.
 PLATON, 307.
 PLOTIN, 245, 354.
 POLLOCK (J.), 164, 285.
 PROEKTOR, 209.
 PROUST (M.), 29-55, 143, 144, 167, 186, 272, 273, 275-280, 283, 307, 343, 346, 358.

 RABINOW (P.), 254.
 RACINE (J.), 332, 336.
 RAULET (G.), 321.
 RAY (N.), 200.
 REAGAN (R.), 205, 208, 212.
 REBÉRIUX (M.), 152.
 REBEYROLLE (P.), 318.
 REBMANN, 135.
 REICH (W.), 79, 110.
 RENOIR (J.), 202.
 RESNAIS (A.), 202, 267, 271, 331.
 REVAULT D'ALLONES (O.), 247.
 RIBBENTROP (J. von), 94.
 RICARDOU (J.), 29.
 RICHARD (J.-P.), 29, 51, 53.
 RIEMANN (B.), 315.
 RIVETTE (J.), 202, 203, 267, 332-335.
 ROBBE-GRILLET (A.), 168, 271.

ROBIN (P.), 108.
 ROBINET (A.), 132.
 ROBOH (C.), 203.
 ROGER (A.), 66-71.
 ROHMER (E.), 264.
 RORTY (R.), 354.
 ROSIER (M.), 203.
 ROSSELLINI (R.), 199, 264, 329.
 ROURKE (M.), 217.
 ROUSSEAU (J.J.), 175, 345.
 ROUSSEL (R.), 41, 227, 230, 239, 317, 318.
 ROUSSET (J.), 33.
 RUSSELL (B.), 274.

 SACHER-MASOCH (L.), 167.
 SADE (D.A.F.), 52, 119.
 SANBAR (E.), 179, 181, 223.
 SANGUINETTI (A.), 207, 213.
 SARTRE (J.-P.), 212, 259, 307, 360, 363.
 SAUNIER-SEITÉ (A.), 152.
 SAUSSURE (F.), 35.
 SCALA (A.), 130.
 SCHERER (R.), 343, 351.
 SCHLESINGER (A.), 209.
 SCHLEYER (H.M.), 137.
 SCHMID (D.), 123, 125.
 SCHMIDT (A.), 207.
 SCHMITT (B.), 12.
 SCHREBER (D.P.), 20, 110.
 SCHUMANN (R.), 163, 174, 307.
 SHAKESPEARE (W.), 223, 295.
 SIMON (C.), 168.
 SOCRATE, 308.
 SOLLERS (P.), 128, 129.
 SPINOZA (B.), 157, 175, 176, 177, 178, 280, 304, 321, 360.
 STERNBERG (J. von), 264, 267.
 STOCKHAUSEN (K.), 42.
 STRAUB (J.M.), 267, 291, 297, 298, 301, 331.

 STRAVINSKY (I.), 275.
 SWIFT (J.), 336.
 SYBERBERG (H.-J.), 297, 331.
 SYLVESTER (D.), 170, 171.

 TARKOVSKI (A.), 270, 330.
 TESSON (C.), 263, 291.
 THOM (R.), 265.
 THOMPSON (E.), 206, 210, 212.
 TOKEĚ (F.), 319.
 TOLSTOÏ (L.), 246, 268, 347.
 TOMLINSON (H.), 187, 251, 313, 329.
 TOUBIANA (S.), 263.
 TOURNIER (M.), 247.
 TROST (D.), 69, 70.

 UNO (K.), 185, 218, 220.

 VAN GOGH (V.), 169.
 VARÈSE (E.), 253.
 VERDIGLIONE (A.), 11, 58, 72.
 VERTOV (D.), 199.
 VIRILIO (P.), 217.
 VISCONTI (L.), 270, 330.
 VOLTAIRE, 259, 336.

 WAGNER (R.), 145, 273, 276.
 WEBER (M.), 320.
 WEBERN (A.), 273, 277.
 WEIL (E.), 248.
 WELLES (O.), 196, 202, 252, 267, 270, 330, 331.
 WHITEHEAD (A.N.), 284.
 WOLFSON (L.), 18, 65.

 XENAKIS (I.), 133.

 ZAMONI (F.), 336.
 ZOLA (E.), 259.

TABLE DES MATIÈRES

PRÉSENTATION	7
1. Deux régimes de fous	11
2. Schizophrénie et société	17
3. Table ronde sur Proust	29
4. À propos du département de psychanalyse à Vincennes (avec Jean-François Lyotard)	56
5. Note pour l'édition italienne de <i>Logique du sens</i> ..	58
6. Avenir de linguistique	61
7. Sur <i>Le Misogyne</i>	66
8. Quatre propositions sur la psychanalyse	72
9. L'interprétation des énoncés (avec Félix Guattari, Claire Parnet, André Scala)	80
10. L'ascension du social	104
11. Désir et plaisir	112
12. Le juif riche	123
13. A propos des nouveaux philosophes et d'un problème plus général	127
14. Le pire moyen de faire l'Europe (avec Félix Guattari)	135
15. Deux questions sur la drogue	138
16. Rendre audibles des forces non-audibles par elles-mêmes	142
17. Les gêneurs	147
18. La plainte et le corps	150

19. En quoi la philosophie peut servir à des mathématiciens ou même à des musiciens – même et surtout quand elle ne parle pas de musique ou de mathématiques	152
20. Lettre ouverte aux juges de Negri	155
21. Ce livre est littéralement une preuve d'innocence .	160
22. Huit ans après : entretien 80	162
23. La peinture enflamme l'écriture	167
24. <i>Manfred</i> : un extraordinaire renouvellement	173
25. Préface à <i>L'Anomalie sauvage</i>	175
26. Les Indiens de Palestine	179
27. Lettre à Uno sur le langage	185
28. Préface pour l'édition américaine de <i>Nietzsche et la philosophie</i>	187
29. <i>Cinéma-I</i> , première	194
30. Portrait du philosophe en spectateur	197
31. Le pacifisme aujourd'hui (avec Jean-Pierre Bamberger)	204
32. Mai 68 n'a pas eu lieu (avec Félix Guattari)	215
33. Lettre à Uno : comment nous avons travaillé à deux	218
34. Grandeur de Yasser Arafat	221
35. Sur les principaux concepts de Michel Foucault ..	226
36. Les plages d'immanence	244
37. Il était une étoile de groupe	247
38. Préface pour l'édition américaine de <i>L'Image-mouvement</i>	251
39. Foucault et les prisons	254
40. Le cerveau, c'est l'écran	263
41. Occuper sans compter : Boulez, Proust et le temps	272
42. Préface à l'édition américaine de <i>Différence et répétition</i>	280
43. Préface pour l'édition américaine de <i>Dialogues</i>	284
44. Préface pour l'édition italienne de <i>Mille Plateaux</i> .	288
45. Qu'est-ce que l'acte de création ?	291
46. Ce que la voix apporte au texte... ..	303

47. Correspondance avec Dionys Mascolo	305
48. Les pierres	311
49. Postface pour l'édition américaine : « Un retour à Bergson »	313
50. Qu'est-ce qu'un dispositif ?	316
51. Réponse à une question sur le sujet	326
52. Préface pour l'édition américaine de <i>L'Image-temps</i>	329
53. Les trois cercles de Rivette	332
54. L'engrenage	336
55. Lettre-préface à Jean-Clet Martin	338
56. Préface pour l'édition américaine de <i>Empirisme et subjectivité</i>	341
57. Préface : une nouvelle stylistique	343
58. Préface : les allures du temps	348
59. La guerre immonde (avec René Scherer)	351
60. Nous avons inventé la ritournelle (avec Félix Guattari)	353
61. Pour Félix	357
62. L'immanence : une vie... ..	359
Bibliographie générale	365
Index	375
Table des matières	381