



Ce livre est un essai qui prend Gilles Deleuze pour motif et pour matière. S'il s'agit bien d'une explication de l'œuvre dont le fil directeur s'efforce de suivre la logique des *multiplicités*, cet essai ne peut néanmoins prétendre au statut de commentaire.

D'abord parce que Deleuze ne se prête guère à cet exercice dont Foucault déjà dénonçait, à juste titre, le caractère réducteur, la grande pauvreté, comparée aux énoncés rares et précieux de la conception philosophique. Et, s'il y a peu de concepts dignes de ce nom, force est de reconnaître pourtant, avec Deleuze, qu'ils sont susceptibles d'une variation infinie. Mais jamais un concept ne varie seulement en lui-même. Il faut lui proposer son dehors, l'exposer aux forces concrètes susceptibles de retailer ses bords à de nouveaux frais.

« Variation » est alors le meilleur mot pour une procédure de cette nature. Plutôt que de produire un texte *sur* Deleuze, ce livre suit le mouvement concret du concept deleuzien de multiplicité, non sans constituer peut-être une espèce de pli de Deleuze sur lui-même, l'inflexion singulière qui en décrit les prolongements.

À cette condition, le statut de l'œuvre cesse de se concevoir comme prétention à l'*universel* ou, pis, de s'imposer comme une essence *individuelle*. Il devient quelque chose de très *singulier*, un événement qui, au lieu de déterminer ce qu'est une multiplicité, s'efforce de raccommoier les circonstances désaccordées par lesquelles elle passe en libérant une philosophie : la philosophie de Gilles Deleuze.

Docteur en philosophie, Jean-Clet Martin enseigne cette discipline à Altkirch et anime un atelier de recherche à la Faculté des sciences de Mulhouse, tout en collaborant à plusieurs ouvrages collectifs sur Deleuze élaborés à l'étranger.

Illustration : Gilles Deleuze, photo Raymond Depardon, © Magnum.

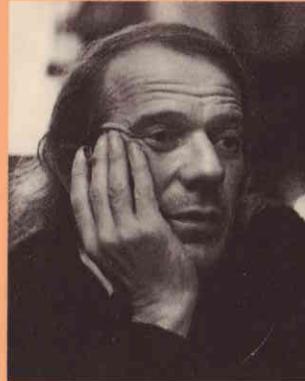


93 - III
135,00 F TTC
ISBN : 2-228-88649-1
9352195



Jean-Clet Martin Variations

La philosophie de Gilles Deleuze



22cm

Bibliothèque scientifique Payot

UNIVERSIDAD AUTONOMA DE MADRID



5408188639



Jean-Clet Martin
Variations

SOTANO
 91696

La philosophie de Gilles Deleuze

LETTRE-PRÉFACE DE GILLES DELEUZE

Lettre-préface de Gilles Deleuze

À vous lire, je me réjouis que vous vous occupez de mon travail, que vous manifestiez de rigueur et de curiosité. J'aimais de répondre à certains de vos remarques, mais souvent les différences entre nous est plutôt une question de méthode.

1. Je crois à la philosophie comme système. C'est la notion de système qui me dépasse quand on la rapporte aux conceptions de l'idéalisme, du scolastique et de l'anacronisme. C'est Leibniz, je crois, qui le premier identifie système et philosophie. Au sens où il le fait, j'y adhère. Aussi les questions « déconstruire la philosophie », « sortir de la philosophie » ne m'ont jamais touché. Je me sentis un philosophe très classique. Pour moi, le système ne doit pas seulement être en perpétuelle transformation, il doit être une géométrie, de qui, il me semble, n'a jamais été tenu.

2. Un tel point de vue, ce que vous dites par là ou plutôt contre elle, me paraît juste et profond. J'ai même quelque chose qui se construit en rien ce que vous me dites un sans doute - le double dédoublement - que me semblent des opérations qui impliquent une radicalité, c'est un coup d'initiation - et ce le rapport avec la Terre.

3. Vous voyez très bien l'importance pour moi de définir la philosophie par l'invention ou le création d'opérations, d'objets, de concepts et d'actes de contemplation et d'écriture, de création d'écriture, etc., mais comme vous êtes critique, je pense qu'il est important de dire, dans ce cas, que ce n'est pas un système qui se crée pour l'écriture, mais que l'écriture est le système même.

UNIVERSIDAD
 AUTONOMA
 MADRID
 FILOSOFIA Y LETRAS
 BIBLIOTECA

Jean-Claude Marin
Variations
La philosophie de Gilles Deleuze

Lettre-préface de Gilles Deleuze

LETTRE-PRÉFACE DE GILLES DELEUZE

À 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 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.

Paris, le 13 juin 1990
Gilles Deleuze

PRÉAMBULE

La philosophie de Deleuze ne se prête pas volontiers à l'exercice du commentaire. En effet, les multiplicités qu'elle effeuille de livre en livre ne se laissent pas interpréter de façon généalogique ou structurale. C'est que leur contour est indéfiniment variable, dessine une ligne torsadée dont chaque tour et détour trace le bord d'une surface de dimension multiple.

Les multiplicités ne se laissent penser pour elles-mêmes qu'à la condition d'en entreprendre la traversée selon un itinéraire qui fera nécessairement croître leurs dimensions. En fait, chaque multiplicité désigne le lieu d'une pragmatique singulière où se heurtent et se compénètrent des sémiotiques complexes suivant un effet de fondu que Deleuze élève à l'état d'une puissance plastique : la puissance du faux.

Le faux en question n'est pas le contraire du vrai. Toute multiplicité doit se concevoir sous la forme d'une coexistence capable d'imposer la simultanéité des dimensions dont elle se compose. À cet égard, les éléments d'une multiplicité ne cessent de modifier leurs rapports en passant par la totalité ouverte des dimensions d'une variété. Chaque terme entre ainsi dans une série de variations, devient autre en même temps que varient les dimensions sur lesquelles on le prélève.

On peut finalement construire beaucoup de multiplicités. Nous en avons rencontré de toute sorte entre Deleuze et le dehors que nous lui avons proposé sous les noms de Malcolm Lowry, Stéphane Mallarmé, etc. Certaines d'entre elles se prolongent à la façon d'un escalier suspendu où l'on retrouve des paliers superposés, d'autres se présentent comme un système à plusieurs cartes disposées en éventail. Peut-être avons-nous, à l'instar de Bernhard Riemann, exploré toutes les dimensions d'une espèce de bloc-notes idéal comprenant autant de feuillets que nécessaire et dont l'épaisseur totale

reste toujours nulle. En tout cas, sur sa profondeur maigre, une multiplicité est occupée de points singuliers qui se retrouvent sur toutes les dimensions, mais selon des valeurs différentes. Chaque point se ramifie, pris sur plusieurs feuillets hétérogènes, mais superposés, avec, sur chacun d'entre eux, une posture singulière. Comment arpenter de telles surfaces ? Suivant quelle orientation peut-on traverser leur profondeur maigre ? Selon quels dynamismes va-t-on recouper tous les feuillets dont se compose une multiplicité ?

Évidemment, on ne dispose pas d'une méthode générale pour un tel problème. Chaque dimension du bloc-notes comporte ses propres règles de répartition. C'est pourquoi la distribution des points sur une multiplicité dépendra du feuillet considéré. Le changement de région s'accompagne inévitablement d'une mutation des ordres métriques, topologiques, intensifs, capables d'entrecroiser une dimension. *Variation* est alors le meilleur nom pour une métamorphose de cette nature.

Chacune des variations que nous avons composées constitue une pérégrination à travers la superposition des différents feuillets d'une multiplicité. D'un feuillet à l'autre, la variation affirme pour un même élément la totalité des postures qui lui correspondent sur l'ensemble des dimensions de la multiplicité envisagée. Et c'est peut-être un voyage de cette ampleur qu'il faut entreprendre sous le signe d'une philosophie nomade, en passant d'une voile à l'autre comme le marin sur ses cordages.

Cette pérégrination que Deleuze nous inspire trouve, en fait, son lieu de naissance dans un texte d'Emmanuel Kant, là où justement se voit nommé ce marin étrange, ce passager clandestin qui erre dans les marges de la *Critique de la raison pure* et qui entraîne cette critique sur un parcours clinique, une clinique selon laquelle la critique accède à sa forme supérieure, celle que Deleuze nous fait découvrir sous le signe paradoxal d'un empirisme transcendantal qui repose, à d'autres frais, la question de l'orientation : comment s'orienter dans la pensée ? Selon quelles cartes ? Selon quelles images ?

VARIATION I

Éthique et esthétique

Il est impossible de maintenir la répartition kantienne qui consiste en un effort suprême pour sauver le monde de la représentation : la synthèse y est conçue comme active et en appelle à une nouvelle forme d'identité dans le Je ; la passivité y est conçue comme simple réceptivité sans synthèse. C'est dans une autre évaluation du moi passif que l'initiative kantienne peut être reprise et que la forme du temps maintient à la fois le dieu mort et le Je fêlé.

Gilles Deleuze,
Différence et répétition, Paris, PUF, 1968, p. 118.

reste toujours nulle. En tout cas, sur sa profondeur traînent, une multiplicité est occupée de points singuliers qui se retrouvent sur toutes les dimensions, mais selon des valeurs différentes. Chaque point se ramifie, orne sur plusieurs feuilles hétérogènes, mais superposées, d'expressions d'autre cas, une certaine singularité. Comment arpenter de telles surfaces ? Suivant quelle orientation peut-on traverser leur profondeur noire ? Et en quels endroits les feuilles dont se compose son territoire ?

Evidemment, on ne cherche pas d'une méthode générale pour un tel problème. Chaque dimension du bloc-arc est soumise à une certaine règle de répétition. C'est pourquoi la profondeur de son territoire dépend du fait qu'elle est accompagnée ou non par une autre dimension. L'orientation est un jeu de répétition de cette nature, et elle permet de reconnaître les traits composés par les différents points d'une même dimension. Par ailleurs, la variation d'un point dépend de la répétition des points qui lui sont adjacents, et cette répétition est la multiplicité envisagée. Il s'agit peut-être un voyage de cette nature qui fait comprendre sous le signe d'une philosophie mondiale, un passage d'une seule à l'autre comme le marin sur les courants.

Cette péripétie que Deleuze nous inspire trouver, en fait, son lieu de naissance dans le texte d'Immanuel Kant. Il est justement ce vent étrange de l'autre monde, ce passage éphémère qui erre dans les marges de la Critique de la raison pure et qui entraîne toute critique sur un parcours étriqué, non classique selon laquelle la critique se réfère à la forme suprasensible, telle que Deleuze nous fait découvrir sous le signe paradoxal d'un espace transcendantal qui repose, à d'autres fins, la question de l'orientation : comment l'orienter dans le monde ? Selon quelles cartes ? Selon quelles images ?

1. Champ de bataille

Parvenu au terme de l'analytique transcendantale, Kant se retourne une dernière fois sur le parcours déjà effectué pour en précipiter les articulations selon le raccord de la métaphore. L'usage que Kant réserve aux métaphores est suffisamment déterminé pour qu'on en relève au moins le tracé. On le sait, Kant ne se flatte jamais de la qualité littéraire de son écriture, à laquelle il préfère explicitement la précision de la démonstration et la clarté des concepts. Son objectif essentiel ne vise certainement pas à séduire le lecteur sous les effets d'un style très relevé. Kant n'a pas le goût de plaire, si ce n'est par sa rigueur conceptuelle, et la philosophie transcendantale, même lorsqu'elle cherche à énoncer le dispositif du jugement réfléchi, se garde volontiers d'y céder, de se laisser envahir par le libre jeu d'un accord discordant ou par un mode d'exposition que l'entendement ne cherche plus à déterminer. Il y a pourtant de la métaphore chez Kant. On pourrait même dire que Kant, à maintes occasions, s'engage dans une espèce d'euphorie métaphorique proprement surprenante qui tranche avec l'allure généralement dépouillée des formules les plus habituelles de l'édifice critique. Ainsi, lorsque Kant enchaîne ses métaphores, on assiste le plus souvent à une stratification dont le jeu d'oppositions parvient à fixer la fluctuation des éléments en mettant entre parenthèses la dispersion du dehors, le vertige de l'espace-ment. Enraciner des matières et des fonctions libres autour d'un certain nombre de pôles signifiants entre lesquels se distribue l'ordre des affinités en même temps que le régime des oppositions et des différences, tel est le jeu dont se réclame toute métaphore. À cet égard, le texte fascinant par lequel Kant instruit la grande opposition qui répartit les objets en phénomènes et en noumènes reste un modèle dans son genre. Il mérite d'être rappelé dans son intégralité :

Nous avons maintenant parcouru le pays de l'entendement pur, en en examinant soigneusement chaque partie ; nous l'avons aussi mesuré et nous y avons fixé à chaque chose sa place. Mais ce pays est une île que la nature enferme dans des limites immuables. C'est le pays de la vérité (mot séduisant) entouré d'un océan vaste et orageux, véritable empire de l'illusion, où maints brouillards épais, des bancs de glace sans résistance et sur le point de fondre offrent l'aspect trompeur de terres nouvelles, attirent sans cesse par de vaines espérances le navigateur qui rêve de découvertes et l'engagent dans des aventures auxquelles il ne sait jamais se refuser et que, cependant, il ne peut jamais mener à fin. Avant de nous risquer sur cette mer pour l'explorer dans toutes ses étendues et nous assurer s'il y a quelque chose à y espérer, il nous sera utile de jeter encore un coup d'œil sur la carte du pays que nous allons quitter et de nous demander d'abord si, par hasard, nous ne pourrions pas nous contenter de ce qu'il renferme ou s'il ne nous faut point, par force, nous en contenter, dans le cas, par exemple, où il n'y aurait pas ailleurs un autre sol sur lequel nous pourrions nous fixer ; et ensuite, à quel titre nous possédons ce pays et comment nous pouvons nous y maintenir contre toutes les prétentions ennemies.

Emmanuel Kant,

Critique de la raison pure, Paris, PUF, 1944, p. 216.

Comme on peut s'y attendre, c'est, dans ce texte, le tout de la *Critique de la raison pure* qui s'expose pour affûter, à travers la métaphore, les termes d'une alternative dont il est indispensable de bien sentir le clivage. C'est en effet sur les limites de ce rivage tourmenté que le dispositif critique développe ses effets les plus redoutables, ceux que l'œuvre de Deleuze justement prolonge en une nouvelle esthétique. Ce dont il s'agit et ce qui, à bien des égards, peut définir l'enjeu fondamental de la méthode critique se reconnaît, d'une certaine façon, à la nécessité d'aménager un sol stable dans un espace métastable. À la dimension lisse d'une terre meuble, aux flux tourbillonnaires d'une nature tumultueuse, en passe de faire bifurquer toutes les déclinaisons élémentaires, il faut opposer un système de places organisées par un principe solide propre à quadriller et à mesurer tous les changements sur le fond d'une universelle causalité. C'est certainement dans cette répartition sédentaire des objets sur un sol fermé à toute la puissance du dehors que se joue l'essentiel de la découverte kantienne du transcendantal entendu comme rapport nécessaire des catégories à l'objet d'une expérience possible. Que ce rapport épineux et souvent très obscur passe par la délimitation d'un sol où se fonde la répartition réglée des caté-

gories de l'objectivité en général rapportées à l'unité de la conscience de soi-même, c'est ce qu'indiquent suffisamment les craintes constantes liées à l'édification incertaine d'un système de la connaissance pure, toujours compromis par le péril d'un sous-sol extrêmement mouvementé, peuplé d'êtres étranges aux devenir imprévisibles. À cet égard, le criticisme est exposé à deux dangers : d'un côté s'affirme l'exigence illusoire du dogmatisme en proie au réalisme transcendantal qui fait l'objet d'une dialectique ; de l'autre pèse la menace constante d'une sensibilité capricieuse, totalement indéterminée, sensibilité perpétuellement variable où se développe une diversité sauvage, hérissée de potentialités échappant à l'unité de la synthèse active, à la hiérarchie organique des facultés que désigne le sens commun spéculatif¹. Il est évident que le premier risque encouru obéit à un intérêt incontournable de la raison et reste, pour ainsi dire, intracritique en ce qu'il relève de la recherche inévitable de l'inconditionné pour toute condition donnée. Il trouve une solution satisfaisante à l'intérieur des limites de l'idéalisme transcendantal qui fonde la réalité empirique des représentations pures lorsqu'on les rapporte aux conditions phénoménales. Mais, ce qui est beaucoup plus délicat et pose un problème que Kant ne cessera de contourner, il renvoie à la possibilité d'une cohérence nécessaire dans l'ordre des successions phénoménales. C'est à ce niveau que se lève l'autre risque de la critique, la puissance d'un pur dehors avec lequel elle évite soigneusement de composer ses rapports dans la mesure où sa juridiction n'y trouve pas le support souhaitable à son exercice.

On ne s'y trompera pas, sous ces impensables démêlés avec un dehors plus lointain que toute extériorité, c'est bien le cauchemar, à peine évoqué, du cinabre tantôt rouge, tantôt noir, tantôt lourd, tantôt léger, à cheval sur toutes les catégories, participant de toutes les réflexions d'une imagination débridée, refusant la détermination exacte de la reconnaissance des phénomènes à l'intérieur d'un sujet supposé le même, qui fait flotter le doute le plus irréductible. L'hypothèse cartésienne du malin génie avait, pour le moins, orienté le doute en le suspendant à la toute-puissance absolue d'un être suprême au fondement d'une incohérence voulue et délibérée. Au contraire, l'hypothèse du lourd cinabre évacue tout maître du jeu. De toute façon, le malin génie ne remet pas en cause l'extrême rigueur de la

1. Sur le *sensus communis logicus*, cf. Gilles DELEUZE, *La Philosophie critique de Kant*, Paris, PUF, 1963, p. 35.

science que fonde l'évidence du Cogito. Dans le cas de ce Dieu trompeur c'est seulement la valeur objective de nos représentations qui devient problématique. Le malin génie qui met toute son industrie et toute sa puissance au service de la ruse, de la simulation et de la dissimulation reste inscrit dans le jeu de la vérité et de l'apparence. C'est pourquoi il n'entame à aucun moment l'ordre des certitudes liées à l'existence absolument transparente d'un sujet clos sur sa propre identité et préserve, par là même, la cohérence interne de nos représentations. Autrement dit, l'hypothèse du malin génie laisse intacte la valeur et la rigueur des successions logiques de la pensée, la liaison rigoureuse des chaînes de raisons, la cohérence des intuitions et des déductions, la clarté inexpugnable des natures simples, bref, elle conserve dans sa pureté le régime lumineux des évidences.

Même si l'organisation des idées relève du songe, de l'hallucination, ce songe n'est pas incompatible avec la mise en œuvre d'une science propre aux règles de développement et de composition du jeu onirique. Il est clair, de toute manière, que ce jeu du Dieu trompeur suppose, au fondement même de son exercice, un certain nombre de règles nécessaires à la production des représentations. Ces règles sont les règles incontournables et inaliénables de la méthode. Elles fondent un système de relations parfaitement homogènes dont le principal mérite réside au moins dans la genèse d'un monde qui, ayant l'apparence régulière et organisée, s'étaie sur une hiérarchie de droit. Dans cette perspective, l'illusion est elle-même établie sur le fond d'un certain nombre d'atomes parfaitement évidents que la toute-puissance du Malin interdit de transgresser. Le Dieu trompeur de Descartes ressemble à un maître de jeu veillant scrupuleusement au respect des règles qui rendent cette partie possible et excluant de la scène le mauvais joueur, le tricheur capable de compromettre le plaisir divin lié à l'exercice fabuleux de la ruse. C'est le danger d'un jeu beaucoup plus terrible qu'annonce l'inconstance du cinabre fantastique qui hante les coulisses de la *Critique de la raison pure*.

En effet, Kant ne pose pas la question de l'objectivité de nos représentations sur le même terrain que l'analyse cartésienne. La valeur objective de nos idées ne doit pas s'entendre sur le mode du réalisme transcendantal. Tous les éléments *a priori* de nos facultés, l'exposition métaphysique de l'espace, du temps, des catégories et des Idées n'ont de valeur objective que si, à travers une déduction transcendantale, on les rapporte à des phé-

nomènes, c'est-à-dire aux conditions réceptives de la sensibilité ; et encore, une telle déduction ne peut jamais concerner le régime de l'Idée, incompatible avec le registre de la finitude. L'hypothèse du cinabre ne compromet donc pas simplement la valeur objective de nos représentations au sens réaliste puisque toute la critique consiste à tourner le dos au réalisme naïf et interdit la conception dogmatique de l'objectivité. Là où Kant introduit le trouble le plus insupportable et fait surgir la fureur de la tempête, c'est au niveau même de la cohérence interne de nos représentations. Bref, le danger qu'annonce le cauchemar météorologique de Kant, avec la prolifération du cinabre instable, réside dans le développement anarchique d'un jeu variable, sur le point d'inventer à chaque coup d'autres règles, jeu sans maître qui le transcende pour tirer les ficelles du haut de sa toute-puissance, jeu immanent dont le développement continu parvient à modifier, à chaque arrêt, les principes de son exercice. De toute manière, ce qui manque à une telle partie, c'est la table orthonormée d'un jeu réglé d'avance par la toute-puissance divine. Se développe ici un jeu sans support défini, coup de dés qui roulent de tapis en tapis, de pièces rouges en pièces noires, sans qu'il y ait de raccords rationnels¹.

C'est contre cette dimension *n-1* d'où se retranche le support que Kant cherchera à dresser les remparts de la *Critique de la raison pure* comme délimitation d'un territoire aux contours stables. Mais, en de brefs instants, l'assolement critique se fissure, par endroits se lézarde, laisse surgir la tempête d'une mer furieuse où, en un craquement insoutenable, les bancs de glace polaires s'entrechoquent et rejettent en vrac, sur la plage d'une île sans nom, une nuée fantastique capable de lever les perceptions les plus folles, nuage de sable et d'écume, de poudre cristalline et de vapeur saline d'où, à l'approche des ennemis dont l'île kantienne cherche à se prémunir, une vie intense commence à fulgurer en tous sens. Un court instant, le sol kantien se brise en une myriade de particules dorées, produisant, sur l'écume et le brouillard, cet écran nébuleux dont une meute d'aventuriers navigateurs parvient à extraire les hallucinations les plus hétérogènes. Cet « empire de l'illusion » qui offre « l'aspect trompeur de terres nouvelles » pour attirer sans cesse « le navigateur qui rêve de découvertes » et « d'aventures », cette étrange contrée n'est pas sans rappeler un texte admirable

1. C'est l'ensemble de la philosophie de Deleuze qui se trouve impliqué dans un tel jeu. On peut en repérer des usages variables dans tous ses livres et déjà dans son *Nietzsche* qui date de 1962.

de Thomas De Quincey que Deleuze exploite dans une impressionnante analyse de la perception¹ :

Le nuage de poussière s'amplifia et prit l'apparence d'immenses draperies aériennes, dont les lourds pans retombaient du ciel sur la terre : et en certains endroits, là où les tourbillons de la brise agitaient les plis de ces rideaux aériens, apparaissaient des déchirures qui prenaient parfois la forme d'arches, de portails et de fenêtres par lesquelles commençaient à se dessiner faiblement les têtes des chameaux surmontés de formes humaines et, par moments, le mouvement d'hommes et de chevaux qui s'avançaient en un déploiement désordonné, puis, à travers d'autres ouvertures ou perspectives, dans le lointain, apparaissait l'éclat d'armes polies. Mais parfois, avant que le vent faiblît ou se calmât, toutes ces ouvertures aux formes variées dans le voile funèbre de la brume se refermaient, et, pour un instant, la procession tout entière disparaissait, tandis que le fracas grandissant, les clameurs, les cris et les gémissements qui montaient de myriades d'hommes furieux révélaient, dans une langue qu'on ne pouvait méconnaître, ce qui se passait derrière cet écran de nuages.

Thomas De Quincey,
La Révolte des Tartares, Paris, Actes Sud, 1984, p. 76-77.

On retrouve, dans ce texte, une enfilade d'ouvertures superposées ou contiguës dont chaque pulsation déploie un ensemble de singularités différemment actualisées, structurées selon la vitesse variable du tourbillon et l'intensité de l'agitation moléculaire. On dirait, pour reprendre un exemple utilisé par Simondon dans son analyse de la perception, la solution sursaturée d'un liquide en surfusion qui laisse apparaître des cristaux virtuellement contenus dans l'état amorphe de la suspension aqueuse². Une solution de cette nature est totalement différente des structures cristallines actualisées auxquelles elle donne lieu. Elle constitue un champ transcendantal préindividuel qui ne peut pas ressembler aux effectuations empiriques correspondantes. Cette dimension transcendantale est peuplée de singularités qui président à la genèse des entités individuées. Ces singularités s'agencent suivant des séries totalement hétérogènes, selon un plan de consistance métastable contenant l'ensemble des forces et des énergies potentielles disponibles. Le nuage de Thomas De Quincey ainsi que la solution sursaturée de Simon-

1. Gilles DELEUZE, *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit, 1988, p. 127.

2. Nous nous référons pour cette analyse au texte de Simondon que François LARUELLE a fait publier sous le titre suivant : *L'Individuation psychique et collective*, Paris, Aubier, 1989. Cf. en particulier les p. 73-93.

don réalisent une libre répartition de singularités dans un état de la matière où aucune force n'est encore intégrée au sein d'une série de convergence déterminée ou d'après une chaîne empiriquement réalisée. Bien au contraire, toutes les singularités sont encore flottantes, à cheval sur tous les vecteurs assignables, prolongeables dans toutes les directions, de manière simultanée, jusqu'au voisinage des autres singularités. Autrement dit, toutes les forces en présence réalisent le diagramme virtuel des espaces dynamiques qui restent dans un état de suspension tel qu'aucune issue n'est prévisible au niveau de la précipitation empirique d'où sortira le plan dynamique particulier et individualisé. Tout coexiste dans un champ de vecteurs comme condition de la métastabilité.

Dans ce moment crucial de la métastabilité où tous les niveaux virtuels, réalisés par l'ensemble des rapports de forces de la solution sursaturée, coexistent, personne n'est en mesure de prévoir exactement ce qui va se produire. Comme le souligne Simondon, la présence du plus petit germe cristallin extérieur, la ventilation la plus infime peuvent amorcer la cristallisation selon une orientation particulière en faisant converger toutes les singularités autour d'un certain nombre de séries affines. À cet égard, avant l'apparition du premier cristal, le liquide sursaturé reste un pur champ de tensions qui, au moindre accident local, va produire l'événement le plus décisif. On peut dire alors que l'instant de la plus haute incertitude comporte les conditions du plus grave problème, conditions de l'événement susceptible de faire consister toutes les séries autour de l'orientation que, par un tirage surprenant, il impose. L'événement, d'après la belle formule de Deleuze, peut se comparer à la trajectoire du précurseur sombre qui annonce l'éclatement de la foudre et qui, invisible, en détermine à rebours le parcours, précurseur qui, en creux, oriente de la façon la plus soudaine la mise en rapport de toutes les énergies que brasse la tempête¹. C'est pourquoi, chez Simondon, avant la mise en forme individualisée de la *perception*, il faut également tenir compte de cet accident local à l'intérieur d'un champ perceptif métastable dont, à la manière du liquide sursaturé précédant la genèse des chaînes cristallines, la forme perceptive représente une effectuation.

On retrouve une telle genèse statique dans les dessins de Vasarely qui parviennent à faire coexister des structures diver-

1. Sur le sombre précurseur, cf. Gilles DELEUZE, *Différence et répétition*, op. cit., p. 156.

gentes sur un même plan. Si l'œil est incapable de les actualiser toutes, elles n'en existent pas moins *réellement* dans un état où toutes les singularités restent flottantes et que le moindre accident local va infléchir autour d'une polarité de convergence. C'est cette genèse, réfléchi par l'op art, que la psychologie de la forme court-circuite en en restant au niveau métémpirique d'une forme donnée d'avance, d'une forme qu'on extrapole à travers une *Abschattung* successive du fond déjà individué de la perception. Le procédé de la *Gestalt-Theorie* décalque d'une donnée empirique la bonne forme qu'elle érige en une fondation de droit. Elle soustrait son droit d'un fait et, par là même, confond le métémpirique avec du transcendantal.

Il faut donc bien procéder à des distinctions empirico-transcendantales, mais sans concevoir le transcendantal comme la simple abstraction généralisante d'une donnée empirique dont on conserverait la forme, à la manière, déjà, du partage kantien de la matière et de la forme. Une telle abstraction repose, dans le meilleur cas, sur un procès de généralisation conservant tous les réquisits de l'expérience, même s'il ne s'agit que d'une expérience simplement possible. Il faut cesser de penser le transcendantal comme un décalque de l'empirique, comme une structure métémpirique qui retiendrait les caractères essentiels de son origine inavouée. En effet, le partage kantien de la forme pure de la sensibilité et de la matière des phénomènes témoigne d'une ambiguïté de la philosophie critique incapable de rompre avec les exigences du sens commun dont elle conserve intacte la forme en élevant au transcendantal un exercice simplement empirique¹. La distinction entre l'empirique et le transcendantal ne passe pas par la forme pure d'une expérience possible distinguée de la matière des phénomènes, mais au contraire, contre l'hylémorphisme, elle plonge dans cette matière afin d'en extraire les conditions réelles. On doit distinguer alors dans cette matière un champ problématique où se distribuent toutes les singularités préindividuelles comme des instances topologiques auxquelles nulle direction déterminée n'est encore assignée et un champ de résolution qui cristallise les singularités d'après des parcours cette fois-ci déterminés.

C'est cette grande distinction que Deleuze parvient à thématiquer à partir de la réflexion mathématique d'Albert Lautman exprimée de la façon qui suit :

1. Sur cette question importante, cf. le chapitre III de *Différence et répétition*, op. cit., ainsi que Gilles DELEUZE, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, 14^e série.

L'interprétation géométrique de la théorie des équations différentielles met bien en évidence deux réalités absolument distinctes : il y a le champ de directions et les accidents topologiques qui peuvent lui survenir, comme par exemple l'existence dans le plan de *points singuliers auxquels n'est attachée aucune direction*, et il y a les courbes intégrales avec la forme qu'elles prennent au voisinage des singularités du champ de directions.

Albert Lautman,

Le Problème du temps, Paris, Hermann, 1946, p. 41-42.

C'est entre ces deux plans que fulgure l'événement, le grand choix qui passe d'une répartition de singularités sans direction *déterminée* à la nature des singularités dirigées, polarisées. L'événement a donc pour condition l'hésitation de toutes les singularités flottantes, tendues de toutes parts vers chacune des singularités restantes, et se réalise dans la précipitation générale qui les fait converger en les orientant autour d'une direction individuante. C'est pourquoi tout événement comporte évidemment cette part de réalité qu'aucune situation donnée ne parviendra à actualiser et qui se contre-effectue au sein d'une dimension virtuelle quoique réelle.

De ce point de vue, la perception, pièce maîtresse de la philosophie transcendantale, désigne la résolution d'un problème qui ne se réduit jamais à l'actualisation d'une forme individuée et qui ne se supprime d'aucune façon dans le cas de solution correspondant. C'est cette contre-effectuation que soulève le nuage de sable évoqué par De Quincey. En effet, parmi ces milieux orageux se conservent tous les rapports différentiels entre les singularités préindividuelles qui coexistent virtuellement et déterminent un ensemble de cas de solution également probables, sur le point d'absorber les tensions du champ de forces considéré. La perception définit un problème dans la mesure où elle est création d'une forme choisie entre toutes les lignes d'actualisation coexistant dans l'événement par lequel adviennent une orientation et une polarité déterminées. Mais il est évident que, lorsque la polarité change, toutes les singularités entrent dans d'autres rapports différentiels et se mettent à converger selon d'autres relations de voisinage. Ce qui est proprement fantastique dans le nuage de Thomas De Quincey, c'est qu'il saisit l'improbable figure de cette part de l'événement qu'aucune figuration probabilitaire ne parvient à effectuer, l'état de la perception sur le point de précipiter l'ensemble des forces dans un cas de solution résiduel et, en tout cas, avant que le pro-

blème ne cristallise ses tensions autour d'un centre de convergence formellement individué.

Effectivement, ce nuage de poussière est le lieu de polarisations multiples, perception d'opiomane en perpétuelle variation et qui, à chaque mutation éolienne, expérimente la redistribution de toutes les singularités pour réaliser des zones de convergences floues sous des séries pour elles-mêmes divergentes. C'est, à l'intérieur de ce nuage, toute la disparité d'un champ de bataille qui s'offre à la perception et réenchaîne ses éléments hétéroclites, hommes, chameaux, armes, chevaux tout droit sortis d'arches, de portails, de fenêtres incommensurables, parcourus de ce sombre précurseur événementiel survolant la bataille et lui conférant cette mystérieuse consistance qui fait l'étonnement de Stendhal dans *La Chartreuse de Parme* :

Le fond des sillons était plein d'eau, et la terre humide qui formait la crête de ces sillons volait en petits fragments noirs lancés à trois ou quatre pieds de haut. Fabrice remarqua en passant cet effet singulier [...]. À ce moment, l'escorte allait ventre à terre, et notre héros comprit que c'étaient des boulets qui faisaient voler la terre de toutes parts. Il avait beau regarder du côté d'où venaient les boulets, il voyait la fumée blanche de la batterie à une distance énorme et, au milieu du ronflement égal et continu produit par les coups de canon, il lui semblait entendre des décharges beaucoup plus voisines ; il n'y comprenait rien du tout.

Stendhal,

La Chartreuse de Parme, Paris, Garnier, 1954, p. 43

Dans son journal de Bautzen, Stendhal précise que « nous voyons fort bien de midi à trois heures tout ce qu'on peut voir d'une bataille, c'est-à-dire rien ». Toutes les conditions de la perception sont réunies et, justement, on ne voit rien. Non pas que la dimension du visible subirait une espèce de retrait généreux pour dispenser l'ordre de la visibilité, mais, comparable aux dessins de Vasarely, la bataille réalise un état de surfusion dans lequel aucune forme, aucune direction assignable ne se cristallise au détriment d'une autre si ce n'est par certains accidents locaux tout à fait imprévisibles. Le champ de bataille constitue bel et bien un plan où coexistent l'ensemble des configurations que les relations entre singularités parviennent à suspendre virtuellement dans la part ineffectuable, nécessairement invisible du réel enveloppé par l'événement. Seules sont visibles les singularités qui ont réussi à « prendre » d'après des séries convergeant dans la même direction et autour d'une pola-

rité capable d'imposer un cours à la cristallisation des chaînes élémentaires. L'état de la bataille désigne cette hésitation à l'intérieur de laquelle toutes les impossibilités sont également réelles, réelles sans être actuellement visibles, virtuelles sans être seulement possibles. Cette genèse statique, quoique dynamique dans l'ordre des effectuations, cette morphogenèse transcendante que développent Simondon, De Quincey, Vasarely reste liée à une conception du calcul intégral que Leibniz lui-même applique à l'individuation de la perception.

Chez Leibniz, en effet, le monde s'exprime dans le sombre fond de chaque monade, à la façon d'un brouillard parcouru d'une infinité de petits plis qui courent dans toutes les directions sous forme de petites perceptions confuses, de synthèses passives suspendues dans un état d'équilibre que le moindre accident local va rompre et infléchir en direction de grands plis constitutifs d'une macropreception consciente. La macropreception n'est, pour ainsi dire, que la traduction d'un déséquilibre dans l'ordre des micropreceptions, expression d'une différenciation continue, d'une métastabilité incessante dont la polarisation suppose, malgré tout, un certain dehors, l'existence d'un corps propre à affecter les équilibres micropreceptifs. C'est peut-être pour cette raison locale qu'il faut dire avec Leibniz que le perçu ressemble à quelque chose, que quelque chose nous force à penser. La perception évoque une vibration recueillie par un organe qui permet d'introduire dans l'espace équilibré des micropreceptions un déséquilibre, une direction déterminée. La structure de la macropreception peut donc, par là même, ressembler à celle du corps qui l'agite sans pour cela s'y identifier. C'est pourquoi la douleur ne ressemble pas aux mouvements d'une épingle, mais aux mouvements qu'elle imprime à notre corps, à l'orientation qu'elle occasionne au sein du champ métastable des petites perceptions. Aussi, comme le souligne de manière décisive l'analyse très rigoureuse de Deleuze, le rapport entre petites perceptions et perceptions conscientes n'est pas de parties à tout, mais bien plus d'ordinaire à remarquable, de régulier à singulier¹.

Ce passage de l'ordinaire au remarquable mobilise toute l'étendue du calcul intégral. Dans cette perspective et pour faire comprendre la démarche propre à Leibniz, considérons l'aire DEFG limitée par l'arc FG de la courbe, dont l'équation correspond à $y = x^2$, et par les segments DE, DG, EF (fig. 1).

1. Gilles DELEUZE, *Le Pli. Leibniz et le baroque*, op. cit., p. 117.

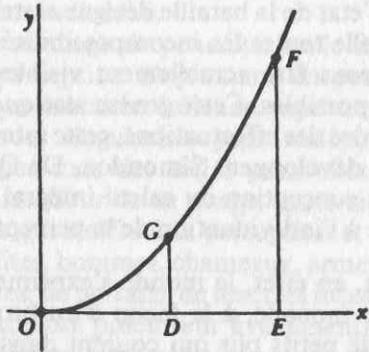


Fig. 1.

Le calcul d'une telle aire procède par approximations successives qui consistent à subdiviser l'intervalle DE en n longueurs h toutes égales entre elles, y_1, y_2 et $y_3...$ étant les ordonnées des points de division (fig. 2).

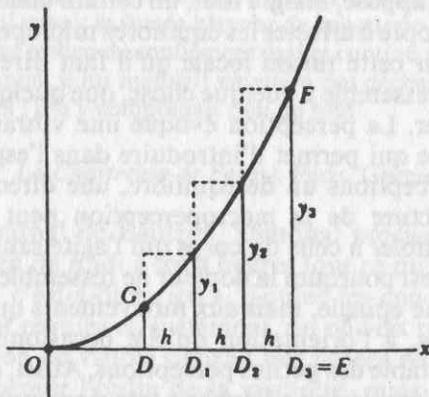


Fig. 2.

La quantité que l'on recherche est alors obtenue par la sommation des trois aires rectangulaires ainsi constituées, ce qui réalise une approximation de l'aire DEFG. Mais il est possible d'obtenir, comme le suggère Cavalieri, une approximation beaucoup plus précise, quoique anexacte et injustifiable sur le plan théorique, en augmentant le nombre de ces rectangles de telle sorte que leur longueur h devienne plus petite que toute quantité déterminable et par là même évanouissante. C'est dans

cet évanouissement génial qu'on retrouve Leibniz, collapsus où tout se trouve amené à fondre suivant le rapport $\frac{dy}{dx}$ dont la valeur des termes reste non nulle quoique inférieure pourtant à tout nombre donné. Ainsi, lorsque P et Q représentent des points infiniment proches sur une courbe, on définira dx par la différence de leurs abscisses et dy par la différence de leurs ordonnées (fig. 3)¹.

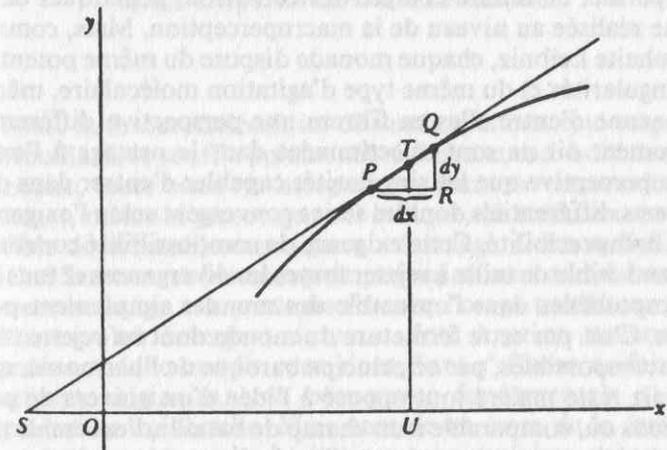


Fig. 3

Dans ce cas, la tangente à T coïncidera avec l'arc PQ, dy divisé par dx constituant la pente de la tangente.

C'est sous l'approche de ce type de calcul que Leibniz détermine le problème de la perception. Ainsi, dans le vert, on peut toujours distinguer le jaune et le bleu, mais le vert ne surgit que là où leur perception devient plus petite que toute quantité assignable, évanouissante. Le bleu et le jaune entrent alors dans un rapport différentiel ($\frac{db}{dj}$) qui déterminera l'émergence du vert, et rien n'empêche de concevoir à ce niveau des différentielles d'ordre plus élevé, de sorte que $(dx)^2$ soit à une différentielle d'ordre inférieur, dx , ce que dx est à x . C'est pourquoi le jaune ou le bleu peuvent être, à leur tour, déterminés par le rapport différentiel de deux couleurs imperceptibles : $\frac{dy}{dx} = j$. Comme Berkeley le reprochera à Leibniz, nous sommes

1. Sur cette approche du calcul infinitésimal, cf. MORRIS KLINE, *Mathématiques, la fin de la certitude*, Paris, Christian Bourgois, 1989, livre VI.

ici confrontés à des niveaux du monde où chaque partie peut se diviser en un nombre infini d'éléments eux-mêmes divisibles en une infinité d'autres parties constituant des infinitésimaux de deuxième ordre et ainsi à l'infini.

Cela dit, l'analyse leibnizienne a le mérite, au lieu de supposer la « bonne forme » comme principe explicatif, de l'engendrer à partir d'un processus où la combinatoire des séries infinies permet de rendre compte des conditions génétiques de la forme réalisée au niveau de la macroperception. Mais, comme le souhaite Leibniz, chaque monade dispose du même potentiel de singularités et du même type d'agitation moléculaire, même si chacune d'entre elles en filtrera une perspective différente. Autrement dit ne sont sélectionnées dans le passage à l'existence perceptive que les singularités capables d'entrer dans des rapports différentiels dont les séries convergent selon l'exigence de la compossibilité. Cette exigence de compossibilité constitue le grand crible de taille à rejeter toutes les divergences et tous les impossibles dans l'ensemble des mondes simplement possibles. C'est par cette fermeture du monde dont on rejette tous les impossibles, par ce principe baroque de l'harmonie, que Leibniz reste malgré tout opposé à l'idée d'un univers de perceptions où, comparable à un champ de bataille, l'ensemble des singularités entrerait en lutte d'après les rythmes divergents d'un gigantesque puzzle sans support commun et sans maître de jeu.

L'analyse de Leibniz permet donc de renouer, par-delà la méthode kantienne, avec les conditions d'une expérience réelle, avec une esthétique transcendantale susceptible de mettre en jeu la genèse statique immanente à la matière de notre sensibilité, genèse où, entre le bleu et le jaune, il n'y a pas seulement des différences empiriques, mais un concept de différence interne, dont l'espace et le temps déploient le plan de consistance variable¹. Au large d'une île rigoureuse flotte le cinabre, rouge, noir, lourd, léger, comme fait commun de qualités divergentes, au cœur d'un problème que la philosophie de Deleuze cherche à expérimenter dans l'événement créateur où le monde se déchire sous la lanière d'un fouet en fureur propre à faire éclater la poussière à travers laquelle la réalité devient visible.

1. Gilles DELEUZE, *Le Pli*, op. cit., p. 118.

2. L'empirisme transcendantal

Toute la fureur moléculaire de l'océan, la mer que surprend le brouillard, le souffle polaire zébré d'une aurore boréale multilinéaire, toute cette vie inorganique, Kant ne cessera de s'en protéger, même si par ce geste il indique, çà et là, le caractère terrible de la bataille cosmique qui fait rage. Comme l'affirme Michel Serres avec beaucoup de poésie, aux aurores du monde flottent le nuage aux contours fluents, l'orage tumultueux des météores d'où émergent de rares îlots à peine structurés¹. L'ordre est donc une île rare, dont Kant s'efforce de faire un continent originaire, une occurrence fondamentale et une organisation universelle. Mais comme ne cesse de le craindre Kant à travers toutes les hésitations spectaculaires qui ouvrent la « déduction des concepts de l'entendement », il se pourrait fort bien que l'entendement ne puisse jamais trouver l'occasion d'user de son pouvoir déterminant et que, dès lors, les phénomènes ne soient jamais conformes aux conditions de son unité, de sorte que l'ensemble de la diversité sensible reste plongé dans une confusion aberrante, dans une consistance moléculaire totalement soustraite aux schèmes de la causalité.

On retrouve cette crainte avec une insistance peu commune dans la première introduction de la *Critique de la faculté de juger*, où l'exigence d'un principe de la liaison complète de tout ce qui se trouve contenu sous l'ensemble des phénomènes est postulée d'après un *devoir être* de caractère quasi moral². Dans ce texte introductif, cette postulation prend l'allure d'un réquisit indispensable à l'organisation d'un système de l'expérience. C'est pourquoi on doit admettre sans condition « que la disparité illimitée des lois empiriques » et « l'hétérogénéité

1. Michel SERRES, *La Distribution. Hermès IV*, Paris, Minuit, 1977. Cf. « Préface ».

2. Cf. Emmanuel KANT, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1985.

des formes naturelles ne conviennent pas à la nature ». Autrement dit, sans un tel présupposé pratique, inconditionné et par là même indémontrable, le risque de voir proliférer entre tous les éléments du monde sensible des raccords irrationnels, des liens arbitraires et sans nécessité, devient vraiment incontournable. En tout cas, pour maintenir la cohérence de nos représentations, il faut faire référence à un acte complètement indécidable suivant lequel on doit produire la synthèse du divers. Mais, selon une deuxième postulation tout autant indispensable, on doit supposer un acte par lequel ce divers représenté puisse se rapporter à la forme générale de l'objectivité. Aussi ne suffit-il pas de produire une synthèse injustifiable dans l'ordre de sa genèse, libre de toute nécessité, mais faut-il également espérer qu'entre cette synthèse du divers et la forme de l'objectivité se réalise un accord rationnel.

Il y a ici une libre détermination de la synthèse quant à son origine, une détermination que rien ne justifie et qui, si elle n'avait pas lieu, condamnerait toute expérience au chaos. Non pas qu'il faille entendre par là un libre accord des facultés puisqu'il s'agit bien, en l'occurrence, d'un jugement déterminant, mais cette détermination de la synthèse par l'entendement est elle-même tout à fait indécidable. À cet égard, Deleuze a parfaitement raison de considérer l'entendement comme le lieu de la détermination du jeu des facultés dans le cadre de la première critique¹.

En effet, l'entendement, comme pouvoir des règles, dispose d'un certain nombre de concepts *a priori* définis par la table des catégories envisagées d'une part comme des représentations de l'unité de la conscience, d'autre part comme prédicats de l'objet quelconque. Que la catégorie soit une unité de la synthèse et, sous cette forme, un prédicat de l'objectivité en général, cela signifie qu'à travers elle c'est toute la dimension de l'objectivité qui se trouve déterminée. Avec la table des catégories, il faut admettre, par un choix inavoué et peut-être arbitraire, que la forme de l'objectivité en général et celle de tout objet en particulier sont nécessairement substance, relation, cause, effet... même si toutes ces catégories ne peuvent et ne doivent pas s'attribuer *en même temps* à un même objet.

De ce point de vue, les catégories de l'objet = X ne sont le corrélat de l'aperception transcendantale qu'à la condition de définir cette dernière comme l'unité de la conscience à travers

1. Gilles DELEUZE, *La Philosophie critique de Kant*, op. cit., chapitre premier.

le temps. Le « je pense » accompagne toutes nos représentations dans la mesure où le rapport de nos représentations à un objet est réglé par un ordre de succession, un ordre temporel d'où le hasard se trouve exclu : « De quelque source que viennent nos représentations, qu'elles soient produites par l'influence de choses extérieures ou par des causes internes, qu'elles se forment *a priori* ou d'une manière empirique comme phénomènes, elles n'en appartiennent pas moins au sens interne comme modification de l'esprit, et, à ce titre, toutes nos connaissances sont, en définitive, soumises à la condition formelle du sens interne, c'est-à-dire au temps, où elles doivent être toutes ordonnées, liées et mises en rapport¹. »

Cet ordre du temps interdit toutes les bifurcations catégorielles. Il désigne le support homogène et invariable du changement, le sol sur lequel les choses doivent se répartir et se reconnaître selon deux règles essentielles : le déroulement successif, chronologique de la diversité et la compréhension de la nécessité de ce déroulement. C'est donc bien sur la synthèse de l'appréhension que repose la chance de voir émerger du divers son unité, et cette unité doit pouvoir se reproduire d'après l'ordre temporel de la causalité déterminé sous une aperception transcendantale.

On comprend ainsi pourquoi le schématisme fera du temps : 1. la condition formelle du divers du sens interne ; 2. la condition des liaisons de toutes les représentations, puisque le temps doit s'envisager comme le support réglé de la dispensation catégoriale. À ce niveau, il est vrai, une détermination transcendantale de temps est homogène à la catégorie du côté de l'entendement et au divers phénoménal du côté de l'intuition.

Ce n'est donc pas par hasard que le schème se conçoit à partir d'une détermination de temps. Une telle forme de détermination désigne certainement l'ultime possibilité d'envisager la succession des phénomènes sur le mode d'une causalité orientée ou, si l'on préfère, irréversible. On le sait, le temps conçu par Kant dans l'esthétique transcendantale a beau être senti sous la forme d'une intuition irréductible à un concept, il n'en reste pas moins soumis à une seule dimension pour laquelle des temps différents ne peuvent jamais être simultanés, mais restent essentiellement successifs. C'est à cette condition seulement que « deux déterminations contradictoirement opposées peuvent convenir à une même chose² ».

1. Emmanuel KANT, *Critique de la raison pure*, op. cit., p. 111.

2. *Ibid.*, p. 62.

Cela dit, si le temps comme fondement du principe de contradiction réalise la condition nécessaire à toute cohérence, il n'en constitue pourtant jamais une raison suffisante. En effet, il faut de surcroît qu'une telle succession puisse offrir le caractère nécessaire d'un enchaînement de type causal. C'est une telle détermination que produit, sans raison il est vrai, l'art caché du schématisme. Dans cette perspective, l'hypothèse du cinabre obéit probablement au premier réquisit dont elle remplit toutes les conditions ; mais le problème qu'elle rend tangible concerne le caractère indécidable du schématisme suspendu à l'aperception transcendantale comme à un véritable principe de raison. Il se pourrait donc, en toute rigueur, qu'aucune détermination de temps ne se produise, laissant la succession des phénomènes dans le désordre le plus complet, s'il est vrai qu'il appartient à la nature du principe de raison d'être justement sans raison.

L'alternative indécidable de la première critique est donc très simple : soit nos connaissances trouvent l'occasion de s'accorder relativement à un objet, c'est-à-dire trouvent l'unité exprimée dans la corrélation de l'objet = X et de l'aperception transcendantale, principe subjectif capable de régler le passage d'une perception à l'autre, avec l'ordre de la dispensation catégoriale, pour constituer toute la série des perceptions ; soit on se condamne au chaos indéterminé impliquant, comme le soutient Kant, qu'on puisse produire « une multitude de perceptions et même toute une *sensibilité* dans laquelle on pourrait trouver beaucoup de consciences empiriques, mais isolées et sans faire partie d'une conscience unique de soi-même¹ ».

La succession des phénomènes ainsi que la succession des catégories comme attributs de l'objet quelconque doivent offrir le caractère de la nécessité si l'on ne veut pas voir proliférer une sensibilité sauvage, explosive, fibrée. L'alternative s'ouvre donc entre deux conceptions de la sensibilité, elle se partage entre deux types divergents d'esthétiques transcendantales où il serait possible de rencontrer, à la place de la corrélation « ego transcendantal-objet = X », la consistance d'un champ sursaturé, en pleine ébullition, susceptible de lever une meute de sujets larvaires devant le cinabre fantastique en variation continue. Comme le note Deleuze, un tel champ offre certainement toutes les conditions d'un champ transcendantal, puisqu'il permet d'accéder aux virtualités de l'expé-

1. *Ibid.*, p. 136.

rience réelle plutôt qu'aux généralités d'une expérience possible¹. Mais on connaît l'option définitive que réalise la philosophie critique lorsque, selon une obligation catégorique, elle se décide en faveur du schématisme conduit par ce « principe *absolument premier* de notre pensée » apte à lier les diverses consciences empiriques dans l'unité d'une conscience unique de soi-même². C'est de manière totalement inexplicable que se mobilise ici un principe absolument premier de la pensée, une origine impensée comme fait fondamental de la pensée, en lui-même foncièrement obscur et qui, sous forme d'une *causa sui*, cause sans cause, fond sans fond, en son retrait initial, échappe au régime de la causalité naturelle.

En toute rigueur, il est nécessaire d'envisager l'aperception transcendantale comme ce sol inexplicable qui, de par sa nature originaire, se soustrait à toutes les exigences de la philosophie spéculative d'après lesquelles toute connaissance procède d'une remontée indéfinie dans l'ordre des causes. Ainsi qu'on peut le lire dans la thèse de la troisième antinomie, « tout ce qui arrive suppose un état antérieur auquel il succède infailliblement d'après une règle [...] la causalité de la cause par laquelle quelque chose arrive est donc elle-même quelque chose d'*arrivé*, qui suppose à son tour, suivant une loi de la nature, un état antérieur et sa causalité, et celui-ci, un autre état plus ancien, etc. Si donc tout arrive suivant les simples lois de la nature, il n'y a toujours qu'un commencement subalterne, mais jamais un premier commencement³ ». Or il est clair que tout se passe comme s'il fallait admettre, au fond de la pensée, un premier commencement, c'est-à-dire, suivant l'antithèse de la même antinomie, une causalité par liberté constitutive de l'aperception originaire, inexplicable, incompréhensible, inexplicable du fait de son antériorité absolue. Du coup, la possibilité même de la *Critique de la raison pure* s'enlève sur la nécessité absolument première d'un fait de la liberté dont seule la *Critique de la raison pratique* peut produire l'exposition.

On l'aura compris, on n'échappe au cauchemar du cinabre, au risque d'une esthétique fibrée, qu'en direction de la moralité. Nietzsche a certainement raison lorsqu'il dénonce chez Kant cette soumission de la volonté à la moralité et qu'il réclame une affirmation de la volonté dégagée du crible moral. Ce que Kant rejette dès le début, c'est la variation perceptive,

1. Cf. Gilles DELEUZE, *Différence et répétition*, op. cit., chap. III.

2. Emmanuel KANT, *Critique de la raison pure*, op. cit., p. 131, note 1.

3. Emmanuel KANT, op. cit., « Troisième conflit des idées transcendantales ».

la multiplication des perspectives où s'indique la mise en œuvre fragmentaire de la volonté comme volonté de puissance. Il est alors possible, comme le fait Deleuze, de reprendre toute la philosophie transcendantale en une nouvelle direction, vers une esthétique multisensible de taille à déjouer l'alternative kantienne.

En effet, se décider en faveur du chaos plutôt que pour une organisation fondée sur le schématisme, c'est tout aussi bien s'enfermer, de manière définitive, dans la clôture d'un dispositif dont on n'a pas vraiment choisi les termes¹. De fait, le tort de toutes les incursions transcendantales depuis Kant consiste à conserver la forme pure de l'objectivité et la forme pure de la conscience. On présuppose, de façon systématique, qu'en deçà du divers formel distribué dans un temps homogène et successif (*chronos*), on se heurte au chaos total et indéterminé. C'est pourquoi la métaphysique ne conçoit le divers qu'emprisonné dans l'unité du sujet et de l'objet. La métaphysique trouve donc sa clôture dans l'alternative suivante : ou bien il faut postuler l'existence d'une diversité réglée sous un temps homogène et irréversible, sous un temps uniforme comme support de toutes ses parties, ou bien l'on doit admettre le chaos de l'*Ungrund*. À cet égard, il est inévitable que ceux qui font l'apologie du sans-fond, du vertige des profondeurs abyssales restent prisonniers de l'alternative kantienne. La découverte de Deleuze est ailleurs. Elle se réclame d'une *temporalité hétérogène* dont les fragments ne se recollent plus selon l'idée d'une totalité restaurée, mais se mettent à battre sur les rythmes divergents de l'Aïôn, pièces d'un énorme puzzle d'où se retranche justement la notion de support, disparité ou variété qui prend *n-1* pour formule. Par là même, elle se réclame d'une esthétique des multiplicités propre à affirmer l'épreuve conjointe de toutes les singularités préindividuelles, jetées en tous sens sur un plan d'immanence multidimensionnel, actualisées à travers des accidents locaux capables d'entreprendre la genèse asymétrique du sensible.

Sous ces deux aspects, l'empirisme transcendantal de Deleuze, sans s'inscrire dans l'identité mesurée du sujet et de l'objet ni s'engloutir dans le chaos démesuré de l'abîme indifférencié, trace son parcours topologique différencié et libère

1. Sur cette clôture, cf. Gilles DELEUZE, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, 15^e série. Mais c'est *Différence et répétition* qui réalise effectivement l'idée d'un empirisme supérieur.

toute cette part de l'événement irréductible aux formes empiriques dont il marque les conditions réelles et pourtant inactuelles. Cette sensibilité parfaitement déterminable, que Deleuze expérimente vers ce champ transcendantal où coexistent toutes les singularités et toutes les configurations virtuelles d'un coup de dés créateur, est ainsi l'annonce d'une secousse terrible dans le domaine de la pensée, secousse apte à brouiller et à faire tourner le monde des individus, à tenir en suspens le nuage qui retient toutes les rides d'une mer en colère. Aussi, au lieu de se laisser déterminer par l'unité de l'aperception transcendantale qui, sur le mode du temps, impose aux catégories de l'objet = X la forme réglée de la succession nécessaire, l'imagination pourrait-elle très bien constituer des synthèses divergentes, susceptibles de mobiliser toutes les catégories de l'objet quelconque qui se mettraient à proliférer *en même temps* pour rompre avec le principe d'une unité nécessaire et synthétique des phénomènes en faveur d'un cinabre arlequin, à la fois rouge, noir, lourd, léger, cause, effet, etc.

L'empirisme transcendantal est donc inséparable d'une entreprise de piratage (*péiratès*) lancée dans l'*ex-periri* au péril de son propre naufrage¹. On retrouve dans l'épreuve de cette limite toute l'aventure du navigateur insensé échappé de l'île sans nom, navigateur dont Kant cherche à assurer le sillage intensif, à fixer le brassage multilinéaire par une stratification territoriale. Mais, à la limite de cette épreuve insensée, habile à faire fuir la taxinomie insulaire, se déploie la dimension du *senti* en tant que telle. C'est dans cette ligne de fuite, dans ce mouvement de déterritorialisation que la dimension du *senti* se molécularise et parvient à pirater toutes les attaches qui faisaient de la sensation le résultat conjoint des facultés sous un sens commun spéculatif.

À cet égard, il est incontestable que l'ensemble de la doctrine des facultés, patiemment élaborée par une métaphorique analogique, constitue le lieu d'une mise en intrigue sur laquelle il est indispensable de revenir dans la mesure où la genèse du sensible s'y trouve court-circuitée à travers les exigences contraignantes de certaines options morales, de valeurs doxiques indéracinables. Avec l'exigence analogique d'un *sensus communis*, c'est l'ensemble de ce dispositif qu'il s'agit de

1. Sur cette approche du concept d'expérience, cf. les analyses de Jean-Luc NANCY, *L'Expérience de la liberté*, Paris, Galilée, 1988, p. 24, 112.

désamorcer pour faire surgir les conditions d'un accord discordant de toutes les facultés. De toute manière, ce qui se trame sous la mise en forme d'un sens commun, c'est la réactivation massive de tous les lieux communs que la critique devait déraciner dans le cadre d'une philosophie transcendante. Du coup, comme le souligne Deleuze, Kant ne peut invoquer le postulat du schématisme comme accord supposé entre l'entendement et la sensibilité que parce qu'un accord plus profond des facultés, au niveau du sens commun, est d'emblée déjà pré-supposé¹. Autrement dit, la soumission nécessaire de l'objet au sujet, décalquée sur la révolution copernicienne, n'a de signification qu'au sein de la mise en œuvre d'un sens commun propre à réinjecter une harmonie présupposée dans le système. À ce niveau, on retrouve inmanquablement, au fond de cette harmonie, la conception d'un accord qui témoigne de la nature saine et droite de toutes les facultés sur le point de se conjointre dans le procès amical de la communauté, de la communication, de la correspondance analogique des différentes données sensibles. Sous ce rapport, le cinabre perçu, imaginé, conçu, reste essentiellement le même, reconnaissable à travers toutes les occurrences de la raison pure.

On trouve donc ici, comme modèle du sens commun, la reconnaissance partagée par toutes les facultés dans un exercice concordant en mesure de définir tout objet par la forme du même. À cet égard, un objet se reconnaît lorsque toutes les facultés s'entendent, d'un commun accord, à rapporter leurs formes respectives à une forme d'identité de l'objet. De ce point de vue, il est vrai, « la reconnaissance réclame un principe subjectif de la collaboration des facultés pour *tout le monde*, c'est-à-dire un sens commun comme *concordia facultatum* ; et la forme d'identité de l'objet réclame, pour le philosophe, un fondement dans l'unité d'un sujet pensant dont toutes les autres facultés doivent être des modes² ». Des valeurs d'usage à la philosophie, on passe insensiblement de la *doxa* à une *urdoxa* qui se méconnaît comme telle. C'est sur le fond de cette extrapolation que la philosophie transcendante instaure l'unité des facultés au sein d'un sujet absolu et rend possible pour toute faculté la conformité à une forme d'objet identifiable par l'ensemble des autres facultés. Sous cet aspect, la corrélation entre aperception pure et objet = X se prolonge nécessairement, du côté de la qualification empirique, en une

1. Gilles DELEUZE, *La Philosophie critique de Kant*, op. cit., p. 34.
2. Gilles DELEUZE, *Différence et répétition*, op. cit., p. 174.

affinité de tous les phénomènes. En effet, le principe de l'affinité des phénomènes s'enracine dans l'unité de l'aperception qui nous garantit de toute incohérence par l'exclusion de cette sensibilité fibrée exprimée en lambeaux, incommensurable, dépourvue de l'exercice concordant d'un sens commun.

La *Critique de la raison pure* désigne donc effectivement un étrange tribunal qui s'efforce de veiller au bon usage de chaque faculté, de sorte qu'à chacune d'entre elles incombe un domaine compatible avec le territoire qui supporte l'ensemble des autres facultés. Sous ces différents domaines, un territoire viabilisé impose un partage équilibré de la terre et réussit à interdire le chevauchement des territorialités, à fixer le développement cloisonné des dispositions humaines sur ce sol qui était le jeu des rencontres et des similitudes, sol commun où les êtres inaugurent l'espace des contiguïtés et l'ordre des coexistences. Il est inévitable dès lors que cette distribution sédentaire des dispositions naturelles en territoires, domaines et domiciles réclame un tribunal capable de définir dans l'épaisseur du lieu commun la part qui revient à chaque faculté et, par ce partage, compromet la possibilité d'éprouver une autre répartition des facultés, une autre distribution des percepts, des affects et des concepts¹.

Est-il nécessaire de le répéter ? Un tribunal de cette nature ne peut fonder son droit que sur l'hypostase de certains faits jamais critiqués comme tels. Ce que la première critique pré-suppose sans aucun examen préalable, c'est, nous l'avons déjà dit, la détermination de temps produite à partir de ce sujet toujours déjà soustrait à la juridiction spéculative. Dans cette perspective, l'exercice du sens commun s'enlève sur l'horizon d'un sujet postulé mais, en même temps, reconduit à un aménagement des domaines territoriaux en fonction d'un sol établi sur la métrique la plus usuelle, sur les poids et mesures les plus courants.

C'est pourquoi il est difficile de quitter l'île kantienne, d'abandonner son sol sans savoir si l'on ne pourrait trouver ailleurs « un autre sol sur lequel nous pourrions nous fixer² », sol solide, aménageable en territoires, domaines et domiciles à travers des déterminations fixes et proportionnelles issues d'une pratique agraire dont on retrouve les schèmes dans les *Conjectures sur les débuts de l'histoire* et dans tous les textes anthropologiques de Kant.

1. Sur cette distribution en territoires, domaines, domiciles, cf. Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Vrin, 1979, p. 23-25.
2. Emmanuel KANT, *Critique de la raison pure*, op. cit., p. 216.

En tout cas, comme le souligne Deleuze, il est fort probable que la question agraire ait eu une importance non négligeable au sein de cette organisation du jugement entendu comme faculté de distinguer des parts¹. L'exigence d'un sens commun, d'un espace des rencontres et des contiguïtés, en tant que qualité foncière du jugement, désigne un principe de répartition et de délimitation relatif au partage de la terre en enclos nettement séparés où l'on mesure la diffusion des êtres et des choses d'après leur degré de proximité ou d'éloignement par rapport à ce principe transcendant de distribution. Toute la philosophie transcendantale reste ainsi tributaire d'une série de présupposés « doxiques » dont elle garde intacte la forme puisque, nous le verrons sous peu, pour Kant, les dispositions naturelles de l'homme, l'ensemble de ses facultés ne se développent, de manière durable, qu'à travers l'enracinement en un sol, enracinement lié à la vie sédentaire déterminée par l'agriculture².

Quoi qu'il en soit, sur le fond de cette *urdoxa*, de cette image de la pensée, on ne peut comprendre la répartition des facultés qu'à partir d'un tout organique fidèle au principe de l'harmonie propre à l'idée d'un sens commun. Sous l'exigence de ce type de jugement sédentaire, la diversité des phénomènes n'est *sentie* qu'à la condition de s'inscrire à l'intérieur de l'unité d'un objet = X comme corrélat de l'aperception transcendantale. Du sensible ne reste senti qu'un divers collectif dont chaque faculté peut rendre compte en accord avec l'ensemble des autres facultés. En effet, si l'aperception transcendantale désigne le sol de toute reconnaissance, si la synthèse de la reconnaissance mobilise l'ego transcendantal comme sa condition, ne devient sensible que cette forme de divers compatible avec ce qui se rapporte à nos sens à travers un objet qu'on peut toujours concevoir, rappeler, imaginer, idéaliser, objet unique capable de produire l'accord de toutes les facultés. Le sensible n'est donc ici qu'un sensible abstrait, sensible uniquement dispensé aux sens à l'intérieur d'un sens commun. C'est pourquoi le divers, incompatible avec cet accord de nos facultés, le nuage, la brume, les glaces sur le point de fondre, aptes à réactiver tous les plans virtuels coexistant dans l'événement, le cinabre monstrueux dont toutes les qualités bifurquent en même temps, à la fois cause et effet, substance et accident,

1. Gilles DELEUZE, *Différence et répétition*, op. cit., p. 54.

2. Emmanuel KANT, « Conjectures sur les débuts de l'histoire », in *La Philosophie de l'histoire*, Paris, Gonthier, 1947.

quantité et qualité, rouge, noir, lourd, léger, sans consécutions ni successions nécessaires, toute cette sensibilité très spéciale constitue à l'évidence la sphère insensible au sens commun organisant la distribution sédentaire de la doctrine kantienne des facultés. Ce pur dehors, le *senti* comme tel qui fait violence à la reconnaissance et, par là même, nous force à penser, doit alors définir le lieu d'une autre doctrine des facultés que Deleuze découvre dans une logique du sens et dans une logique de la sensation, pièces indispensables d'une grande philosophie esthétique, éthique et politique, philosophie intempestive de taille à lever toutes les puissances d'une vie non organique, art des conjugaisons et des déclinaisons, *critique* et *clinique*¹.

Il y a, de toute évidence, des rencontres qui forcent à penser, qui mobilisent des idées étrangères au terreau de la reconnaissance, étrangères, à cette sensibilité incapable de saisir autre chose que ce que toutes les facultés rapportent à un lieu commun. Agitée d'étranges rencontres, chaque faculté secoue l'assurance tranquille du sens commun, cesse de converger avec les autres facultés, bifurque dans l'exercice de sa propre divergence, le long de ses propres distances. De telles rencontres sont inévitables.

La littérature moderne fournit l'expérimentation la plus décisive de cette occurrence troublante, force de dispersion où s'affirme la puissance du dehors ou, comme dit Blanchot, le vertige de l'espacement. *Eupalinos ou l'architecte* de Paul Valéry reste, à cet égard, une tentative incontournable qui mérite qu'on s'y attarde puisqu'elle se développe justement sur ce rivage que Kant ne cesse de refermer derrière le tumulte et la fureur des océans. Sur cette plage, le Socrate de Valéry éprouve le même trouble que Kant face à son cinabre variable. En effet, il y fait une rencontre extrêmement insolite qu'aucune forme de reconnaissance ne parvient à gérer dans l'usage concordant des facultés. Il s'agit d'une chose étrange, blanche et purifiée sous l'action conjuguée de l'eau, du sable et du soleil. L'objet mérite qu'on le ramasse, la pensée fouettée par une tempête insoupçonnée. Entre le pouce et l'index, le lissé d'un tel objet donne à réfléchir, exige de choisir : « Le hasard, dans mes mains, vint placer l'objet du monde le plus ambigu. Et les réflexions infinies qu'il me fit faire pouvaient aussi bien

1. Sur le projet de la philosophie de Deleuze en rapport avec une critique et une clinique conjointes, cf. Gilles DELEUZE, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1977, p. 142.

me conduire à ce philosophe que je fus qu'à l'artiste que je n'ai pas été¹. » C'est de ce rivage que Socrate revient avec la curieuse volonté de se destiner à l'accouchement des esprits, abandonnant l'objet quelconque à l'espace tumultueux d'où il n'aurait jamais dû sortir. Du flux curviligne des eaux et du vent, la chose étrange hérite les disjonctions qu'elle s'acharne à faire coexister de manière virtuelle : « Que cet objet singulier fût l'œuvre de la vie, ou celle de l'art, ou bien celle du temps et un jeu de la nature, je ne pourrais le distinguer [...] intrigué par cet objet dont je n'arrivais pas à connaître la nature et que toutes les catégories demandaient ou repoussaient également, je tentais d'échapper à l'image agaçante de ma trouvaille². »

L'objet en question, dans ce singulier flottement, réussit donc à faire diverger toutes les catégories qu'il exprime à la manière d'une ombelle. On retrouve, à ce niveau, le problème que suscite le cinabre kantien et qui, de la même façon, mobilise des catégories dont l'ordre de dispensation n'est pas déterminable du point de vue du temps. La forme ombellifère de cette chose blanchie par le soleil et que Valéry ne définit à aucun moment, ce quelque chose = X qu'on ne parvient jamais à reconnaître, doit être travaillée en direction de ce que Husserl thématise sous la force explosive des essences vagues³. Semblable à l'ombelle, comme mode d'inflorescence au cours duquel les pédoncules s'élèvent en divergeant et disposent leurs fleurs en un même plan, l'essence vague concerne un plan d'immanence, parcouru de « singularités éidétiques », bifurcantes. Le niveau de radicalité qu'envisage, sous ce rapport, la philosophie de Husserl correspond exactement à la réduction phénoménologique capable de mettre en œuvre tous les flux multidimensionnels de la conscience, avant l'individuation de la perception, dimension ouverte sur un clair-obscur, sur « la clarté oscillante et l'obscurité intermittente » d'un plan transcendantal préindividuel et non pas seulement métémpirique à la façon de Kant.

Comme le souligne, avec beaucoup d'élégance, l'analyse husserlienne, dans l'individuation perceptive on doit recourir à un plan éidétique préindividuel qui ne se décalque pas de la

1. Paul VALÉRY, *Eupalinos ou l'architecte*, Paris, Gallimard, « NRF », 1944, p. 73.

2. *Ibid.*, p. 81-82.

3. Edmond HUSSERL, *Idées directrices pour une phénoménologie*, Paris, Gallimard, 1950, § 74.

simple forme déjà donnée d'un temps homogène et d'un espace uniforme :

Le propre de la conscience considérée en général est d'être un flux déployé selon différentes dimensions ; si bien qu'il ne peut pas être question de fixer dans des concepts exacts le moindre objet concret éidétique ni aucun moment qui le constitue immédiatement [...]. La phénoménologie ne laisse tomber que l'individuation, mais elle retient tout le fonds éidétique en respectant sa plénitude concrète, l'élève au plan de la conscience éidétique, le traite comme une essence dotée d'identité idéale qui pourrait comme toute essence s'individualiser non seulement *hic et nunc*, mais dans une série illimitée d'exemplaires. On voit d'emblée qu'on ne peut songer à imposer un concept et une terminologie fixes à chacun de ces *concreta* fluents [...]. Il n'est donc pas question de déterminer de façon univoque les singularités éidétiques appartenant à notre sphère descriptive.

Edmond Husserl,

Idées directrices pour une phénoménologie, op. cit., § 75.

Ce texte difficile de Husserl s'inscrit dans une exigence que retrouvera à sa manière Albert Lautman. Il concerne cette situation pour laquelle toutes les singularités éidétiques se prolongent en toute direction, à la façon d'une ombelle, sans qu'aucune orientation déterminée avec exactitude les fasse converger, plan dimensionnel non dirigé. Or, en toute rigueur, pour Husserl, une science exacte, de type géométrique et théorématique, ne peut pas gérer ce plan transcendantal. Ce dernier ne peut pas faire l'objet d'une science royale, euclidienne, mais engage une science anexacte et pourtant rigoureuse. Husserl le souligne avec insistance : il serait ruineux de croire que les méthodes *a priori* des sciences exactes doivent servir de modèle à toutes les sciences nouvelles. De toute manière, une science théorématique, valable dans le domaine des objets empiriquement réalisés, ne s'intéresse pas à la construction des concepts morphologiques adéquats pour décrire les bifurcations des singularités éidétiques. Ce que contient ce plan transcendantal zébré de singularités préindividuelles concerne des essences fluentes que seule une science mineure peut problématiser. À l'opposé des théorèmes exacts, avec leurs essences idéales, on doit donc accéder à une dimension préindividuelle, moléculaire, parcourue par des essences morphologiques ou morphogénétiques comme corrélats d'une science nomade.

La forme ombelle, propre à la chose que le Socrate de Valéry découvre sur la plage, désigne ce par quoi Husserl définit juste-

ment le caractère des *essences vagues* ou fluentes, différentes dans leur champ d'extension de l'exactitude arrêtée des concepts idéaux et des genres¹. Husserl découvre sous l'idée de singularité éidétique une nouvelle dimension du concept, essentiellement vague, propre à décrire tous les *concreta* fluents immanents aux percepts individués. En effet, les essences vagues ne sont ni inexacts à la façon des choses sensibles et empiriques, ni exactes à la façon des essences idéales théorématiques. Elles sont essentiellement *anexactes*, tendues de toutes parts en une bifurcation irréductible. C'est pourquoi, Deleuze l'affirme avec force, les essences vagues ne constituent pas les simples linéaments d'une protogéométrie, mais désignent le lieu d'un constant passage à la limite susceptible de creuser entre toutes les facultés une zone d'indiscernabilité, une obscure communauté sans rapport avec l'analogie conjonctive d'un sens commun². La chose vague et blanche, le cinabre noir et rouge témoignent d'un fait commun de la sensation sans rapport avec le sens commun, essence fluente, à cheval sur plusieurs catégories incommensurables, essence vagabonde ou nomade.

La mise en présence d'une telle chose, à cheval sur plusieurs réalités hétérogènes, constitue le choc initial, la rencontre brutale qui, sous le coup du hasard, conduit le Socrate de Valéry à cette zone gazeuse et turbulente où s'entrechoquent tous les parcours et tous les discours. Devant cet objet insolite capable de venir à bout du cloisonnement catégoriel, face à cette « boîte de Pandore où tous les biens et tous les maux étaient ensemble contenus », Socrate lui-même rompt l'unité de ses facultés, sombre dans cet état asubjectif de la conscience que Husserl considère sous forme d'un flux multidimensionnel et impersonnel. À la disparité anexacte de l'objet vague, l'identité du sujet cède peu à peu le pas, laisse poindre, sous l'espace lisse de la mer et du sable, son propre naufrage. Les pieds enfoncés dans le rivage meuble, l'unité de Socrate perd l'équilibre, se défait en molécules asignifiantes et asubjectives : « Je t'ai dit que je suis né plusieurs [...] l'enfant qui vient est une foule innombrable [...] une quantité de Socrate est née avec moi³. » Une foule innombrable, indéfinissable, anexacte : une

1. Edmond HUSSERL, *Idées directrices...*, op. cit., § 74, p. 237.

2. Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 454-455 et 507. *Qu'est-ce que la philosophie ?*, des mêmes auteurs, fera de cette indiscernabilité la consistance même du concept, puissance d'ordination, synéidésie proche d'une synthèse disjonctive ou hétérogène.

3. Paul VALÉRY, *Eupalinos...*, op. cit., p. 72.

meute. Le hasard qui met l'objet vague sous la main de Socrate conduit, de l'aveu même de ce dernier, à cette étrange hésitation qui emporte l'âme en un devenir moléculaire, la décompose en une multiplicité de singularités préindividuelles, Socrate vague, nomade, à cheval sur plusieurs destinations hétérogènes coexistant, de manière virtuelle, le long d'un parcours fibré. Mais ce parcours, semblable au cheminement que réalise Sextus dans les *Essais de Théodicée* de Leibniz, ce parcours aux sentiers multiples et divergents sur lequel Socrate laisse errer son essence vague et suivant lequel il divise ses devenirs impossibles, un tel parcours, Socrate le referme au plus vite.

Au lieu de réaliser en un même espace hétérotopique la totalité des Socrate, il faut procéder, ainsi que semble le regretter Deleuze à propos de Leibniz, à des limitations rigoureuses, à une géométrie dont les théorèmes permettent de réduire tous les Socrate ineffectués en simples idées : « Idées, ils sont restés à l'état d'idées. Ils sont venus demander à être, et ils ont été refusés¹. » Avec toute cette nuée de Socrate coexistants dont l'objet quelconque réussit, un court instant, à lever les voix, il s'agit de refermer au plus vite ce rhizome ombellifère aux limites incertaines pour retrouver d'un pas décidé l'ombre des arbres centenaires. Autour de ce retrait de Socrate s'engage alors le véritable point fort du dialogue, avec, d'une part, Phèdre, qui mobilise toutes les ressources d'une géométrie archimédienne et, d'autre part, Socrate, représentant imperturbable d'une science royale de nature euclidienne. De toute évidence, Socrate restera complètement sourd à la science très curieuse d'Eupalinos que Phèdre cherche à lui faire entendre. En effet, Eupalinos l'architecte ne cesse de faire l'expérience d'une intuition immédiate des essences vagues, d'une intensification de toute la sensibilité qui l'agite, distribution d'une foule d'Eupalinos hétérogènes sur une scène unique et houleuse : « Je diffère déjà de moi-même, autant qu'une corde tendue diffère d'elle-même qui était lâche et sinueuse. Je suis tout autre que je suis [...] Phèdre, c'est ici le péril ! C'est la plus difficile chose du monde ! Ô moment le plus important et déchirement capital [...] Et, les ayant obtenues par une sorte d'interruption de ma vie (adorable suspens de l'ordinaire durée), je veux encore que je divise l'indivisible². »

Ce suspens de Cronos et de sa détermination homogène du

1. *Ibid.*, p. 72.

2. *Ibid.*, p. 41.

temps conduit à investir les contrées dangereuses d'Aiôn, fait sortir le temps de ses gonds et parvient à libérer les devenirs les plus divergents par cette interruption de la vie individuelle, à la manière de Fabrice dont Stendhal s'efforce de faire l'élément mobile qui traverse le champ de bataille selon une diagonale à vitesses variables apte à réenchaîner les mottes de terre volatiles pour produire de singuliers effets de ralenti et d'accélération. Une telle expérimentation est certainement la chose la plus périlleuse, la plus éprouvante, le grand péril de l'expérience où se consomme toute la rupture du sens commun constitutif de l'harmonie des facultés, déchirement capital capable d'engendrer une autre dimension de la sensibilité qui croise musique, peinture, littérature, architecture dans l'espace intensif d'un corps sans organes.

Il est en effet indispensable qu'une nouvelle esthétique transcendantale comme théorie de la sensibilité découvre dans l'art la possibilité d'une autre forme d'expérience, expérience transcendantale dans laquelle le domaine de la représentation ne peut que fondre, emporté sur une ligne de déterritorialisation susceptible d'aller à la limite, d'ouvrir le sillage où s'abîment toutes les clôtures, au milieu du sillon pirate traçant un champ d'immanence radical. En ce sens, il faut dire avec Deleuze que « l'empirisme devient transcendantal et l'esthétique une discipline apodictique quand nous appréhendons directement dans le sensible ce qui ne peut être que senti, l'être même du sensible », en mesure de conjointre les deux sens de l'esthétique, « au point que l'être du sensible se révèle dans l'œuvre d'art, en même temps que l'œuvre d'art apparaît comme expérimentation¹ ». Cette double relation d'une esthétique réellement transcendantale ne doit surtout pas s'envisager sur la base du rapport *ratio essendi-ratio cognoscendi*. L'être du sensible ne peut jamais s'inscrire dans cette logique du retrait constituant l'essence de la manifestation. Entre la part de l'événement qui se contre-effectue au niveau préindividuel des coexistences virtuelles, des singularités réparties en tous sens sur un champ multidimensionnel et la part de l'événement actualisée dans l'ordre individué des formes empiriques, on ne doit concevoir aucune transcendance, aucune *ratio* envisagée comme fond. L'être du sensible a beau n'être pas visible, il n'en est pas pour autant recouvert par le jeu d'une dispensation ontologique. C'est pourquoi rendre visible

1. Gilles DELEUZE, *Différence et répétition*, op. cit., p. 94.

l'être du sensible ne consiste jamais en une simple présentation de l'imprésentable dans l'ordre du dévoilement. En effet, il n'y a pas de principes cachés, de place manquante, de néant propre à faire signe vers l'imprésentable, vers l'Idée dont on retrouverait la *trace* dans le manque lui-même. Autrement dit, chez Deleuze, le visible n'est pas le lieu d'une exposition extérieure à son origine retirée vers laquelle l'herméneutique permettrait de remonter¹. Entre ce qui, du champ de bataille, n'est pas visible et l'ordre tangible de ce qu'il actualise, il n'y a aucune extériorité, il y a une relation d'immanence radicale. Entre la solution sursaturée d'un pur champ de forces et la mise en œuvre d'une polarité directionnelle capable de faire prendre toutes les singularités dans le cristal actualisé, le rapport est immédiat. Le plan transcendantal n'est pas un arrière-monde sur le fond duquel le visible pourrait s'installer à la faveur d'un retrait.

S'il est impossible, du point de vue d'un exercice empirique des facultés, de prendre en considération la coexistence des impossibles, cela ne signifie pas qu'un tel aveuglement concerne le jeu de l'exposition. L'exposition ne se pose à la présence qu'à l'occasion d'un reflux obscur du fond vers le sans-fond qu'il occulte nécessairement à la manière d'un voile corrélatif au dévoilement. L'exposition en son fond reste vouée à l'obscur, rend manifeste toute chose dans le retrait aveugle de ce qui dispense la lueur du visible. Entre le visible et l'invisible s'introduit donc toute une profondeur qu'une philosophie des multiplicités conteste au nom de la platitude des dispositifs et des agencements, platitude qui rend vaine toute théologie négative et toute herméneutique. Un agencement correspond à une multiplicité qui n'a rien à cacher, qui ne contient aucun principe dont il faudrait retrouver le sens à partir de l'interprétation. Ou, si l'on préfère, entre la répartition des singularités dans un champ de vecteurs et les courbes qui passent dans leur voisinage, il ne faut pas entendre le procès d'un possible susceptible de s'engager dans l'existence sur le fond du principe de raison. Il n'y a pas d'une part le champ idéal d'un possible géré par le principe de contradiction et d'autre part la précipitation du possible dans un monde réel ouvert par le principe de raison. De toute manière, on ne peut pas envisager le plan transcendantal à partir du principe de contradiction découvrant au-dessus de nos têtes un monde

1. C'est *Logique du sens* qui institue des surfaces sans profondeur, surfaces minimales qui conduiront Deleuze à se défier de l'interprétation.

intelligible abstrait, différent de l'ordre des existences, pas plus qu'on ne saurait invoquer l'ouverture d'une existence fondée sur le sombre fond de ce qui se retire vers l'abîme, avec, en prime, un dieu transcendant apte à faire passer le possible dans le réel.

En effet, dans l'ordre du transcendantal, on assiste à la coexistence de toutes les séries de singularités les plus divergentes. Cet ordre contient l'ensemble des rapports dont sont capables toutes les singularités, l'ensemble de toutes les orientations, de toutes les polarisations en mesure d'actualiser les formes individuées, et ces polarisations restent de toute évidence incommensurables. Bref, le champ transcendantal que construit Deleuze réussit à faire coexister un ensemble de mondes impossibles selon une relation de virtualité plus que de possibilité. Le principe de contradiction valable dans le domaine des données empiriques perd toute sa légitimité au niveau transcendantal, tandis que le principe de raison, supplément dont on se servait pour fonder le passage du possible au réel, perd sa propre raison et se dissout totalement à la façon du dieu mort. De l'être du sensible au sensible lui-même, du visible à sa condition, on est reconduit à un virtuel qui n'est pas moins réel que l'actuel. Aussi, entre le virtuel et son actualisation, la relation n'est jamais décalquée sur celle de la *ratio essendi* et de la *ratio cognoscendi*. Le virtuel, c'est du réel. C'est un plan de réalité qu'on ne peut pas séparer de son actualisation par la médiation du dieu caché. Ce plan très particulier d'où l'ex-position se retranche, Deleuze le définit par l'immanence du plan de consistance sur lequel tout est réel sans être actuel, virtuel sans être possible¹.

À ce niveau, on ne dévoile plus l'être du sensible en recherchant sa trace dans l'exposition qui le représente, découvrant à l'intérieur de son retrait la présence de ce qui est absent, à l'intérieur de la place manquante, la présence de l'imprésentable, exposition sensible de l'Idée dans l'art compris comme retrait du trait, dissimulation révélatrice, dispensation manifeste des choses dans la profondeur délivrée de la toile. De l'actuel au virtuel, du visible à la part de l'événement qui se contre-effectue, il n'y a pas dévoilement. De la bataille on ne peut rien voir pour des raisons qui font qu'on en voit trop, que tous les parcours soudainement surgissent *en même temps*, s'entrecroisent en un écheveau de plis inextricables. La difficulté de

1. Cette distinction actuel-virtuel constitue l'enjeu du livre de Deleuze sur Bergson.

voir ne concerne donc jamais le retrait de l'être dissimulé sous l'étant qu'il rend manifeste. Une telle conception de la visibilité s'enlève sur un sans-fond aveugle et repose dans l'oubli de sa propre origine.

L'« être-sous-les-yeux » de Heidegger découvre la dimension de la présence à la condition de s'adosser à la non-présence constitutive du néant et, par là même, dispense toute une histoire sur laquelle se greffe le *pouvoir être* du *Dasein* comme projet d'un ensemble de possibles. Si le *Dasein* est un être-jeté, ce jet ne concerne que du possible et non pas du virtuel, il est ouverture du possible que l'histoire accomplit à la manière de l'envoi clos sur son destin. Il n'y a pas chez Deleuze une herméneutique de la facticité découvrant le sens de l'Être au milieu d'un jet, déterminé à éclore à l'intérieur d'un jeu dont toutes les étapes indiquent la dispensation homogène de l'envoi. Le coup de dés dont la pensée de Deleuze constitue l'affirmation développe une puissance de jeu terrible sans commune mesure avec l'envoi heideggérien, un processus de différenciation et de répartition plutôt géographique qu'historique, comme on aura l'occasion de le redire. Quoi qu'il en soit, la question de l'esthétique transcendantale devient : comment rendre visible l'être virtuel et pourtant réel du sensible ? Comment faire l'épreuve de ces forces inactuelles qui ne sont pas visibles ? Qu'est-ce qui constitue l'expérience même de l'art ?

Cette série de questions n'est accessible qu'avec la mise en œuvre d'une *logique de la sensation* où le senti se conçoit de telle sorte qu'il renoue, dans chaque faculté, avec la multiplicité qu'elle précipite en qualités individuées. Il s'agit, en quelque sorte, de retrouver pour chaque faculté la fissure centrale, le plan micrologique sur lequel elle prélève ses points remarquables, de réactiver l'état indécis d'une perception flottante, embrouillée par l'émergence simultanée de tous les plis qui l'agitent en tous sens suivant une clarté rehaussée, une neteté électrique, presque monochromatique – nuit d'orages !

Je me remis à regarder les plis de mon pantalon. C'est ainsi qu'il faudrait voir, répétais-je encore. Et j'aurais pu ajouter : voilà le genre de choses qu'il faudrait regarder. Des choses sans prétention, satisfaites d'être simplement elles-mêmes, suffisantes en leur réalité...

Aldous Huxley,

Les Portes de la perception, Paris, éd. du Rocher, 1954, p. 36.

Il y a, dit Huxley, des états de la perception où chaque

faculté retourne à sa dimension non représentative ; il y a des ruptures dans la macroperception consciente, capables de libérer les plis que « l'artiste est équipé congénitalement » à rendre sensibles¹. La peinture, à cet égard, désigne une variation multicolore sur le thème ondulatoire du tissu froissé, « un désert soyeux d'innombrables petits plis et rides, avec une modulation incessante [...] d'un ton dans un autre ton, d'une couleur indéterminée dans une autre² ».

C'est cette modulation de la couleur que Deleuze parvient à conceptualiser dans son livre consacré à Francis Bacon. En effet, pour Deleuze, ce que l'œil de l'artiste rend visible concerne tous les circuits que la perception actualisée ne parvient pas à effectuer, tous les parcours divergents déchirant le regard à la façon de l'éclair qui passe par toutes les singularités et se divise sur toute l'étendue du ciel nocturne. C'est, par là même, chaque sensation qui, sur son terrain propre, défait l'organisation d'un sens présumé commun, c'est chaque faculté qui renoue avec sa propre virtualité fibrée en retrouvant des ordres de qualités irréductibles, des seuils, des gradients qui réenchaînent des différences de nature, des impossibilités. Il appartient à la sensation d'exprimer une différence, une pluralité de niveaux, en passant la porte de son exercice empirique vers un seuil au-delà duquel elle se ramifie.

Quelle jouissance, dit Nietzsche dans *Le Crépuscule des idoles*, pour qui jette sur le monde le mauvais œil et la méchante oreille disséminant les qualités sensibles en même temps que l'exercice du sens commun, « quelle jouissance pour qui, derrière ses oreilles, a d'autres oreilles encore, pour moi, vieux psychologue charmeur de serpents, qui sais *forcer à parler haut* ce qui voudrait se taire...³ ». Redonner une voix multiple aux échos innombrables qui passent d'oreille en oreille et de caverne en caverne, rendre visible à nos yeux innombrables la matière variable d'une couleur différentielle constituent le programme singulier d'une logique multisensible de la sensation⁴. C'est ici chaque faculté qui se rapporte aux autres dans l'élément de la surprise, accord discordant dont pourtant il n'y a aucune élévation à attendre qui ferait signe vers l'imprésen-

table. De toute manière, là où Kant relègue dans l'inessentiel la totalité des qualités sensibles, au profit d'une forme *a priori* de la sensibilité, grouille la vie des percepts et des affects qui coagulent autour de la variété des couleurs et des odeurs, fragmentées par toutes les distances d'un Sahara, « désert soyeux d'innombrables petits plis » anachroniques issus d'un temps mort, d'un saut sur place que nous analyserons bientôt. À travers ce monochromatisme d'une netteté intemporelle, temporellement intemporelle ou, comme dit Péguy, interne, à travers une telle clarté rehaussée, instantanée, toutes les facultés se réenchaînent de manière volcanique, irrationnelle, renouent avec les autres selon les siècles d'un Aïôn, indépendamment d'un objet commun représentable. C'est pourquoi, pour Deleuze, « entre une couleur, un goût, un toucher, une odeur, un bruit, un poids, il y aurait une communication existentielle qui constituerait le moment " pathique de la sensation " ¹ ».

De ce point de vue, il appartient au peintre de faire voir, dans l'effondrement du sens commun, une espèce de consistance originelle des sens, une figure multisensible à travers une matière couleur différentielle portée jusque dans ses purs rapports internes. Au fond, ce dont il s'agit dans cette figure multisensible, susceptible de faire coaguler ou de faire consister des qualités sensorielles très différentes, concerne une espèce de rythmique des sens ou plutôt, comme dit Huxley, une respiration, respiration sans retour à un point de départ, reflux récurrent, coulée répétée qui passe d'une beauté à une beauté rehaussée, de plus en plus intense². C'est autour de ce point rythmique qui passe d'une faculté à une autre, comme quelque chose qui ne leur appartient pas sans les déposer, que se constitue cet accord discordant des dispositions sensibles sous la forme d'un corps sans organes.

Le corps sans organes, c'est pour Deleuze la dimension du corps qui s'oppose à cette organisation des organes qu'on désigne par l'organisme et à l'organisation des facultés enracinées dans un sens commun. Le fait commun de la sensation, la dimension consistante du sensible, se définit par le corps sans organes où le senti comme tel cesse d'être représenté pour devenir réel, coulée répétée dans le rythme d'une onde inorga-

1. Aldous HUXLEY, *Les Portes de la perception*, op. cit., p. 32.

2. *Ibid.*

3. Friedrich NIETZSCHE, *Le Crépuscule des idoles*, Paris, Gallimard, 1974, « Avant-propos ».

4. On retrouve le motif de l'oreille conçue comme labyrinthe dans les premiers textes de Deleuze. Cf. en particulier *Nietzsche et la philosophie*, p. 215-217 ; « Mystères d'Ariane », repris in *Philosophie*, n° 17, Paris, Minuit, 1987.

1. Gilles DELEUZE, *Bacon. Logique de la sensation*, Paris, La Différence, 1984, p. 28-29.

2. Aldous HUXLEY, *Les Portes de la perception*, op. cit., p. 20.

nique qui ne passe pas entre deux facultés sans les déterritorialiser mutuellement. Le corps sans organes est alors le lieu d'une variation intensive des organes, une espèce de ligne d'hystérie qui ne se divise pas sans changer de nature et où, à chaque degré de la division, les organes se recomposent selon d'autres relations de voisinage, variation allotropique que la clinique du XIX^e siècle caractérise justement par l'hystérie¹.

On retrouve cette ligne d'hystérie dans l'explosion du trait chez Van Gogh dont le corps se distorsionne sur la contorsion des couleurs, danse diabolique emportant le peintre dans un devenir où la main devient voyante. Mais si le peintre se plante un œil dans la main et rythme gestuellement la couleur touchée par l'œil, le cinéma, à son tour, nous engage dans un devenir acoustique où, comme pour *Le Crépuscule des idoles* de Nietzsche, on rencontre une gigantesque oreille embroussaillée. En effet, dans *Une autre femme* de Woody Allen, on découvre une curieuse forme de voyeurisme sonore ou acoustique entraînant l'oreille dans le voisinage du regard, devenir visuel propre à réenchaîner toutes les facultés du personnage principal en un dispositif indiquant non pas simplement que quelque chose s'est passé, mais que rien n'est plus comme avant, que le passé lui-même devient autre suivant un effondrement central communiqué d'une faculté à l'autre dans une curieuse expérience du temps et de l'espace où tous les repères de la représentation se perdent.

C'est pourquoi sentir ce qui se passe derrière le mur n'est possible que si l'oreille renonce à son exercice empirique, si elle s'engage au milieu de cette limite inorganique où elle devient pure voyance d'une image sonore qui ne peut qu'être vue. Woody Allen filme ici la parole comme quelque chose de visible, voix joyeuse sentie par une oreille devenue voyante, de sorte que parole et perception touchent une limite commune qui les rapporte l'une à l'autre en les séparant². Quelque chose ici se communique d'une faculté à l'autre, d'un organe à l'autre, mais à la condition de se métamorphoser sur le corps sans organes, grande épreuve d'un espacement, d'un étirement ou d'une contraction qui mesure à chaque spasme la puissance de composer d'autres rapports, d'autres tirages multisensibles selon le voyage sur place d'un sujet devenu nomade.

1. Deleuze élabore une telle réarticulation dans un livre en préparation, sous le rapport de la critique et de la clinique.

2. Sur cette déterritorialisation des facultés, cf. Gilles DELEUZE, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 338-340.

3. Nomadologie

Autour de l'île kantienne vogue le navire hésitant entre les flux tourbillonnaires qui l'entraînent de tout côté sur l'espace lisse de la mer, attiré par une terre nouvelle qu'un brouillard agité extrait de son sombre écrin. C'est ici que le soleil plonge dans sa limite cristalline et disloque ses rayons de couleurs cuirées, rupture de tous les éclairs rayés par les éclats d'une céramique tordue sous le grand feu. Toute la couleur en ressort, pour le dire avec Gauguin, comme une fournaise rayonnant aux yeux vertigineux du navigateur. Aux confins de la limite Zarathoustra se lève et fait bouillir dans sa marmite tout ce qui est aléatoire, allume le grand four apte à réunir tous les fragments du hasard en un mélange diagrammatique rompu, traits rouges, violets, que juxtapose la violence du ciel. C'est une telle cuisson du hasard qui seule peut faire frémir la pensée¹.

Ce voyage torride dans les parages limitrophes de la représentation insulaire se réalise sous le nom de *L'Anti-Œdipe*, expérimentation joyeuse, légère, pleine d'humour et de puissance. *L'Anti-Œdipe* constitue le lieu d'une synthèse prodigieuse que Michel Foucault considère à juste titre comme une épreuve où l'*Ars erotica*, l'*Ars theoretica* et l'*Ars politica* entretiennent des relations de voisinage propres aux multiplicités : « Je dirais que *L'Anti-Œdipe* [...] est un livre d'éthique, le premier livre d'éthique que l'on ait écrit en France depuis assez longtemps². » Une éthique ou, pour le dire en des termes deleuziens, une typologie des affects, une éthologie différentielle de taille à décrire les compositions de rapports sur un

1. On retrouve cette idée chez Gauguin et chez Nietzsche qui font de la cuisson le lieu créateur de la pensée. Cf. NIETZSCHE, *Zarathoustra III*, « De la vertu qui amenuise », et Paul GAUGUIN, *Lettre à Schuffenecker*, 8 octobre 1888, in *Lettres à sa femme et à ses amis*, Paris, Grasset, 1992, p. 140.

2. Michel Foucault, préface à l'édition américaine de Gilles DELEUZE, « Capitalisme et schizophrénie », *L'Arc*, n° 49.

plan d'immanence. L'éthique comme éthologie, c'est la géographie du corps sans organes dont *L'Anti-Œdipe* s'efforce de suivre les longitudes et les latitudes. Bien sûr, on peut toujours dire de *L'Anti-Œdipe* qu'il concerne une dérive circonstanciée, historiquement repérable autour des années 1968 et, par là même, un exercice de style dont le jargon périmé ne peut qu'être absorbé dans l'enfoncement régulier d'une actualité surannée. Mais un tel constat repose sur la méconnaissance radicale du caractère intempêtif et nécessairement inactuel de l'événement. *L'Anti-Œdipe* c'est le bateau ivre qui pénètre dans l'espace sursaturé de l'événement, au milieu d'une fusion où se perdent les repères de la représentation, bateau égaré à la croisée de tous les chemins et qui parcourt, selon une transversale intensive, le champ de bataille sur lequel s'enlève le cinabre le plus lourd et le plus léger, le plus noir et le plus rouge, ensemble de *tons rompus* où affleure une dimension multisensible de la sensation. À cet égard, il ne serait pas abusif de dire qu'avec *L'Anti-Œdipe*, la *Critique de la raison pure* éclate sur son dehors le plus lointain et que le long de cette ligne de fuite fragmentée, l'île au rivage meuble développe ses cratères volcaniques comme autant de marmites au sein desquelles frémit le grand hasard. *L'Anti-Œdipe*, c'est peut-être le nom d'un navire au style cinglant qui renoue avec tous les noms de l'histoire, réactive tous les feux de cette création où *critique* et *clinique* entrent en fusion.

On aura peut-être trop vite enfermé ce grand livre dans une critique de la psychanalyse en oubliant qu'il s'agit de philosophie, philosophie critique et transcendantale visant à produire une esthétique de la sensation ouverte sur des synthèses créatives, schizoïdes et, par là même, étrangères aux préoccupations empiriques de l'époque, aux images conformistes de la pensée, au bon sens, et au sens commun qui, pour un moment, ont revêtu le masque de la psychanalyse, de la linguistique et de l'herméneutique. Ainsi que le soulignent Deleuze et Guattari, double visage détourné, césuré par le milieu et que, par commodité, nous coagulons dans le nom propre de Deleuze, « la schizo-analyse est à la fois une analyse transcendantale et matérialiste. Elle est critique, en ce sens qu'elle mène la critique d'Œdipe, ou mène Œdipe au point de sa propre autocritique. Elle se propose d'explorer un inconscient transcendantal, au lieu de métaphysique ; matériel, au lieu d'idéologie ; schizophrénique, au lieu d'œdipien ; non-figuratif, au lieu d'imaginaire ; réel, au lieu de symbo-

lique ; machinique, au lieu de structural ; moléculaire, micro-psychique et micrologique, au lieu de molaire...¹ ».

On ne manquera pas de nous objecter qu'une critique de ce genre reste immanente à la manière et selon le style kantien. Certes, il s'agit, pour retrouver le moment pathique de la synthèse passive, sous les extrapolations des synthèses représentatives, de concevoir des critères internes susceptibles de faire la part des choses, d'établir une ligne de partage entre l'empirique et le transcendantal sans recourir à des principes qui transcenderaient le plan de consistance. En effet, avec Deleuze, on doit distinguer deux types de plans dont seul le premier correspond aux exigences d'une philosophie transcendantale, tandis que le second résulte d'une hypostase illusoire de principes simplement empiriques. D'une part, on trouve des plans d'organisation concernant le développement des formes et des sujets selon un principe de production verticale et discontinue. Structural ou génétique, un tel plan dispose toujours d'une dimension supplémentaire, celle du retrait, de ce qui à jamais se retranche, fond sans fond nécessairement dérobé puisqu'il ne peut être donné pour lui-même, mais doit être induit négativement à partir de ce qu'il organise, présentation de l'imprésentable comme trace, démarque, etc. C'est pourquoi un tel plan d'organisation suppose en même temps l'hypostase d'un plan de transcendance. Mais si on parvient à défaire cette hypostase métempirique, si on réussit à se soustraire aux images de la pensée, on découvre nécessairement un tout autre plan, un plan que Deleuze définit par la consistance. Le plan de consistance désigne simplement une distribution de points remarquables à la croisée d'une longitude et d'une latitude, des nœuds, des intersections dont l'individuation n'est pas celle d'un sujet, plan géométrique dont la croissance n'affecte jamais sa planitude ou sa platitude : « Il appartient à ce plan d'immanence ou de consistance de comprendre des brouillards, des pestes, des vides, des sauts, des immobilisations, des suspens, des précipitations². »

Aussi la critique kantienne comme critique de la raison par elle-même n'est-elle pas loin de réaliser un tel plan d'immanence et, comme on le verra, pénètre dans cette région nébuleuse où la forme pure du temps libère tous les mouvements aberrants qui échappent au schème du nombre. Mais la

1. Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, 1972, p. 130.

2. Cf. Gilles DELEUZE, *Dialogue*, op. cit., p. 113.

grande différence de la critique kantienne avec celle de Deleuze, c'est que la première refoule le nuage, développe une tentative d'assolement et de délimitation sédentaires, tandis que la seconde produit un devenir de la limite irréductible à une simple transgression de type dialectique¹.

La critique est donc inséparable d'une métamorphose, d'un devenir qui s'engouffre dans la limite internelle ouverte au milieu des êtres et des choses. Elle est, d'une certaine manière, une entreprise de piratage démoniaque, un saut sur place propre à plonger dans la limite elle-même afin de libérer la puissance des intervalles, les distances d'un espace lisse traversé d'*haeccités*, de lignes flottantes dont l'individuation ne comporte aucun sujet personnel, mais des degrés d'intensité sur le point d'ouvrir à chaque niveau un monde à part, ou mieux, des essences vagues à cheval sur tous les plans du virtuel qui encombrant le cœur des choses². La critique, c'est une balade sur place renouant, entre toutes les choses individuées, avec leur cœur fibré, fissure médiane qui les ouvre à leur plan de consistance, à leur singularité, satisfaites d'être simplement elles-mêmes au milieu de ce désert monochrome qui les habite et les décompose.

Que *L'Anti-Œdipe* soit le nom propre d'une aventure flottante, maritime, vaisseau pirate capable de faire fuir la limite par son milieu, de tracer son sillage dans l'extrême partage des choses, il ne faut surtout pas l'entendre au sens métaphorique. Devenir marin consiste à modifier sa longitude et sa latitude, non pas de façon simplement métaphorique, mais d'après un agencement de désir différent des transports que finalise le plaisir. Être marin consiste à s'installer sur un plan modal, sur un plan où nos particules se croisent, interfèrent selon des longitudes et des latitudes dont l'intersection n'est plus celle du sujet, nœud cinétique et dynamique au milieu duquel se glissent d'autres échangeurs pour construire un *continuum* intensif. Le marin construit un agencement qui se glisse sur la totalité de la mer qui l'envahit, une étendue lisse et brillante qui gagne l'infini, prend une ampleur dans laquelle l'individu touche à sa dimension inorganique. La métamorphose que

1. Ce déplacement de la limite fera l'objet d'une analyse à part dans le finale de ce travail.

2. La notion d'*haeccité* désigne un mode d'individuation impersonnelle. Comme chez Duns Scot, elle rend pensable le singulier (la singularité), ni universel ni spécifique, ni générique. Nous reviendrons sur ce point dans un travail en préparation.

connaît un point dont les longitudes et latitudes se modifient de proche en proche pour gagner d'autres singularités, une telle métamorphose ne s'explique jamais par la mise en œuvre d'un transport réglé entre un début et une fin assignables. Elle est affirmation du milieu, croissance par le milieu, désir qui ne peut pas s'engendrer autour de son terme, autour de sa fin ; désir qui ne doit jamais s'envisager par une quête du plaisir, à travers un manque à combler, mais, au contraire, par la production d'un *continuum*, d'un plan d'immanence. C'est ce *continuum* d'intensités que Melville réussit à expérimenter dans le suspens du calme maritime capable de faire résonner toutes les choses par leur cœur silencieux :

Le silence du calme plat est terrible, sa voix commence à lui paraître étrange, sinistre, il la *sent* comme quelque chose qu'il aurait avalé, de trop gros pour son œsophage ; cela entretient en lui une espèce involontaire de bourdonnement, comme un haneton vivant. Son crâne est un dôme plein de réverbérations. Les creux de ses os, des galeries acoustiques [...]. Il ne peut pas s'adonner à la flânerie ; parce que flâner c'est être oisif, et l'oisiveté implique l'*absence* de quelque chose à faire. Or, il y a à endurer le calme et ça, c'est quelque chose, Dieu sait ! Son organisme physique, évidemment disposé pour la locomotion, devient un meuble inerte.

Herman Melville,

Mardi, Paris, Gallimard, « Folio », 1968, p. 19.

C'est dans ce meuble inerte l'ensemble de l'univers qui se décentre en silence et prend consistance selon une viscosité asubjective. Il y a dans cette individuation impersonnelle du calme plat illimité une accumulation de devenirs sur un corps sans organes en perpétuelle mutation. L'œsophage, le crâne, le creux des os s'intensifient par leur milieu, s'ouvrent à des agencements contre-nature au sein desquels leur identité s'efface dans la construction d'une gigantesque oreille soustraite au sens commun, à la place que lui assigne son organisme, en même temps qu'à l'ordre négatif du plaisir. L'essentiel du texte de Melville laisse entendre que si le désir n'a pas le plaisir pour terme, ce n'est pas au nom d'un manque impossible à combler, mais plutôt en raison d'une extension très positive d'un corps inerte dont les points remarquables se connectent à d'autres points, gagnent en ampleur et, de proche en proche, se nouent au tout de la mer, conquièrent une individualité qui excède la limite organique de la personne. Le marin n'est ici que le

simple *nexus* d'une réverbération cosmique, le dôme par où passe la rythmique céleste. Il endure la souffrance du calme plat à la façon d'un hanneton qui parviendra à secouer l'organisation organique, meuble inerte auquel rien ne manque, mais que la nécessité de rester sur place contraint au désir, voyage immobile dans l'immensité plane du calme absolu. Le marin se sert de l'inertie du corps pour construire un corps sans organes en relation avec la consistance de la mer sur laquelle il laisse couler le désir. L'inertie insupportable du matelot est le prix à payer pour soustraire le désir à la loi du plaisir, au processus d'interruption par lequel un sujet se reconstitue et se retrouve en lui-même.

Mais dans le calme plat, ce retour à soi ne peut plus se faire, le corps se connecte à l'immensité et entre dans un agencement dont l'individuation correspond à une *haeccéité*. Le calme plat ce n'est donc pas une simple absence de bruit. L'inertie du matelot ne peut pas davantage se confondre avec l'absence de mobilité. Elle correspond à une nouvelle dimension du mouvement où le repos développe une vitesse absolue, une nouvelle dimension du son où chaque vibration atteint la limite de l'imperceptible.

À sa façon, *L'Anti-Cédipe* est le grand livre d'un voyage sur place, d'un saut sur place capable de libérer le désir de la loi extrinsèque du plaisir, voyage immobile dans une contrée où, comme dit Melville, « les jours tournaient et tournaient, lents, longs, vides, comme des cycles dans l'espace [...] hamac balancé comme une pendule au morne roulis du bateau, tictaquant les minutes et les éternités¹ ». C'est donc ici toutes les microperceptions qui s'entrechoquent selon « les distances d'un Sahara et les siècles d'un Aïôn² », traversés de vides, de suspens, de précipitations, de brouillards; immense tissu froissé de plis entrecroisés selon des agencements plus ou moins larges au sein desquels le sujet perd sa propre individualité. Dans ce morne silence intermédiaire animé de molécules sonores, sous ce *chaosmos* fait de rapports de vitesses et de lenteurs innombrables, par cette inertie propre à suspendre les rythmes incommensurables du temps, à les accélérer et à les ralentir suivant le roulis de la mer, dans cette vaste torpeur

1. Herman MELVILLE, *Mardi*, op. cit., p. 14.

2. Gilles DELEUZE, Bacon. *Logique de la sensation*, op. cit., p. 56.

psychédélique du marin sur le bateau meuble, commence le véritable voyage du navigateur, la production d'une machine célibataire traversée d'un « étrange sujet, sans identité fixe, errant sur le corps sans organes toujours à côté des machines désirantes, défini par la part qu'il prend au produit [...] naissant des états qu'il consomme et renaissant à chaque état¹ ».

Il est alors incontestable que le désir, soustrait à la finalité du plaisir, produit une espèce de volupté qui marque la qualité d'un procès de subjectivation, mouvement « subjectile » très différent de la constitution d'un sujet. Si le plaisir désigne le terme d'un processus à la faveur duquel le sujet peut retourner à soi-même et cherche le moyen de s'y retrouver à l'intérieur de l'illimitation du désir, la volupté que développent l'amour courtois, le masochisme, l'inertie du navire, en passant par toutes les machines célibataires qui vont de la *Mariée mise à nu* de Duchamp à *La Colonie pénitentiaire* de Kafka, constitue une expérience pure des quantités intensives, expérience de l'insupportable où le « subjectile » touche à une limite qui le fait tourner sur soi, en extrait les fragments pour les réenchaîner en l'absence de tout support, de toute finalité et de tout plaisir. Ce qui s'éprouve sur cette limite désigne ainsi un pur « je sens », trait de feu où le senti affleure comme tel, libéré du sens commun, sensation terrible de devenir autre, de passer ailleurs, de fuir par toutes les ouvertures médianes vers des agencements où interfèrent la femme, l'animal et les dieux suivant les multiples figures du corps sans organes que traverse un sujet résiduel. *L'Anti-Cédipe* comme analyse transcendante de toute cette composition de rapports désigne donc une véritable éthique du corps sans organes, une éthologie qui en dégage les affects et les singularités, les formes d'expression et de contenu.

Un plan d'immanence ou de consistance enveloppe des modes divers. Ce qui s'y passe est inséparable des corps sans organes qui le traversent comme autant de taches d'huile ou de bulles savonneuses aux limites incertaines et aux compénétrations incessantes et dont les volumes tantôt se divisent, tantôt se dédoublent en fonction d'alliances très variables – mystère de la bulle de savon dont la limite se transforme selon les rencontres avec d'autres bulles qui la peuplent ou la divisent en un instant inassignable ! Sur le plan d'immanence, les corps sans organes se compénétreent, développent des réseaux de ren-

1. Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *L'Anti-Cédipe*, op. cit., p. 25.

contres capables d'augmenter ou de diminuer leur extension¹. C'est pourquoi le problème du corps sans organes est inscrit dans la grande question de Spinoza touchant au pouvoir des corps : on ne sait pas du tout jusqu'où va un corps et ce dont il est capable. Qu'est-ce que peut un corps ? Jusqu'où s'exerce sa puissance d'affecter et d'être affecté ? Une question de ce genre concerne véritablement le problème d'une éthique des relations. En effet, avec une question pareille, le corps ne se définit pas vraiment par son appartenance à un organisme, mais beaucoup plus par les relations qui le divisent ou le font croître, par les agencements dans lesquels il réussit à entrer ou qu'il assimile suivant un contact qui parvient à faire passer sa limite plus loin, à la manière d'une bulle dont le contour correspond avec tous les autres en un seul tenant. Le plan de consistance n'est peut-être rien d'autre que cette limite commune qui passe entre toutes les bulles afférentes ; une seule limite comme section unique d'une multiplicité à dimensions variables. Dans cette kyrielle de sphères écumeuses où seul consiste ce qui augmente le nombre des connexions, il n'y a plus de plan organique. Ici, il n'y a plus de corps organisé, mais de pures relations topologiques susceptibles de connecter le corps sur la limite savonneuse qui passe entre toutes les sphères contiguës².

À cet égard, le corps ne s'envisage plus du tout à partir du genre et de l'espèce, mais par son rapport complexe à cette limite infiniment variable dont il extrait des singularités et des affects. Dans un plan de cette nature, on ne distribue plus les êtres par référence à des catégories, mais on suit leur répartition selon les connexions qui s'y effectuent et les fonctions qui s'y expriment. Le problème de l'éthique consiste donc à déterminer la façon dont une connexion avec la limite commune et univoque va affecter un mode donné. Ainsi, entre le cheval de trait et le bœuf de labour, un affect crée une relation de voisinage qui passe à travers les mailles de la taxinomie catégorielle³. L'affect, c'est la transversale inorganique qui file entre

1. C'est autour des films de Savon que la géométrie a récemment développé l'étude des surfaces minimales dépourvues d'épaisseur. Les empilements de bulles déterminent des portions de surfaces sphériques se raccordant le long d'un réseau de lignes à organisation complexe. On obtient une grande variété de formes à partir de ce mélange univoque. Sur cette question, cf. l'article de J. BRETTE, « Des films de Savon à l'ordinateur : la chasse aux surfaces minimales », in *Universalis*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1991, p. 461-462.

2. Cf. la notion de rhizosphère, Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Mille Plateaux*, op. cit., introduction, et Gilles DELEUZE, *Dialogue*, op. cit., p. 113.

3. Sur ce point, cf. Gilles DELEUZE, *Spinoza, philosophie pratique*, Paris, Minuit, 1981, chapitre vi.

les genres, les espèces et sur laquelle s'enchaînent des traits d'expression typiques. Il correspond à la limite sur laquelle s'établissent les voisinages et se développent des effets incorporels, des propriétés émergentes¹. À cet égard, tout corps organique se fonde sur un jeu de voisinages, d'affections, de connexions, de rencontres capables d'actualiser et parfois d'entraver le développement des organes et des organismes. Cette composition des rapports et des affections est comme la *fonction primitive* dont le corps organisé n'est qu'une *fonction dérivée*.

Il suffit, pour le comprendre, de considérer la tique sur son arbre à laquelle la vie n'a rien d'autre à offrir qu'une perpétuelle hibernation. La tique se rapporte à la limite univoque qui la met en relation avec d'autres modes selon un certain nombre de variables topologiques capables de sélectionner des organes et d'articuler des traits d'expression typiques. En effet, la tique met en jeu trois singularités : c'est une boule qui expose le moins de surface possible au monde extérieur, c'est une peau très dure qui ne laisse rien *filtrer* et qui ne laisse rien *échapper* vers le dehors ; c'est un corps très petit qui ne se laisse ni *voir* ni *écraser*. Exposition minimale, filtrage et camouflage constituent des modes de relation très particuliers. Mais ce n'est pas tout ! Avec cette forme de contenu s'agence une forme d'expression elle-même tripolaire. En effet, la tique solitaire, aveugle, sourde et muette se caractérise par trois affects, par trois traits d'expression pour remplir son pouvoir dans la forêt immense, trois verbes : hisser, tomber, sucer, un point c'est tout ! La lumière l'affecte ; elle se hisse sur l'extrémité végétale d'un arbre. L'odeur de sang l'affecte ; elle se laisse choir sur l'animal. Les poils la gênent ; elle commence sa lente pérégrination vers une plage de peau glabre et se met à sucer le sang de sa nouvelle demeure. Sous ces trois affects, la tique remplit tout son pouvoir de persévérer dans l'être. Sans ces pouvoirs caractéristiques, les organes ne pourraient jamais se développer.

Autrement dit, on a seulement les organes propres à remplir les affects dont on est capable et qui nous rapportent à la limite commune du plan d'immanence selon trois modalités. Bien sûr, les modes sont infinis, très variables dans leurs façons de se rapporter à la limite commune qui les enveloppe

1. La propriété émergente permet à la physique actuelle de saisir des innovations extracausales.

(substance). Et c'est ce réseau, ce tissu de relations non totalisables que Deleuze considère comme un corps, comme le corps sans organes, corps sur lequel les organes ne peuvent qu'être prélevés. C'est pourquoi l'organisme lui-même n'est qu'un agencement de singularités et de traits d'expression dont les rapports sont topologiques avant d'être organiques¹.

C'est encore cette topologie des affects et des singularités correspondantes qui témoigne des conditions réelles d'un plan transcendantal. L'éthique transcendantale de Gilles Deleuze commence seulement là où se dessine le problème d'une éthologie inorganique à même de rendre tangibles les vitesses et les lenteurs de nos particules, la composition des rapports sous de pures fonctions – primitives et dérivées – dont la limite univoque désigne l'enjeu même d'un empirisme transcendantal. Comment retrouver cette limite, l'expérimenter avec suffisamment de prudence ? Comment renouer avec le plan d'immanence sans sombrer dans la folie, sans faire de la vie une entreprise de démolition ? Telle est la préoccupation essentielle de cette éthique que développe *Capitalisme et schizophrénie*. Passer les portes de la perception vers de purs concepts, de purs affects et de purs concepts ne va pas sans risque, comme on peut le voir chez Van Gogh ou Nietzsche.

En tout cas, renouer avec cette limite commune qui touche à tous les corps sans organes engage une série de métamorphoses qui ne vont pas sans échecs irréparables au niveau de l'organisme constitué – alcoolisme de Malcolm Lowry, toxicomanie de Aldous Huxley, folie d'Antonin Artaud, etc. En effet, lorsqu'on passe le cœur des choses, tout peut arriver, les vitesses et les lenteurs prennent d'autres coefficients, l'espace et le temps changent de coordonnées et soumettent le principe d'individuation à l'épreuve des *haeccétités* : « Le corps sans organes est un œuf : il est traversé d'axes et de seuils, de latitudes, de longitudes, de géodésiques, il est traversé de gradients qui marquent les devenirs et les passages, les destinations de celui qui s'y développe². » Un tel œuf ne se constitue comme dedans qu'à la faveur de ce dehors qui l'enveloppe et le connecte à d'autres sphères, limite commune sur laquelle il peut se mettre à fuir, à dérailler sans retour, reflux récurrent qui passe d'une singularité à une autre sans revenir au point de départ, respiration

1. Cette analyse s'appuie sur *Mille Plateaux*, 10, et sur *Spinoza, philosophie pratique*, chapitre VI. Nous la développons à partir du livre de VON UEKKÜLL, *Mondes animaux et monde humain*, Paris, Gonthier, 1956.

2. Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *L'Anti-Œdipe*, op. cit., p. 26.

d'une coulée univoque agitée de plis, désert soyeux de vagues ondulatoires dont le moindre changement de vitesse développe une nouvelle répartition de singularités. Il suffit alors de franchir un gradient pour s'associer un nouveau monde, l'éclairer sous d'autres affects auxquels il ne préexiste pas. Dans tous les cas, il s'agit de passer à la limite, de rompre avec l'usage empirique de nos facultés pour constituer de nouvelles figures multisensibles, de nouvelles alliances que l'organisme ne supporte pas sans modifications parfois dangereuses pour lui. La création relative à une esthétique multisensible ne va pas sans danger et aucune création ne peut faire l'économie d'un tel saut dans l'inorganique par lequel se croisent tous les mondes associés comme dans un gigantesque cornet à dés.

À cet égard, ce que le marin de Melville commence à éprouver, au sein de cette rencontre brutale avec le calme qui l'enveloppe, concerne l'intensification et la prolifération de tous les affects correspondant à ces singularités flottantes. Le calme, comme calme plat, constitue un plan sur lequel nos organes sont mis en variation continue et renouent avec la carte topologique qui les rend possibles. La platitude du calme est une surface devenue *sensible*, surface insupportable pour l'œsophage, le crâne, les os qui en amplifient le silence, surface où le désir disloque ses dimensions les plus hétérogènes sans référence à une mesure commune extérieure au plan. Chaque degré d'un tel plan à n dimensions ouvre un espace original obéissant à une loi propre, sans horizon ou foyer supérieur pour gérer les lois correspondant aux autres espaces considérés. Le silence du calme plat est le lieu d'une autre sensibilité et par là même d'une autre esthétique, esthétique multidimensionnelle traversée d'un bourdonnement désertique dont chaque degré, dont chaque ton prend une distance infinie par rapport aux suivants, dont chaque nuance de couleur vit sur un rythme à part, lent, long, vide comme les minutes et les éternités. Ce sont donc ici des degrés infinitésimaux que ce Sahara rend sensibles en affirmant leur irréductibilité.

Dans une telle expérience, toutes les qualités sensibles se disloquent, réactivent la part fibrée de l'événement qui les articule, affirment des ordres différentiels où $(dx)^2$ est à une différentielle d'ordre inférieur, dx , ce que dx est à x – niveaux de mondes où chaque partie peut se diviser en un nombre infini d'éléments eux-mêmes divisibles en une infinité d'autres, constituant des infinitésimaux de deuxième ordre et ainsi à

l'infini. Le calme plat désigne, à cet égard, le lieu d'une inertie telle que tous les mouvements se ralentissent, deviennent palpables comme si, entre eux, pouvaient s'introduire des écarts de dimension cosmique. L'ossuaire vivant devient un labyrinthe acoustique développé sur l'inertie du calme plat, ligne de fuite susceptible d'emporter les organes jusqu'à la limite de leur pouvoir en direction de l'insensible de la représentation. C'est ainsi chaque degré infinitésimal, chaque quantité évanescente, plus petite que tout nombre donné, que la platitude du calme rend perceptible ; ce sont tous les plis micro-perceptifs qui font surface en un instant qui dure une éternité, en un instant où la moindre nuance, la moindre différence se distorsionne et envahit le champ perceptif, vision de béatitude.

Aussi, faire le voyage, cela ne consiste pas à se rendre à l'autre bout du monde. Le voyage s'effectue beaucoup plus dans l'inertie des corps, voyage en bateau, ou comme chez Proust voyage en chemin de fer, production métallurgique par laquelle, immobile, le voyageur réenchaîne des portions d'espaces, des fragments de paysages qui défilent devant lui – traits de couleur imbriqués dans le bleu du ciel – d'après une vitesse variable, de plus en plus lente lorsqu'on s'approche de la ligne d'horizon, de plus en plus rapide lorsque le regard plonge vers le sol que dévore la machine. Dans ce voyage immobile où défilent des mondes à plusieurs vitesses et à plusieurs régimes de couleur – les variétés grises de tons rompus par la vitesse que découvre le voyageur en contemplant vaguement les bas-côtés –, dans ce rapport mobile-immobile, la relation du sujet et de l'objet s'évanouit, laisse place aux distances modulables de l'« objectile » et du « subjectile » comme marqueurs des vitesses et des lenteurs sur les intervalles d'un corps sans organes¹. L'objectile désigne en somme la déclinaison d'une surface à courbures variables dont les points sont en quelque sorte flexibles. Le subjectile, quant à lui, c'est un foyer linéaire, un point de vue lui-même mobile-immobile dans lequel les percepts changent, varient avec la variation des distances. Dans cette relation très singulière, sujet et objet se défont, l'individu plonge vers la vie inorganique des choses, se rétracte ou se dilue sur son corps sans organes.

Le corps sans organes désigne donc l'ensemble ouvert des relations transversales, des sommations transfinies, des coupures irrationnelles et des synthèses disjonctives déterminées entre fragments quelconques d'une surface métastable où est

1. Sur le « subjectile », cf. Gilles DELEUZE, *Le Pli*, op. cit., p. 26-28.

incluse la totalité des points d'inflexions rhizosphère qui touche, en une infinité de points, une infinité de courbes divergentes.

Dans cette perspective, on pourrait encore comparer le corps sans organes à un gigantesque cône où coexistent l'ellipse, l'hyperbole, la parabole, la droite, le point comme autant d'états de la projection du cercle sur des plans sécants par rapport au sommet du cône, série alternée des coniques que développe la géométrie projective de Girard Desargues¹. À la pointe de ce cône auquel on rapporte la parabole, l'ellipse, l'hyperbole, le cercle comme autant de variantes relatives à l'inclinaison du plan de coupe, se balance un sujet nomade sur la ligne d'un temps idéal à l'intérieur duquel tous les événements font surface, de telle sorte qu'une vie peut en reprendre une autre, « à un autre niveau comme si le philosophe et le porc, le criminel et le saint jouaient le même passé aux niveaux différents d'un gigantesque cône² ».

À l'occasion de ce voyage sur place, c'est toute cette vie inorganique qui surgit d'un coup lorsque, à la faveur d'un de ses innombrables coudes, la route découvre ses arbres et ses clochers. En effet, les clochers de Martinville ou les arbres de Hudimesnil constituent, chez Proust, le centre d'une cartographie qui réenchaîne tous les événements selon des raccords irrationnels. À chacune de ses visions et de ses expériences, Proust s'engage dans une espèce de stéréoscopie temporelle où présent et passé soudainement se chevauchent, se mettent à coexister de façon telle que leurs limites deviennent complètement indiscernables, illocalisables et par là même inassignables. On dirait, comme le pense Huxley à la suite de Bergson, qu'il y a des instants privilégiés à l'intérieur desquels c'est le tout de la mémoire qui émerge en même temps, entraînant la perception dans les méandres divergents du temps pur³. On trouve ici à l'œuvre cette indécision fondamentale qui nous rend incapable de reconnaître une forme assignable, un rhizome sur lequel chaque point singulier entre dans des configurations divergentes, pris dans toutes les figures au même instant, à la fois parabole, ellipse, hyperbole, cercle, droite, etc. C'est comme si toutes ces formes coexistaient virtuellement, de telle sorte qu'aucune synthèse de reconnaissance ne pourrait faire valoir ses droits.

1. Cf. Gilles DELEUZE, *Le Pli*, op. cit., p. 29.

2. *Id.*, *Différence et répétition*, op. cit., p. 113.

3. Cf. Aldous HUXLEY, *Les Portes de la perception*, op. cit., p. 24.

Dans ces moments, que Bergson associe au travail de l'oubli, la conscience se perd, incapable de choisir entre toutes les figures qui l'envahissent de façon simultanée. Cette expérience nomade témoigne d'un saut par lequel on rejoint l'état du passé pur, le long d'un cône dont chaque coupe contient la totalité du passé, mais selon des degrés de contraction ou de dilatation différents. Ce qu'exprime le cône de Bergson, c'est que tout coexiste, tout notre passé se joue et se reprend à la fois sur tous les niveaux qu'il dessine, à la différence près que les points remarquables et ordinaires se distribuent selon d'autres règles d'un niveau à l'autre, de plus en plus dilatés lorsqu'on plonge dans la matière. On dirait que l'univers bergsonien désigne une mémoire fabuleuse susceptible d'une infinité de degrés de dilatation avec, à l'extrémité de la détente, une matière extensive et, à l'extrémité de la contraction, une mémoire intensive qui contient le tout de l'univers. Bien sûr, il n'est pas facile de renouer avec ce tout parce que les exigences de la vie pratique et les conditions de la survie imposent de choisir, de faire un tri. Survivre à tout prix, cela entraîne beaucoup de restrictions, un crible, un filtre sélectif capable d'engager l'organisme sur un parcours spécifié :

Afin de rendre possible la survie biologique, il faut que l'Esprit en général soit creusé d'une tuyauterie passant par la valve de réduction constituée par le cerveau et le système nerveux. Ce qui sort à l'autre extrémité, c'est un égouttement parcimonieux de ce genre de conscience qui nous aidera à rester vivant à la surface de cette planète particulière.

Aldous Huxley,
Les Portes de la perception, op. cit., p. 24.

Accéder aux conditions transcendantales de la perception, renouer sous chaque faculté avec la multiplicité qu'elle doit filtrer en accord avec le sens commun, retrouver le plan d'immanence, cela suppose, comme dit Huxley, un conduit de dérivation, une ligne de fuite par laquelle coule la perception vers un désert soyeux de plis évanouissants. Ces conduits de dérivation sont le propre de l'art, expériences très singulières susceptibles de crever la passoire, l'égouttoir de la conscience, lignes de fuite que Deleuze retrouve dans la littérature, dans la musique, dans la peinture, au cinéma et sans lesquelles la philosophie ne pourrait pas inventer de concepts.

Quoi qu'il en soit, sur ces circuits de dérivation, tout se met à coexister suivant une migration intense qui descend la ligne

d'un cône fibré où l'on rencontre tous les pays, les races, les dieux et les hommes, ligne de délire que Nietzsche prolonge dans le voisinage de tous les noms de l'histoire : « Je suis Prado, je suis le père de Prado, j'ose dire que je suis Lesseps [...]. Je suis Chambiges, autre criminel honnête... Ce qui est désagréable et gêne ma modestie, c'est au fond que chaque nom de l'histoire, c'est moi¹. » Dans ce voyage en intensité, Nietzsche développe un corps sans organes où il n'y a plus de moi au centre, mais un ensemble de parcours et de discours pris sur un réseau disjonctif de singularités, expérimentation dangereuse, parfois imprudente, conduisant le sujet résiduel à un naufrage où affleurent des cultures, des continents et des races dont Kant n'est pas très loin de réaliser la géographie dans un curieux texte sur la différence des races humaines.

Ce qu'aspire à réaliser *Capitalisme et schizophrénie*, ce n'est pas le naufrage du sujet dans le désordre d'un chaos indéterminé. *L'Anti-Œdipe* et *Mille Plateaux* constituent des livres de philosophie pure dont tout le monde peut tirer de grandes émotions, de nouvelles façons de percevoir et de concevoir dans un style très sobre, presque musical, style incisif qui transperce les cribles ou les strates propres aux plans d'organisation. En ce sens, la philosophie est inséparable d'un art, d'une aptitude à créer des concepts en rapport avec une pratique, un essai ou une expérience minutieuse qui ouvrent le cœur des choses et qui laissent fulgurer leur éclat de cristal. La philosophie est une entreprise de création soumettant l'individu à cette torsion insupportable vers des percepts et des affects asubjectifs qui brillent de tous les feux – traits d'expression dont la blancheur satinée efface tous les contours et les emporte sur une limite glacée dans une anamorphose qui rend la pensée nécessaire et fatale :

Nous n'avons pas encore éclairé le mystère incantatoire de cette blancheur ni pour quelle raison elle frappe si puissamment l'âme [...] pourquoi elle est à la fois le symbole le plus significatif des choses spirituelles [...] et en même temps l'agent qui rend plus intense l'horreur des choses.

Est-ce à cause de sa qualité indéfinissable qui fait sortir de l'ombre les immensités sans vie de l'univers et nous anéantit traîtreusement par la pensée de notre vanité que nous regardons les blanches profondeurs de la Voie lactée ? Est-ce parce que le blanc

1. Friedrich NIETZSCHE, *Lettre à Burckhardt* du 5 janvier 1889, citée par Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI dans *L'Anti-Œdipe*, p. 102.

66 / Variation I

est moins une couleur qu'une absence de couleur en même temps qu'il est le profond mélange de toutes ? Est-ce cela qui donne son sens au vide muet d'un vaste paysage de neige ? [...] Toutes les autres couleurs de la terre ne sont que de subtiles illusions, aussi bien les douces teintes du couchant ou du feuillage des bois, que le velours doré des ailes de papillons et des joues de jeunes filles [...] l'enduit mystérieux qui donne toutes ces couleurs, c'est le grand principe de la lumière, et il est à jamais blanc, sans couleur. Si la lumière frappait directement la matière des choses, elle donnerait sa blancheur vide à tout, à la tulipe comme à la rose.

Herman Melville,

Moby Dick, I, Paris, Gallimard, « Folio », 1980, p. 276.

Y aurait-il de la pensée sans ce collapsus qui brasse toutes les couleurs et les ramène à leur blancheur, sans cette patine épiléptique qui retrouve le contour brillant des choses ? La philosophie n'est-elle pas l'usage d'une pensée qui puise toute sa force dans l'impensé de la pensée sur lequel elle se trouve reconduite sous la contrainte de certains percepts ? Comme le dit non sans humour Deleuze : « Que penser soit l'exercice naturel d'une faculté, que cette faculté ait une bonne nature et une bonne volonté, cela ne peut pas s'entendre *en fait*. " Tout le monde " sait bien qu'en fait les hommes pensent rarement, et plutôt sous le coup d'un choc que dans l'élan d'un goût¹. »

On n'ouvre le conduit de dérivation dont parle Huxley qu'à la faveur d'un choc qui ne va pas du tout dans le sens de cet égottement parcimonieux nous aidant à rester vivant. Aussi, ce que la pensée est forcée de penser, c'est, comme le montre Valéry, son propre impouvoir, la difficulté de penser, son effondrement central, l'impuissance à penser dont l'usage empirique de la pensée se nourrit. Retourner à l'impensé de la pensée, une telle opération n'a rien de délibéré. C'est sous le choc d'affects et de percepts très violents que la pensée accède à sa forme supérieure, sous la contrainte d'événements paradoxaux, de bifurcations et de relations impossibles. Partout l'exercice de la philosophie se heurte à la poussière, aux nuées qui rendent le monde visible, aux vents qui agitent le nuage, aux microperceptions qui décomposent le velours doré des ailes du papillon et qui en restituent les blanches particules – contrée figée comme les minutes et les éternités communiquant leur blancheur vide à toute chose².

1. Gilles DELEUZE, *Différence et répétition*, op. cit., p. 173.

2. Sur cette vision au bord de l'effacement, cf. le texte que Deleuze consacre à Beckett, *L'Épuisé* (Samuel BECKETT, *Quad*, suivi de Gilles DELEUZE, *L'Épuisé*, Paris, Minuit, 1992).

L'Anti-Œdipe, ce n'est pas l'apologie du sans-fond à l'abri duquel se tiendrait la profondeur muette de la schizophrénie et de l'autisme. Bien au contraire, s'il s'agit de s'évanouir vers cette blancheur où toutes les singularités se mettent à reluire et se prolongent les unes les autres dans toutes les directions, c'est vraisemblablement en intensité. L'intensité ne constitue pas de confusion, de chaos indéterminé. Elle relève d'un ordre supérieur où les formes ne se mélangent pas, mais se défont au profit d'un système aux coordonnées variables, système diagrammatique parfaitement déterminable dans l'ordre des multiplicités. Autrement dit, ce qui entraîne une confusion de fait, au niveau lamentable de la vie médicalisée, ce qui entraîne le délabrement de toutes les facultés dans les pathologies nerveuses, ne marque pas nécessairement une confusion de droit. L'ordre intensif du corps sans organes témoigne d'une éthique et d'une esthétique nomades que réalise *Capitalisme et schizophrénie* en explorant et en analysant les compositions de rapports qu'enveloppent le plan d'immanence et son délire.

Pour Deleuze, à l'opposé du mythe et de sa logique narrative, finalisée par des termes transcendants au plan du désir, le délire est historico-mondial et racial. Là où le mythe produit ses mises en intrigue au nom d'un début et d'une fin commensurables, le délire ouvre par le milieu des zones d'intensité sans commune mesure, le long d'une césure irrationnelle capable de disloquer l'organisation organique des organes dans un voyage intensif susceptible de retrouver le champ problématique de tous les devenirs, partout où il y a une singularité ; à l'intérieur de toutes les séries ponctuées de points remarquables, à cheval sur les mutations divergentes de toutes les races : « Je suis Apis, je suis un Égyptien, un Indien peau-rouge, un Nègre, un Chinois, un Japonais, un étranger, un inconnu, je suis l'oiseau de mer qui survole la terre¹. » Ce délire historico-mondial qui réenchaîne toutes les races coexistantes sur un plan d'immanence est le lieu d'un devenir créateur apte à mobiliser le plus grand nombre d'affects pour s'associer tous les mondes impossibles dont ils taillent les contours et emportent les limites selon une déterritorialisation croissante. Ce délire affectif, créateur de mondes associés, cette éthique des pouvoirs et des forces que brasse le corps sans organes, cet ordre

1. Vasilav NUISKY, *Journal*, Paris, Gallimard, 1953, cité par Deleuze et Félix Guattari dans *L'Anti-Œdipe*, op. cit., p. 92.

intensif des races et des cultures, on en retrouve les motifs et la géographie dans l'anthropologie de Kant.

Déjà dans la *Critique de la raison pure*, mais surtout dans l'opuscule sur le principe *Des différentes races humaines*, Kant passe très près d'une doctrine nomade des facultés, d'une répartition en intensité de toutes les dispositions de la nature – toute une géographie de la raison pure à laquelle Kant préférera en fin de compte la verticalité de l'histoire, le support d'un sol voué à l'euphorie. C'est toujours en fonction du sol, considéré par la *doctrine du droit* comme *substance* de tous les partages, que doivent s'enraciner un ensemble de dispositions anarchiques, virtuellement coexistantes. Autrement dit, pour que toutes les dispositions naturelles flottantes intègrent des lignées génétiques organisées, pour que ce rhizome prenne la forme d'un jeu de facultés ordonnées, Kant se référera en fin de compte à la nature fondative d'un sol capable de les développer et de les sélectionner à travers une histoire. Le sol désigne pour Kant le support de l'histoire, la substance et le principe rationnel capables de fonder la genèse différenciée des races.

Comme l'affirme Kant dans les *Conjonctures sur le début de l'histoire*, c'est sous le partage et la délimitation agraire que peut se concevoir une fixation effective et irréversible des dispositions naturelles, dispositions qui resteraient flottantes sans un tel principe, définissant un système de relations virtuellement coexistantes où chaque disposition bifurquerait en affirmant sa différence¹. En d'autres termes, c'est par référence à un sol stable qu'on doit concevoir la possibilité d'un jugement en mesure de partager des facultés enchevêtrées et de les démêler dans l'exercice d'un sens commun. Toutes les figures multi-sensibles contenant les essences vagues de la totalité des races dans un état où chacune d'entre elles reste indécidée, tendue vers toutes les autres sans se précipiter au sein d'une lignée différenciée, toutes ces configurations virtuelles doivent se soumettre à la puissance sédentaire du sol.

En un certain sens, ces lignées de différenciation, actualisées en rapport avec le sol, supposent en même temps l'existence virtuelle d'un plan géographique où se répartissent toutes les singularités, tous les germes enveloppant l'ensemble des dispositions naturelles : « L'homme était destiné à tous les climats et à n'importe quelle constitution du sol. Par suite, en l'homme,

des germes et des dispositions naturelles variés devaient se trouver prêts à être, selon les circonstances, développés ou entravés de façon à l'adapter d'abord à la place qu'il occupe dans l'Univers ; de façon aussi à le faire apparaître, dans la suite des générations, comme pour ainsi dire adéquat à cette place et créé en fonction de celle-ci¹. » Mais, on le voit, à peine cette topologie est-elle esquissée que déjà elle se referme sur l'eschatologie de la place, sur l'histoire qu'elle finalise. Cette adéquation à une place centrale va hanter toute l'Allemagne à la suite de Kant pour réaliser, en fonction du sol d'Europe septentrionale, une sélection de types caractéristiques dérivés du genre originel. La mise en œuvre de la dimension du sol comme substance de la sélection raciale permet à Kant de faire de l'Allemagne et du blond vif le lieu d'une race immédiatement dérivée du genre originel².

Cette position du sol comme substance développe toute une logique sédentaire apte à fixer les dispositions humaines en déterminant le développement de certains germes, tout en étouffant l'ensemble des autres germes incompatibles avec la pureté supposée de la race dont le sol constitue à la fois le crible et l'égouttoir. Aussi, la race, « là où elle a une fois pris racine et étouffé les autres germes, résiste précisément à toute transformation³ ». À ce filtrage rationnel des races, Kant opposera « des conduits de dérivation » capables de contourner « la valve de réduction », comme dit Huxley, des lignes de fuite que parcourt un sujet nomade incapable de fixer des caractères typiques pour développer de manière anarchique les germes qu'il enveloppe comme autant d'essences vagues, fluentes, tendues sur toutes les dimensions hétérogènes d'un corps sans organes. Le nomade est donc justement celui qui refuse de se fixer sur un sol et qui, à cheval sur l'ensemble des dispositions naturelles, en extrait un développement anarchique incompatible avec la détermination d'un sens commun.

Si la *Critique de la raison pure* a « besoin de déblayer et d'aplanir un sol à la végétation folle⁴ », c'est par la crainte de voir surgir l'ennemi dont déjà l'île constituait le rempart, ennemi que l'on retrouve, dans la dialectique transcendantale, sous forme d'une taupe. En effet, dans ce texte, Kant propose

1. *Ibid.*, p. 16.

2. *Ibid.*, p. 23.

3. *Ibid.*, p. 24.

4. Emmanuel KANT, *Critique de la raison pure*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1980, p. 733.

1. Cf. KANT, *La Philosophie de l'histoire*, op. cit., p. 121.

une entreprise de nettoyage systématique, à même de « déblayer et d'affermir le sol qui doit porter le majestueux édifice de la morale, ce sol où l'on rencontre des trous de taupe de toutes sortes creusés par la raison [...] et qui menacent la solidité de cet édifice¹ ».

Cette menace du sous-sol, de la taupe souterraine, de ses boyaux de dérivation, trouve son nom de manière définitive dans un texte assez curieux où surgit cet étrange nomade contre qui la première critique établit sa citadelle :

Au début, sa domination [celle de la métaphysique] était, sous l'administration des *dogmatiques, despotique*. Mais comme sa législation portait encore la trace de l'ancienne barbarie, elle dégénéra peu à peu, par suite de guerres intestines, en une pleine anarchie et les sceptiques, une espèce de nomades, qui ont *en horreur tout établissement stable sur le sol*², rompaient de temps en temps le lien social.

Emmanuel Kant,

Critique de la raison pure, op. cit., p. 5 et 6.

Autrement dit, ce que les appareils d'État despotiques et l'administration dogmatique n'ont pas su délimiter, territorialiser, assainir, ce sol que les nomades sceptiques font fuir de toutes parts, à travers leurs trous de taupe intempestifs, incapables d'élire domicile, il faut le reconquérir et le stabiliser à tout prix. Ces nomades, avec leurs végétations folles et leurs délires, leur rhizome et leurs galeries souterraines susceptibles de perforer ou de pirater le cloisonnement despotique des catégories, la *Critique de la raison pure* doit les vaincre, une fois pour toutes, au sein de son arène, afin que, dans le berceau du monde, se lève le gladiateur victorieux ayant étouffé les germes de cette vie qui mord sur tous les types humains, refusant le développement sédentaire et irréversible d'une race en particulier. Mais ces nomades qui délirent toutes les races sont déjà passés ailleurs, immobiles et sans bruit. Impossible d'arriver à comprendre, comme dit Kafka dans *La Muraille de Chine*, comment ils se déplacent : « Ils arrivent comme la destinée, sans causes, sans égard, sans prétexte, ils sont là avec la rapidité de l'éclair, trop terribles, trop soudains, trop convainquants, trop autres³... »

1. Emmanuel KANT, *Critique de la raison pure*, Paris, PUF, 1944, p. 266.

2. C'est nous qui soulignons.

3. Texte de Nietzsche que reprend Deleuze. Cf. « Pensée nomade », in *Nietzsche aujourd'hui*, Paris, UGE « 10/18 », 1973, t. I, p. 166. Cf. également *L'Anti-Œdipe, op. cit., p. 230-232.*

Ce nomade qui fait proliférer ses facultés à la manière d'une herbe folle, ce sujet transpositionnel, ombellifère, on le retrouvera un peu partout dans les sous-sols de la philosophie et de l'art, réactivant l'événement silencieux du champ de bataille, la rumeur plane du calme absolu, traversé de particules sonores, de nuages, de pestes, de pullulements qu'on ne perçoit qu'à la condition d'engager un devenir taupe, d'amorcer *lento* cette nouvelle critique dont les affects redoublés montent vers la blancheur vide du ciel étoilé.

Qu'il nous soit permis de laisser s'inscrire pour finir l'aphorisme où s'annonce cette aurore dont la philosophie de Deleuze constitue le midi :

Dans ce livre, on trouve au travail un être « souterrain », de ceux qui forent, qui sapent, qui minent. On le voit, à condition d'avoir des yeux pour un tel travail des profondeurs – on le voit progresser lentement, prudemment, avec une douceur inflexible, sans trahir à l'excès la détresse qui accompagne toute privation prolongée de lumière et d'air ; on pourrait même le dire satisfait d'accomplir ce sombre travail. Ne semble-t-il pas qu'une sorte de foi le conduise, de consolation le dédommage ? Que peut-être, il *désire* connaître de longues ténèbres qui ne soient qu'à lui, son élément incompréhensible, secret, énigmatique, parce qu'il sait ce qu'il obtiendra en échange : son propre matin, sa propre rédemption, sa propre *aurore* ?... Certes, il reviendra : ne lui demandez pas ce qu'il cherche tout en bas, il vous l'apprendra bien lui-même, malgré son apparence de Trophonius, d'être souterrain, une fois qu'il sera de nouveau « fait homme ». On désapprend totalement le silence quand, aussi longtemps que lui, on a été *taupe*, on a été seul...

Nietzsche,

« Aurore », in *Œuvres complètes*, vol. IV, Paris, Gallimard, « La Pléiade » 1970, « Avant-propos », § 1, p. 13.

VARIATION II

Trois formules poétiques pour une distribution nomade

The time is out of joint ! Le temps out of joint, c'est aussi bien la porte hors de ses gonds. Les gonds, c'est l'axe autour duquel la porte tourne [...]. Tant que le temps reste dans ses gonds, il est subordonné au mouvement : il est la mesure du mouvement, intervalle ou nombre. Ainsi pour la philosophie antique. Mais le temps hors de ses gonds signifie le renversement du rapport mouvement-temps. Tout change, y compris le mouvement. On change de labyrinthe. Le labyrinthe n'est plus un cercle, ou une spirale qui en traduirait les complications, mais un fil, une ligne droite, d'autant plus mystérieuse qu'elle est simple, inexorable : comme dit Borges, « le labyrinthe qui se compose d'une seule ligne droite et qui est invisible, incessant ». Le temps ne se rapporte plus au mouvement qu'il mesure, mais le mouvement se rapporte au temps qui le conditionne.

Gilles Deleuze,
« Sur quatre formules poétiques... »,
in *Philosophie*, n° 9, Paris, Minuit, 1986, p. 29.

1. Le temps sorti de ses gonds

À suivre les réseaux de la métaphorique kantienne, de l'île à la tour, de la tour à la taupe, de la taupe au nomade et du nomade à l'arène des gladiateurs, c'est toute une allégorie que mobilise un procès de dramatisation dont le nœud central se resserre autour de la figure du lourd cinabre. C'est ici une chape de plomb qui vient doubler le développement des concepts, une allégorie dont la trame file en tous sens son jeu de métaphores continuées. Ce que l'allégorie comme métaphore continuée permet de dramatiser, c'est, en fin de compte, l'issue de cette alternative inquiétante que propose l'hypothèse du cinabre. Ce que nous voulons dire et ce que la philosophie de Deleuze laisse entendre, c'est qu'il y a comme deux critiques en une seule, deux critiques, au moins, avec d'une part un Kant séduit par la puissance des images, par la pensée reconduite à son image et, d'autre part, un Kant que Deleuze poétise autour de quatre formules capables de produire un autre agencement des concepts. On dirait qu'à l'allégorie kantienne il s'agirait de juxtaposer quatre points problématiques, quatre formules poétiques susceptibles d'y insuffler toute la force du dehors, de greffer la chaîne conceptuelle des trois critiques sur Shakespeare, sur Rimbaud et sur Kafka¹.

La notion de formule revient souvent chez Deleuze. La formule, ce n'est pas la métaphore, c'est l'énoncé à travers lequel un texte forme une lignée *souterraine* avec d'autres textes, une série de lignées propres à reformuler les concepts. C'est l'analyse que Deleuze consacre à Melville, « Bartleby, ou la formule », qui réalise la notion de formule à la manière d'un souffle unique, d'une construction-souffle dont la valeur tend vers la limite d'une série de variations conceptuelles. « *The*

1. Cf. Gilles DELEUZE, « Sur quatre formules poétiques qui pourraient résoudre la philosophie kantienne », in *Philosophie*, n° 9, Paris, Minuit, 1986.

time is out of joint ! » Cette formule de Shakespeare ne sert pas de métaphore à l'analyse kantienne du temps. Deleuze use d'elle comme limite de la série des significations que Kant attribue au temps. Ou mieux, elle creuse une zone d'indiscernabilité entre tous les usages d'un terme en variation continue. Bref, la formule de Shakespeare creuse dans le texte de Kant un texte qui lui est étranger. La formule apparaît donc comme un procédé apte à faire rendre, au texte considéré, un écho qui tend à constituer un autre texte comme limite ou comme envers de l'original. Les quatre formules poétiques sont donc comparables à des tenseurs capables de faire croître des zones d'indétermination au sein desquelles un texte se suspend, se met à bégayer toutes les virtualités, porte l'ensemble des propositions à la limite commune qui les compose¹.

Sous ces quatre greffes, qui mettent toute la philosophie de Kant en variation, la *Critique de la raison pure* donne quelque chose à lire qui ne relève plus des instances de dramatisation propres à l'allégorie. D'une certaine manière, Deleuze nous a conduit à envisager la première critique à la façon d'une géographie de la Raison pure qui en désavoue l'histoire : deux pôles entre lesquels ses singularités s'indécident, deux polarités qui désignent le point problématique de son écriture lorsqu'on les rapporte aux forces du dehors, comme si dans le texte lui-même il fallait repérer une histoire embrouillée qui, çà et là, fait coexister deux jeux de singularités, deux types de répartitions conceptuelles témoignant pour une philosophie flottante, suspendue entre deux formes d'actualisation – une histoire de la Raison pure et une géographie de la raison entre lesquelles toutes les singularités restent indécises. Il s'agit, si l'on veut, de lire la *Critique de la raison pure* en son milieu, entre les différents cas de solution qu'une formule permet de libérer.

« *The time is out of joint* », c'est la formule qui renoue avec la machine textuelle dont le fonctionnement est repérable le long de cette alternative que nous avons mise en évidence depuis notre première « Variation ». Quoi qu'il en soit, le centre de dramatisation, la figure du cinabre autour de laquelle l'allégorie kantienne suture ses métaphores nous semblent eux-mêmes décentrés lorsqu'on les soumet au souffle de la formule shakespearienne, laissant sourdre la possibilité d'une autre distribution des concepts dans l'économie critique, un peu comme une langue étrangère qui viendrait courir sous la

1. Sur l'analyse de la formule, cf. « Postface » de Deleuze concernant Herman Melville, *Bartleby, les îles enchantées*, Paris, Garnier-Flammarion, 1989.

langue dominante pour l'emporter vers son dehors, « si bien qu'un grand livre est toujours l'envers d'un autre livre¹ ».

C'est pourquoi, s'il s'agissait de tirer le portrait de Kant, cela ne pourrait se faire qu'à l'intérieur d'une formule souffle, figuration non-figurative suivant laquelle Kant se dévisagerait en une série de variations qui en restitueraient le négatif. « *The time is out of joint* », c'est la formule étrange qui réagit sur le corps du texte kantien, à la manière d'une stylisation apte à relier les états hétérogènes de la conceptualité critique comme autant de poses divergentes. La formule produit donc des effets dont le style n'a rien d'un drame ni d'une mise en intrigue. Elle réenchaîne nécessairement une série de postures à partir d'un point du dehors, point irrationnel correspondant à l'impensé de la pensée vers lequel tout converge comme vers un lieu extérieur à la pensée, vers un envers qui y inscrit la position problématique du dehors. La formule de Shakespeare désigne l'événement à partir duquel tous les membres du texte passent les uns dans les autres suivant une série de poses en suspens. C'est alors l'ensemble de la *Critique de la raison pure* qui disjoint ses articulations rationnelles, démembrant créateur au sein duquel un texte donne à lire ses propres impossibilités d'où procède en fin de compte sa possibilité la plus intérieure.

L'histoire de la philosophie, au sens de Deleuze, mobilise tout un style dont la puissance du faux n'est pas exclue, un style fantastique capable de produire une mise en variation des textes sous la contrainte du dehors. Aussi, selon Deleuze, tracer l'histoire de la philosophie consiste à tirer des portraits et des cartes avec lesquels on doit « non pas redire ce que dit un philosophe, mais dire ce qu'il sous-entendait nécessairement, ce qu'il ne disait pas et qui est pourtant présent dans ce qu'il dit² ». Dans le cas de Kant, cette présence a beau n'être pas claire, elle n'en reste pas moins offerte à la lecture selon la dimension de l'ouvert. Ce qui, ouvert, jamais ne se laisse forclure dans le fond du texte comme totalité inassignable, c'est à la formule considérée qu'il incombe de le creuser au sein de la contraction allégorique. En effet, si l'allégorie fonctionne à la façon d'un drame, elle ne reste opérationnelle qu'à la condition de dramatiser le terme de l'alternative qu'elle choisit d'exclure. À cet égard, elle ne peut qu'exhiber la césure qui la par-

1. *Ibid.*, p. 177.

2. Gilles DELEUZE, « Entretien avec Raymond Bellour et François Ewald », *Magazine littéraire*, n° 257, septembre 1988, p. 16.

tage, l'origine de son procès, en insistant sur le caractère inquiétant des conséquences liées au côté gauche de l'alternative. Il s'agit donc de se décider en faveur d'un cinabre schématisé plutôt que « fluctuant ». Au lieu d'enfouir le côté gauche de l'alternative, on en extrait les conséquences catastrophiques : « *The time is out of joint !* » À l'opposé du mythe, l'allégorie constitue la condition sous laquelle les métaphores conservent leur vivacité, elle est la matrice pour une métaphorique vive que le choc d'une formule peut toujours désamorcer. Et la formule, à la façon de Bartleby, doit être répétée de telle sorte que l'allégorie puisse être rendue au texte qu'elle s'efforce de doubler. Sous de telles conditions, c'est toute la *Critique de la raison pure* qui s'offre sur le mode d'une ouverture entre un temps pur auquel se subordonne le mouvement et un temps mesuré qui, à l'inverse, reste soumis aux exigences métriques du mouvement¹.

La question la plus importante que pose à chaque fois la *Critique kantienne* est donc la suivante : que se passerait-il si la succession des phénomènes n'était pas soumise au nombre comme unité de la synthèse ? Quelles conséquences absurdes faudrait-il admettre, quant à la succession des phénomènes, si cette dernière devait échapper à la règle de son unité nécessaire ? Ainsi, dans la deuxième analogie de l'expérience, Kant ne cesse pas de dramatiser, en les exhibant, toutes les conséquences qu'entraînerait le côté gauche de l'alternative. Aussi le concept qui implique une nécessité dans l'ordre des successions phénoménales « ne peut-il être qu'un concept de l'entendement qui n'est pas dans la perception et c'est, ici, le concept du rapport de la cause et de l'effet, par lequel la cause détermine l'effet dans le temps comme sa conséquence² ». Mais Kant ne réussira jamais à déduire cette soumission nécessaire du temps à la causalité, à produire le concept de causalité comme une détermination de temps. On le sait, pour Kant, le temps est ce dans quoi tout arrive. Mais le temps n'est pas lui-même quelque chose d'arrivé. Ou plutôt, si le temps constitue la couche origininaire de la sensibilité, ce dans quoi tout passe et se succède, s'il constitue la forme immuable du changement, il ne peut pas, pour autant, garantir un ordre de changement qui

1. Toute cette problématique constitue l'enjeu du texte de Deleuze sur le cinéma, fonde la différence de l'*image-mouvement* et de l'*image-temps*. (Gilles DELEUZE, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983 et *Cinéma 2. L'image-temps*, op. cit.)

2. Emmanuel KANT, *Critique de la raison pure*, op. cit., p. 183.

soit nécessaire. Bien au contraire, le temps comme forme immuable du changement désigne un pur champ de vecteurs sans orientations déterminées.

À l'intérieur d'un tel temps, le monde vole en éclats, déchire ce qui le traverse dans tous les sens à la fois et c'est pourquoi la postulation d'une détermination de temps sous le schème du nombre doit impérativement fournir une orientation dirigée à cet amas moléculaire de phénomènes bigarrés. Que se passerait-il s'il fallait rendre le temps à lui-même ? Que se passerait-il si le temps n'était pas soumis au principe de la causalité ? Que vaudrait-il mieux ne pas voir se réaliser ? Qu'avons-nous à craindre ? Quel est le drame dont l'épure allégorique parviendra à nous purger ?

Supposez qu'avant un événement, il n'y eût rien que celui-ci dût suivre en vertu d'une règle, toute succession de la perception ne serait alors déterminée que dans l'appréhension, c'est-à-dire d'une manière simplement subjective ; mais il ne serait pas du tout déterminé d'une manière objective quelles sont proprement les parties qui précèdent et celles qui suivent dans la perception. Nous n'aurions de cette manière qu'un jeu de représentations qui n'atteindrait aucun objet, c'est-à-dire que, par notre perception, aucun phénomène ne serait distinct d'un autre sous le rapport de temps, puisque la succession est toujours identique dans l'acte d'appréhension...

Emmanuel Kant,

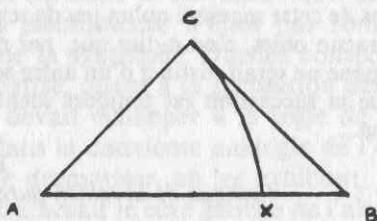
Critique de la raison pure, op. cit., p. 186.

Kant, un peu plus haut dans le texte, précise que cette liaison subjective « ne prouve rien quant à la liaison du divers dans l'objet parce qu'elle est totalement arbitraire¹ ». En fait, rendre le temps à lui-même, le soustraire au nombre comme mesure du changement, c'est libérer la puissance du faux et la force de l'arbitraire². À cet égard, le fleuve que Kant prend pour exemple fonctionne à plusieurs vitesses et échange sans cesse l'amont et l'aval, rend réversibles les événements qui y passent à la façon du fleuve que Valéry nous décrit dès l'ouverture d'*Eupalinos ou l'architecte*. La maison que Kant nous présente dans le même passage devient elle-même labyrinthe si la forme de son appréhension ne trouve plus la règle qui la distingue en orientant la liaison du divers. On comprend donc la colère de Kant lorsque, pour son soixante et unième anniver-

1. *Ibid.*, p. 185.

2. *Ibid.*, p. 186. Ici Kant inscrit le rapport à l'objet sous le signe du vrai.

saire, ses élèves, sous l'impulsion de Mendelssohn, lui offrirent une médaille gravée où figurait, sur une face, la tour penchée de Pise et, sur l'autre, un fil à plomb¹. La tour de Pise sur le point de s'effondrer fait sourdre ce contre quoi Kant cherche constamment à se prémunir. Aucun nombre ne pourra faire en sorte que la spirale du temps ne penche et ne se décentre, aucun fil à plomb ne saurait se soumettre la force des déclinaisons qui parcourent le temps : « *The time is out of joint!* » Sous le choc de la formule, le temps manifeste partout la présence d'un élément de courbure, de déclinaison, une branche d'inflexion qu'avec Deleuze on peut qualifier comme autant de *points-plis* irrationnels² – des *points-plis*, ou, si l'on préfère, des points de flexion impliquant, sur la ligne droite des points rationnels, la chute d'un arc de cercle. Aussi, « entre deux points A et B, si rapprochés soient-ils, il y a toujours possibilité de mener le triangle rectangle isocèle dont l'hypoténuse va de A à B, et dont le sommet C détermine un cercle qui recoupe la droite entre A et B³ ».



Dans cette perspective, le fil à plomb jamais ne parviendra à mesurer en maître les écarts qui décentrent la spirale dont chaque tour et détour engage d'autres principes de répartition et de distribution, dont chaque déclinaison introduit une différence de nature le long d'une courbe qui ne se divise pas sans changer de coordonnées. La forme pure du temps, c'est le moule qui se soumet le mouvement et ne cesse de l'infléchir en une turbulence elle-même nourrie de turbulences. À cet égard, ce qu'un tel temps fait passer et déchire en tous sens désigne une pure matière diagrammatique qu'aucun nombre ne peut soumettre à la stratification catégoriale. Au temps schématisé, on peut donc soustraire un temps pur, une distribution

1. Cf. Arsenij GOULYGA, *Emmanuel Kant, une vie*, Paris, Aubier, 1985, p. 144.

2. Gilles DELEUZE, *Le Pli*, op. cit., p. 24.

3. *Ibid.*, p. 24.

nomade dans laquelle le cinabre lui-même accède à cette crête écumeuse qui lui restitue sa divergence. On l'aura compris, avec la formule de Shakespeare, le temps sort de ses gonds, de son axe central et accède à sa forme supérieure. « *The time is out of joint!* » concerne donc la possibilité la plus intime du temps, le temps comme forme de ce qui n'est pas stable, forme immuable du changement et du mouvement, forme du métastable que le texte de Kant enferme au sein de la dramatisation allégorique. Une telle forme, rendue autonome sous le coup de la formule, réclame une nouvelle définition du temps, que Deleuze doit découvrir ou créer. C'est là, nous semble-t-il, l'acquis du livre qu'il consacre au cinéma. Libérer le temps de sa soumission au schème sensori-moteur, de sa dépendance au mouvement rationnel que règle la causalité, nous paraît être le sens même d'un projet qui porte sur la constitution d'une image-temps directe.

En effet, depuis Aristote, le temps se donne à penser comme nombre du mouvement. C'est toujours le mouvement qui détermine de façon secondaire le recours à la mesure du temps. À cet égard, le temps se soumet nécessairement au mouvement dont il ne représente jamais qu'une mesure. Pour accéder à une compréhension directe du temps, il faut en quelque sorte subir le choc du mouvement aberrant, s'exposer à tous ces mouvements aberrants qui réussissent à échapper aux rapports de nombre. C'est une telle occasion que propose le cinéma d'après-guerre. Le cinéma constitue le lieu d'une expérimentation précieuse, capable de renouveler la question de l'empirisme transcendantal que Deleuze découvre avec *Différence et répétition*. À bien des égards, le cinéma désigne pour le temps l'occasion de surgir directement et de se soustraire à la subordination d'un mouvement stratifié au sein d'une dispensation catégoriale. Comme l'indique Deleuze avec un tact extraordinaire, cette présentation directe du temps, le temps auquel on soustrait l'unité de la catégorie, le noyau transcendantal de la sensibilité, n'implique d'aucune façon l'arrêt du mouvement, mais marque la promotion inédite de tous les mouvements aberrants qui concernent tout autant la pensée que le cinéma proprement dit.

Ce qui fait de ce problème un problème cinématographique autant que philosophique, c'est que l'image-mouvement semble être, en elle-même, un mouvement fondamentalement aberrant, anormal [...]: les accélérés, ralentis et inversions, le non-

éloignement du mobile [...] les changements constants d'échelle et de proportion [...] les faux raccords de mouvements [...]. C'est que l'image-mouvement ne reproduit pas un monde, mais constitue un monde autonome, fait de ruptures et de disproportions, privé de tous ses centres, s'adressant comme tel à un spectateur qui n'est plus lui-même centre de sa propre perception. Le *perciens* et le *percipi* ont perdu leur point de gravité.

Gilles Deleuze,
Cinéma 2. L'image-temps, op. cit., p. 54.

C'est donc ici un temps pur qui se libère, à la fois de la forme de l'identité de l'objet et de l'unité de l'aperception transcendante, dans un spectacle pour un spectateur où un mouvement dégagé du poids des enchaînements rationnels accède à la visibilité. S'il est vrai que cette forme du temps pur se trouve oblitérée en même temps qu'exhibée dans le texte de Kant, chaque fois qu'il tente de se soustraire aux mouvements d'un cinabre arlequin, c'est finalement chez Bergson que Deleuze va chercher les conditions transcendantales d'une expérience réelle. C'est pourquoi tout le travail de Deleuze consacré au cinéma s'inscrit sous le signe de Bergson. Depuis son essai sur Hume, Deleuze est conduit à dégager dans toute expérience l'expérimentation de quelque chose qui ne se réduit pas à l'expérience et que Hume découvre dans la logique des relations nécessairement extérieures aux termes correspondants. Ainsi, « si nous appelons expérience la collection des perceptions distinctes, nous devons reconnaître que les relations ne dérivent pas de l'expérience ; elles sont l'effet des principes d'association, des principes de la nature humaine qui, dans l'expérience, constituent un sujet capable de dépasser l'expérience¹ ». Et, à bien des égards, c'est cette exigence que Deleuze retrouvera dans l'investigation transcendante que propose la philosophie de Kant, où, « si nous dépassons ce qui nous est donné dans l'expérience, c'est en vertu de principes qui sont les nôtres, principes nécessairement subjectifs ». Du coup, « le donné ne peut donc pas fonder l'opération par laquelle nous dépassons le donné² ».

Mais s'il faut savoir gré à Kant d'avoir posé la problématique transcendante, il n'en reste pas moins que cette découverte est constamment compromise par l'image de la pensée qui, sous l'emprise du sens commun, réduit le transcendantal aux conditions d'une expérience simplement possible : « Les

concepts élémentaires de la représentation sont les catégories définies comme conditions de l'expérience possible. Mais celles-ci sont trop générales, trop larges pour le réel. Le filet est si lâche que les plus gros poissons passent au travers [...]. Tout change lorsque nous déterminons les conditions de l'expérience réelle, qui ne sont pas plus larges que le conditionné¹. » En effet, ce qui change dans la recherche des conditions d'une expérience réelle, c'est toute la théorie de la sensibilité, l'esthétique transcendante qui, au lieu de se donner les sensations toutes faites en les rapportant simplement à la forme *a priori* de leur représentation, plonge dans la matière de la sensibilité pour en dégager le caractère transcendantal. L'investigation transcendante de Deleuze cherche à dégager un plan préindividuel qui ne ressemble plus aux domaines qu'il conditionne, aux champs empiriques correspondants.

Au fond, que ce soit chez Kant ou chez Husserl, les conditions de l'expérience ressemblent, à s'y méprendre, à la forme générale du conditionné. À cet égard, la condition est décalquée du conditionné, soumise à la généralité du principe de contradiction qui extrait le transcendantal de l'empirique en même temps que le possible d'un réel déjà individué. C'est pourquoi le transcendantal conserve tous les traits familiers des empiricités correspondantes, et la forme du « je », la forme personnelle de la conscience, se réinjecte au niveau des conditions. Mais, pour Deleuze, le champ transcendantal n'est pas plus individué que personnel et ne conserve aucun caractère des domaines empiriques qu'il conditionne. De l'empirique au transcendantal, c'est la prégnance de la conscience, en même temps que celle du principe de contradiction, qui se met à fondre en libérant le jeu des singularités impersonnelles et asubjectives : « Jamais le fondement ne peut ressembler à ce qu'il fonde [...], du fondement il ne suffit pas de dire que c'est une autre histoire, c'est aussi une autre géographie, sans être un autre monde [...]. La forme du transcendantal, le champ transcendantal du sens doit exclure celle du général et celle de l'individuel...². » C'est une telle géographie que Deleuze retrouve dans un temps dégagé du poids des enchaînements rationnels et catégoriels. Cette géographie pure, c'est l'image-temps qui en fournit le cristal à partir d'une profonde intuition de Bergson.

Ce dont il s'agit chez Bergson, c'est bel et bien d'une exi-

1. Gilles DELEUZE, *Empirisme et subjectivité*, Paris, PUF, 1980, p. 121.

2. *Ibid.*, *La Philosophie critique de Kant, op. cit.*, p. 20.

1. Gilles DELEUZE, *Différence et répétition, op. cit.*, p. 94.

2. *Id.*, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, p. 120.

gence transcendantale. Kant est certes un très grand explorateur. Il découvre un monde souterrain qui n'est pas un arrière-monde au sens que lui donne Nietzsche, un monde dans ce monde qui pourtant ne se confond pas avec sa réalité empiriquement constituée. Mais Kant ne parvient pas à découvrir ou à produire la genèse du monde, il n'accède pas à la constitution de la sensibilité, à sa couche transcendantale qu'il indique pourtant sous la forme pure du temps, sous la forme immuable du changement dont, malheureusement, il soumet toute la force de création à la catégorie de la causalité. Avec Bergson, la philosophie accède, pour la première fois, au-delà du tournant de l'expérience et « ce dépassement ne consiste pas à dépasser l'expérience vers des concepts. Car des concepts définissent seulement, à la manière kantienne, les conditions de toute expérience possible en général. Ici, au contraire, il s'agit de l'expérience réelle dans toutes ses particularités. Et s'il faut l'élargir, et même la dépasser, c'est seulement pour trouver les articulations dont ces particularités dépendent¹ ».

Ce qui est affirmé dans un dépassement de cette nature, c'est qu'on peut toujours concevoir la durée en termes de causalité, mais cette dernière ne se soumet le changement qu'au risque de perdre toutes les différences de nature qui traversent le réel en un déchirement créateur. On peut évidemment mettre le morceau de sucre dans un verre d'eau et établir les relations causales qu'on veut entre les deux éléments considérés. Mais, sous cet aspect, on ne saisit que des différences de degré dans un espace homogène où la quantité de matière reste constante. Autrement dit, à l'intérieur d'un système qui soumet le temps au nombre, on passe d'un état à un autre selon un procédé qui ne marque aucun changement essentiel dans l'ordre des quantités. Rien, ici, ne « devient » de façon essentielle, et ce qui se transforme peut toujours être référé à un ensemble d'invariants, se reporter sur un espace homogène dont la variation reste soumise à un même principe métrique.

Sous ce rapport, le deuxième principe de la thermodynamique n'exprime lui-même aucun grand bouleversement puisqu'il se contente de mesurer la croissance homogène du désordre, de traduire une perte d'information sur le modèle spatial de l'expansion. De toute manière, le principe d'une dégradation uniforme ne pourra jamais rendre compte de la constitution improbable des systèmes, des transformations créatrices de la matière. Dans un univers qui suit la pente

entropique du cosmos, dans un monde où tout tend vers un désordre croissant, on ne peut jamais rendre compte des remontées locales au sein de cette pente¹. Ce qui échappe ici au nombre comme mesure du changement, ce qui échappe à la quantification rationnelle du mouvement, concerne le procès qualitatif d'un devenir incompréhensible, d'une mutation irrationnelle propre à réenchaîner des différences de nature.

Ce dont il s'agit lorsqu'on considère la transformation qualitative du morceau de sucre, lorsqu'on suit ses articulations naturelles, concerne nécessairement un petit peu de temps à l'état pur. Voir fondre le morceau de sucre, c'est un véritable exercice de *patience*, de pure patience au sein de laquelle s'ouvre le labyrinthe du temps, l'*Istigkeit* ou la teneur événementielle des choses. Le morceau de sucre de Bergson est le lieu d'une expérience intensive comparable à celle que Van Gogh réalise au niveau de l'accélération des perspectives. À cet égard, « je dois attendre que le sucre fonde » désigne la mise en œuvre d'une formule qui correspond d'une façon souterraine avec l'énoncé de Shakespeare : « *The time is out of joint !* » Elle constitue le lieu d'une patience supérieure à l'intérieur de laquelle « ma propre durée [...] sert de révélateur à d'autres durées qui battent sur d'autres rythmes et qui diffèrent en nature de la mienne² ». Le morceau de sucre réalise le point de divergence d'une durée fibrée que l'intuition rend tangible, un passage de la nature où se manifeste une pluralité radicale des durées. Cette intuition, presque mystique et pourtant rigoureuse, témoigne pour un temps pur débarrassé des simplifications intellectuelles qui en schématisaient toutes les articulations divergentes.

On est peut-être, ici, en face d'un temps déjà repérable chez Kant, comme forme immuable du changement, mais ce dernier est envisagé par Bergson sur un mode intuitif échappant aux contraintes trop empiriques du dispositif schématique qui soumettait le mouvement à l'unité d'une conscience unique de soi-même. C'est donc avec Bergson que le temps accède à sa forme supérieure, condition asubjective de tous les changements, de toutes les bifurcations créatrices, multiplicité du temps qui fonde des vitesses d'écoulement hétérogènes et, par là même, impossibles. Dans un temps libéré du primat de la conscience, on renoue avec l'*Istigkeit* singulière des choses débarrassées du poids de la catégorie. Où l'on retrouve le mou-

1. Gilles DELEUZE, *Le Bergsonisme*, Paris, PUF, 1966, p. 19.

1. Gilles DELEUZE, *Différence et répétition*, op. cit., p. 328.

2. *Id.*, *Le Bergsonisme*, op. cit., p. 24.

vement aberrant du cinabre disjonctif manifestant la multiplicité des flux qui le traversent en tous sens :

Une même durée va ramasser le long de sa route les événements de la totalité du monde matériel ; et nous pourrons alors éliminer les consciences humaines que nous avions d'abord disposées de loin en loin comme autant de relais pour le mouvement de notre pensée : il n'y aura plus que le temps impersonnel où s'écouleront toutes choses.

Henri Bergson,

Durée et simultanéité, Paris, PUF, 1922, p. 59.

Une seule et même durée pour tous les événements, un labyrinthe aux sentiers multiples, hétérogènes, que chevauche une intuition complètement impersonnelle capable d'épouser les lignes flottantes de toutes les *haeccités* qui marquent l'individuation asubjective d'un élan vital. À cet égard, l'intuition apparaît comme une véritable méthode transcendantale propre à remonter aux conditions d'une expérience réelle qui ne ressemblent pas à la stabilité tranquille des ordres empiriques effectués, mais qui développent un monde terrible, insupportable, où souffle le vent des lacérations dionysiaques : « *The time is out of joint !* »

C'est donc autour d'une telle expérience que le cinéma se constitue en emportant la stabilité des ordres perceptifs vers le point aléatoire qui en produit la genèse différentielle. Le cinéma renvoie à la constitution d'un champ transcendantal qui relève d'une expérimentation capable d'en relever la topologie accidentée. Il y a des expériences très particulières qui rendent visible la forme pure du temps dans une image directe, des expériences qui, sans être philosophiques, réclament pourtant toute la puissance de la pensée que seule la philosophie peut produire. Il ne s'agit pas de se soumettre le cinéma, mais de constituer avec lui une carte multilinéaire à l'intérieur de laquelle le sens commun perd ses repères et, par là même, laisse place aux conditions d'une expérience réelle, à des conditions réelles qui ne se décalquent plus sur les assurances que procurent le bon sens et le sens commun.

Une telle alliance ne va pas de soi ; d'autant plus que le cinéma lui-même n'est pas exempt des clichés dont l'image de la pensée se nourrit. Quoi qu'il en soit, il est des créations cinématographiques capables d'extraire des clichés eux-mêmes une dimension du temps que seul le cinéma peut nous donner à

penser. L'empirisme transcendantal est une pensée du temps qui suppose des alliances multiples au sein desquelles le cinéma apparaît comme une épreuve inédite et incontournable, même si elle s'inscrit dans une dimension non philosophique. Il est vrai que le cinéma colporte des lieux communs, des clichés souvent médiocres, affligeants, mais la question n'est pas là. Comme dit Godard, il est probable que les images soient devenues des clichés. Encore faut-il savoir comment dégager de cette masse informelle une image, une simple image¹. L'exploitation cinématographique du cliché est liée à une crise profonde de l'image-action, crise où la force du lieu sensori-moteur, les enchaînements situation-action, action-réaction, parviennent au point de leurs propres ruptures. En fait, ce qui définitivement se brise concerne cette ligne mesurée, capable de prolonger tous les événements les uns dans les autres à l'intérieur d'un récit qui se contente de développer son action entre un début et une fin commensurables.

Ainsi, avec Cassavetes, par exemple, c'est l'espace, en même temps que l'intrigue, organisant toutes les actions suivant des liens logiques serrés, qui se décompose. Tous les éléments de l'intrigue se dispersent progressivement sous la montée soudaine des espaces quelconques, entrepôts désaffectés, gares de triage, réseaux urbains déserts, etc. Et cette variété dispersive, lacunaire, ne se tient qu'à la faveur des slogans et des affiches publicitaires que réenchaînent la balade, la promenade à travers le tissu différencié de la ville. Tous ces clichés dont s'inspire le néo-réalisme italien d'après-guerre ont pour fonction de raccorder les portions d'espace selon des enchaînements faibles dont le hasard seul manifeste le fil conducteur, balade irrationnelle, sans but avoué, que la pluie vient suspendre ou dévier : « C'est là que naît une race de personnages charmants, émouvants, qui ne sont qu'à peine concernés par les événements qui leur arrivent, même la trahison, même la mort, et subissent et agissent des événements obscurs qui se raccordent aussi mal que les portions de l'espace quelconque qu'ils parcourent². » C'est de ce bric-à-brac déconcertant où seuls subsistent des mouvements aberrants, des coupures irrationnelles, de cet amas hétéroclite que peut surgir la forme pure d'un temps autonome, délivré du schème de la causalité qui disciplinait le mouvement et le normalisait en le mesurant.

1. Cf. Gilles DELEUZE, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, op. cit., chapitre XII.
2. Gilles DELEUZE, *Cinéma 1*, op. cit., p. 287.

Dans un tel temps, la synthèse de recognition, la reconnaissance, s'effondre littéralement – à moins que l'on ne distingue, avec Bergson, deux formes de reconnaissance : la reconnaissance suivant laquelle on associe les images de façon horizontale, de sorte que chaque représentation se prolonge causalement dans la suivante, et la reconnaissance attentive qui ne se prolonge pas en une suite causale linéaire. La première forme de reconnaissance se prolonge sur un même plan homogène où la vache, par exemple, passe d'une touffe d'herbe à une autre de façon horizontale. En revanche, la reconnaissance attentive fixe un objet de manière inattendue, dans une répétition qui le fait diverger sur des plans différents. On doit donc distinguer deux ordres de perception : le premier se prolonge sur une ligne droite le long de laquelle l'esprit s'éloigne de l'objet pour ne plus y revenir, tandis que le deuxième, au lieu de passer à d'autres associations, fait constamment retour à l'objet lui-même, mais selon des plans différents¹. Dans le premier type de représentation, on associe à la chose beaucoup d'autres choses qui lui ressemblent en restant sur le même plan, alors que la reconnaissance attentive porte chaque fois la chose considérée à son essentielle singularité, à son éclat asubjectif. C'est comme l'obstination avec laquelle Huxley envisage la même fleur dans une espèce de rythme allègre, de coulée répétée par laquelle on passe d'une beauté à une beauté rehaussée selon des circuits de plus en plus intenses. Ainsi, la chaise que nous présente Huxley dans *Les Portes de la perception* ne se rapporte pas seulement au bureau selon une relation horizontale, mais passe chaque fois par des plans hétérogènes, par des circuits divergents, comme le fauteuil que Van Gogh distord dans l'obscurité devenue palpable d'une pièce suffocante. C'est ici l'état d'un temps mort qui vient interrompre les enchaînements sensori-moteurs à l'intérieur d'une minute singulière dont la consistance s'étale sur des siècles, individuation par *haecceité* sur laquelle notre perception se met à buter en cercles de plus en plus profonds, de plus en plus larges, séparés par de véritables gouffres. Le caractère impersonnel de la chose à laquelle ce bégaiement perceptif nous ramène correspond très exactement à une image optique pure, au sens que Deleuze donne à ce terme :

Tout autre est le cas de l'image optique pure, un autre type

1. Sur ce point, cf. Gilles DELEUZE, *Cinéma 2*, op. cit., chapitre III ; BERGSON, *Matière et mémoire*, PUF, 1946, p. 114-116.

d'enchaînement, un autre type de perception [...]. À tel ou tel aspect de la chose correspond une zone de souvenirs, de rêves ou de pensées : chaque fois, c'est un plan ou un circuit, si bien que la chose passe par une infinité de plans ou de circuits [...] chaque circuit efface et crée un objet. Mais c'est dans ce « double mouvement de création et de gommage » que les plans successifs, les circuits indépendants, s'annulant [...] bifurquant, vont constituer à la fois les couches d'une seule et même réalité physique, et des niveaux d'une seule et même réalité mentale.

Gilles Deleuze,
L'image-temps, op. cit., p. 64-65.

L'image-temps directe correspond à une situation optique pure, à une image qui ne peut plus se résoudre par un prolongement horizontal, mais se recourbe sur elle-même, repasse par le même circuit légèrement décentré et fait coexister des couches hétérogènes correspondant au même objet, comme chez Van Gogh qui associe deux vues de Saint-Rémy complètement divergentes sur une même toile (*Nuit étoilée*, 1889)¹. Ces images, surgies d'un temps pur au sein duquel elles coexistent de façon virtuelle, on en retrouve toute la puissance dans les films de Mankiewicz².

Comme le dit si bien Deleuze, avec Mankiewicz le *flash-back* accède à sa forme supérieure puisqu'il s'agit « d'une fragmentation de toute linéarité, de bifurcations perpétuelles comme autant de ruptures de causalité ». Cet usage que Mankiewicz propose du *flash-back* conduit à la multiplicité des circuits que nous avons rencontrée chez Bergson, à un bégaiement de la perception que suscite la forme pure du temps. Ce qui fulgure dans de tels *flash-back* concerne ce rythme oscillant entre le présent et son propre passé, un passé dont il faut dire qu'il n'a jamais été vécu comme un présent, impression de déjà-vu, de fausse reconnaissance. Dans les phénomènes de paramnésie, la perception hésite, sur-prise par un pur passé ineffectuable, entre une image actuelle donnée et une image virtuelle inassignable, entre le présent et son passé contemporain qu'on garde sur le bout des lèvres comme quelque chose de reconnu et pourtant à jamais perdu. On dirait alors qu'à chaque image actuelle correspond une image virtuelle comme

1. Sur cette question, cf. le numéro hors série de la revue *Beaux-Arts* consacré à Van Gogh, 1888-1889, p. 38.

2. Cf. l'analyse éblouissante que Deleuze consacre à Mankiewicz, in *Cinéma 2*, op. cit., p. 68-75.

son passé immédiat, que la perception actuelle se dédouble toujours déjà sur-prise par ce passé pur strictement contemporain de son présent. Du fond de cette fourche, le présent et le passé se mettent à coexister dans un circuit sur place qui est l'essence cristalline du temps déjà dédoublé, à chaque instant, en présent et passé incommensurables.

On retrouve tout ce circuit dans la *Recherche du temps perdu*, lorsque Proust s'engage avec madame de Villeparisis sur cette route de traverse « où toutes les routes semblables sur lesquelles je passerais plus tard [...] s'embrancheraient sans solution de continuité et pourraient, grâce à elle, communiquer immédiatement avec mon cœur¹ ». Cette route à bifurcations multiples conduit Proust, au détour d'un de ses innombrables coudes, à un intense bonheur, plaisir soudain, très particulier, que l'auteur rapproche de l'épisode des clochers de Martinville. Mais tandis que le bonheur de Martinville était complet, cette fois-ci il reste incomplet. C'est un drôle de plaisir que suscite un tel bonheur, un plaisir incomplet, non totalisable puisqu'il ne trouvera jamais d'issue, de finalité, d'inter-ruption capables de le réaliser, comparable en cela au désir tel qu'il se trouve analysé dans *L'Anti-Œdipe*. Rempli d'un bonheur profond, ce plaisir très particulier ne parvient pas à interrompre le processus de la joie que développe un plan d'immanence illimité. Que s'est-il passé tout d'un coup sur ce chemin de Hudimesnil ? On ne le saura jamais ! Cela reste un mystère, quelque chose de secret qu'on ne peut que sentir, éprouver sur le mode de la joie, quelque chose dont l'individuation n'est pas repérable sous une forme thématique, quelque chose de très singulier pourtant :

Je venais d'apercevoir, en retrait de la route en dos d'âne que nous suivions, trois arbres qui devaient servir d'entrée à une allée couverte et formaient un dessin que je ne voyais pas pour la première fois, je ne pouvais arriver à reconnaître le lieu dont ils étaient comme détachés, mais je sentais qu'il m'avait été familier autrefois ; de sorte que mon esprit ayant trébuché entre quelque année lointaine et le moment présent, les environs de Balbec vacillèrent [...]. Ce plaisir dont l'objet n'était que pressenti, que j'avais à créer moi-même, je ne l'éprouvais que de rares fois, mais à chacune d'elles il me semblait que les choses qui s'étaient passées dans l'intervalle n'avaient guère d'importance...

Marcel Proust,
op. cit., p. 77

1. Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1988, t. III, p. 80.

Il ne s'agit plus ici de mémoire ou de réminiscence. Cette expérience du temps ne fonctionne pas sur le mode associatif de la très célèbre madeleine. D'abord parce que la madeleine renoue avec un passé assignable qu'elle réactive selon le procès de la ressemblance, ensuite parce qu'elle est incapable de s'agencer en une individuation collective, de constituer un agencement machinique pour elle-même sans référence au passé disparu. En revanche, les trois arbres dont il est question dessinent un agencement et engagent une forme d'individuation par *haecceité*. Là où il n'y a qu'une seule madeleine, on trouve ici plusieurs arbres qui entrent dans des configurations variables en fonction du point de perspective qu'on occupe sur un chemin aux coudes variables. Cette expérience singulière ne concerne en rien la mémoire, serait-elle involontaire, mais, au contraire, elle rend son exercice possible. On y retrouve donc toute une composition de rapports, de distances, d'intervalles, de vitesses et de lenteurs qu'il faudrait davantage rapprocher de la démarche rythmique de ce groupe de jeunes filles au sein duquel Albertine réussit à composer ses molécules selon un agencement collectif particulier. La perception soudaine des trois arbres en question est une affaire de mouvement, mouvement aberrant lié aux bifurcations topologiques de la balade que le narrateur rend responsables de cette « apparition mythique, ronde de sorcières ou de normes¹ ».

La *Recherche du temps perdu* développe une forme de balade sur un réseau topologique dont les embranchements n'offrent aucune solution de continuité, toile d'araignée dont le narrateur cherche à développer les fils pour mettre en orbite un ensemble de mondes incommunicables². De toute manière, toutes les images souvenirs que la *Recherche* réactive sont elles-mêmes soumises à une instance plus haute, au temps pur qui affecte le mouvement et qui rend possibles les éclairs de la réminiscence. Les clochers de Martinville, la madeleine et toutes les illuminations de la perception désignent autant de singularités phosphorescentes que la *Recherche* met en relation selon le rythme d'un voyage immobile, voitures, chemin de fer, automobiles, etc. C'est pourquoi nous avons choisi de retenir l'épisode des arbres de Hudimesnil conformément aux indications de l'auteur lui-même qui, à juste titre, conçoit ce

1. Concernant la question des agencements chez Proust, on se référera avec profit aux livres de Deleuze : *Proust et les signes*, deuxième partie, et *L'Anti-Œdipe*, *op. cit.*, p. 82, et *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 49 et 332-333.

2. Sur ce rapport du narrateur et de l'araignée, cf. Gilles DELEUZE, *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1986, p. 218-219.

moment crucial comme le centre dédoublé d'une immense cartographie « géomnésique ». En effet, nous dit Proust, « dès que la voiture ou l'automobile s'engagerait dans une de ces routes qui auraient l'air d'être la continuation de celle que j'avais parcourue avec madame de Villeparisis, ce à quoi ma conscience actuelle se trouverait immédiatement appuyée comme à son passé le plus récent, ce seraient les impressions que j'avais eues par ces fins d'après-midi-là¹ ». Autrement dit, ce à quoi la conscience actuelle doit s'adosser, comme à son passé immédiat quoique lointain, c'est l'événement des trois arbres qui, on le verra, désigne lui-même la naissance d'un passé pur, le sentiment que ce présent-là est toujours déjà du passé. Proust conçoit donc la réminiscence comme un fait secondaire dont le passé immédiat renvoie lui-même à un épisode qui n'a jamais été présent, événement paramnésique irréductible à l'actualité du présent donné.

De l'aveu même du narrateur, cette traverse le conduisant à Hudimesnil doit constituer « une amorce où toutes les routes semblables sur lesquelles je passerais plus tard [...] s'embrancheraient aussitôt² », comme si toute la topologie de la *Recherche* trouvait ici son échangeur initial bifurquant en tous sens, dans le voisinage des singularités brillantes qui en tracent le parcours fibré. Au fond, cette vision instantanée des trois arbres désigne le lieu d'une paramnésie très particulière, d'un trébuchement de la perception qui ne concerne pas la reconnaissance, mais une espèce de stéréoscopie temporelle inexplicable :

Ne les avais-je jamais vus et cachaient-ils derrière eux comme tels arbres, telle touffe d'herbe [...] un sens aussi obscur, aussi difficile à saisir qu'un passé lointain, de sorte que, sollicité par eux d'approfondir une pensée, je croyais avoir à reconnaître un souvenir ? Ou encore, ne cachaient-ils même pas de pensée et était-ce la fatigue de ma vision qui me les faisait voir doubles dans le temps comme on voit quelquefois double dans l'espace ?

Marcel Proust,
op. cit., p. 78.

C'est ici toute la perception qui trébuche sur un présent qui offre en même temps son contenu comme passé lointain. Et ce passé lointain n'est pas un souvenir ou, si l'on préfère, un ancien présent maintenant passé. Il y a probablement une illu-

sion de souvenir dans la paramnésie, mais ce dont il s'agit en réalité concerne un passé qui n'est pas un ancien présent, un passé pur qu'il nous arrive de confondre avec un ancien présent sous la forme du souvenir. La paramnésie résulte d'une confusion qui consiste à référer ce qui se manifeste comme passé à un ancien état vécu, en quelque sorte illocalisable. Mais, en fait, c'est le moment actuel qui se scinde en un présent et en un passé totalement contemporains, vision stéréoscopique interne au temps lui-même.

Cette façon de voir double dans le temps, cette perception qui, selon le mot de Proust, se met à « trébucher », on en trouve certainement la meilleure illustration dans le portrait de Marie-Thérèse Walter que Picasso réalisera en 1937. Ce portrait témoigne d'une déformation essentielle, d'une aberration des mouvements et des perspectives soumis à un temps pur. Et on ressent encore davantage cette puissance de temps, entraînant la perception à de constants retours sur l'objet lui-même, dans le portrait de Dora Maar datant de la même période. Ici, l'équilibre de la toile se trouve constamment menacé par la présentation simultanée, de profil et de face, d'un visage disjonctif, emporté dans le jeu d'une couleur divergente. Tout le travail de Picasso conduit à morceler l'harmonie en imposant, à chaque bifurcation, un retour de la perception dont le circuit ne correspond plus aux précédents. Il s'agit, chaque fois que la perspective présente un nouveau coude, une nouvelle déviation, de faire trébucher la perception selon une répétition non linéaire décrivant des circuits de plus en plus profonds.

Un tel circuit, découpant toute chose sur des plans divergents entre lesquels la perception se met à bégayer, constitue pourtant la meilleure expression de l'œuvre de Proust ou, si l'on préfère, c'est au sein de la « géomnésie » développée le long des parcours de la *Recherche* que ce piétinement, ce saut sur place, accède à sa forme supérieure et plonge dans la forme pure du temps. L'ensemble de cette « géomnésie » s'actualise et pourtant se contre-effectue dans l'événement des trois arbres :

Je regardais les trois arbres [...] mon esprit sentait qu'ils recouvraient quelque chose sur quoi il n'avait pas prise, comme sur ces objets placés trop loin dont nos doigts [...] effleurent seulement par instant l'enveloppe [...]. Alors on se repose un moment pour jeter le bras en avant d'un élan plus fort et tâcher d'atteindre plus loin [...] ma pensée ramassée, ressaisie avec plus de force, je bon-

1. Marcel PROUST, *A la recherche du temps perdu*, *op. cit.*, p. 80.

2. *Ibid.*, p. 80.

dis plus avant dans la direction des arbres, ou plutôt, dans cette direction intérieure au bout de laquelle je les voyais en moi-même.

Marcel Proust,
op. cit., p. 77.

Ce qui entre ici en rapport concerne à la fois le réel et l'imaginaire, le physique et le mental, le dehors et le dedans, l'actuel et le virtuel selon des termes qui se réfléchissent en miroir, sans qu'on puisse dire lequel précède l'autre. Ces images cristallines, ces percepts en miroir donnent lieu à des circuits où, à tel ou tel aspect de la chose, correspondent des zones différentes, des couches de plus en plus larges. C'est donc le même objet qui se met à trébucher, selon différents circuits coexistants, conformément au schéma de Bergson ayant trait à la reconnaissance attentive « où tous les éléments, y compris l'objet perçu lui-même, se tiennent en état de tension mutuelle comme dans un circuit électrique, de sorte qu'aucun ébranlement parti de l'objet ne peut s'arrêter en route dans les profondeurs de l'esprit : il doit toujours faire retour à l'objet lui-même¹ ». Ce qu'il importe de retenir de cette intuition essentielle de Proust, c'est qu'elle incarne l'événement qui va constituer pour toutes les autres expériences de la réminiscence leur « passé le plus récent² ».

Autrement dit, l'ensemble des images souvenirs et des images rêves que distribue la *Recherche* va s'appuyer sur quelque chose qui concerne le temps lui-même et qui ne relève plus de la mémoire. C'est que l'image souvenir doit recevoir sa propre nécessité d'ailleurs. Il faut que quelque chose d'autre impose ou authentifie la réminiscence. Une espèce de saut sur place capable de suspendre l'ordre chronologique qui s'impose au temps.

Un saut de cette nature, on en ressent encore toute la puissance dans la peinture de Chirico. Il y a chez Chirico des temps morts qui durent des siècles, des atmosphères torrides et torrentielles pour accélérer les perspectives et les bifurcations de sorte que tout s'arrête, s'immobilise sur place, avec, au milieu

1. Henri BERGSON, *Matière et mémoire*, *op. cit.*, p. 114.



Comme le souligne Deleuze, ce qui fait difficulté dans ce schéma porte sur le circuit le plus étroit. Ce circuit minimal concerne en fait l'image cristal qui contient l'objet O lui-même avec l'image consécutive qui revient le couvrir à la façon d'un souvenir immédiat contemporain de la perception actuelle. Cf. Gilles DELEUZE, *Cinéma 2*, *op. cit.*, p. 65.

2. Cf. Marcel PROUST, *op. cit.*, p. 80.

d'une rue étouffante, un cerceau que pousse une jeune fille, lent, long, vide comme les minutes et les éternités (*Mélancolie et mystère d'une rue*, 1914). Dans cet instant crucial, la durée se fige en même temps que la perspective des maisons bifurque et s'accélère selon une vitesse absolue. Le mouvement s'affole, devient aberrant, se libère de toute mesure à la faveur d'une interruption de la chronologie, de la montée du temps mort comme forme immuable du changement. Un petit peu de temps pur, ce temps dans lequel tout passe et qui lui-même ne passe pas, immobile et sans bruit, le long duquel le mouvement accède à la folie furieuse, bifurque en tous sens, sans raison, irrationnel ! Toute la réminiscence, la mémoire involontaire elle-même ne font que revenir à l'état du temps pur et ne déploient leurs images accidentelles qu'à l'occasion de ce heurt fantastique qui soulève tout sur son passage, heurt de l'événement où « l'heure de l'événement finit avant que l'événement ne finisse, l'événement reprendra alors à une autre heure [...] ; tout événement est pour ainsi dire dans le temps où il ne se passe rien¹ ».

À cet égard, pour Deleuze, Bergson n'a pas cessé de marquer l'insuffisance de l'image souvenir et de rappeler que l'image souvenir ne tient pas d'elle-même la marque du passé qu'elle incarne, affirmant par là même qu'il est nécessaire d'aller chercher le passé là où il ne cesse pas d'exister en lui-même. Le souvenir, même involontaire, ne nous livre jamais le passé. Il se contente de représenter l'ancien présent que le passé « a été ». Ce n'est pas l'image souvenir qui nous permet d'accéder au passé pur, tel qu'il existe en lui-même, ce sont plutôt les troubles de la mémoire qui en manifestent la puissance, là où la mémoire se met à bégayer et à trébucher. Autrement dit, le passé en tant que tel ne doit pas être décalqué du souvenir, on ne peut pas extraire du conditionné sa propre condition sans en déformer la nature transcendante sur le fond déjà mesuré de l'expérience. Ce que démontre la vision des trois arbres de Hudimesnil, c'est que la mémoire nous renseigne beaucoup mieux sur la nature du temps quand elle échoue que quand elle réussit. C'est alors qu'elle renoue avec la forme pure du temps, forme anachronique, démesurée, que le schème du nombre n'atteint pas. Il y a donc une fourche de la perception ou de la reconnaissance attentive qui nous fait voir double dans le temps là où cette reconnaissance se met à boiter. Il y a une

1. Bernard GROETHUYSEN, cité par Gilles DELEUZE, *Cinéma 2*, *op. cit.*, p. 131.

fourche de la perception témoignant d'un dédoublement du moment actuel en un présent et en un passé strictement contemporains que la paramnésie rend indiscernables. Du fond de l'épreuve paramnésique, c'est la coexistence du présent et de son propre passé qui fait valoir son droit. Du coup, il faut bien admettre, comme dit Deleuze, que le passé n'est pas un simple présent révolu, mais qu'il insiste obstinément sous la forme d'un passé pur, d'un passé qui n'a justement jamais été donné comme présent, passé toujours déjà vécu comme passé contemporain du présent lui-même¹.

En règle générale, la mémoire procède d'un actuel présent à un présent qui « a été ». Cette mémoire ne saisit jamais directement le passé. Elle se contente de repérer le sens du souvenir dans la succession des présents comme si le passé pouvait se constituer après avoir été présent ! Si le présent et le passé diffèrent en nature, alors il faut affirmer que dans son trébuchement, la paramnésie accède au passé tel qu'il coexiste avec son présent. Cet être en soi du passé, Bergson justement le définit comme un virtuel qui, sans être actuel, n'en est pas moins très réel. Ce réel-virtuel correspond à l'essence d'un temps soustrait au principe empirique de la contradiction en même temps qu'à la causalité, temps non pulsé qui brasse des mouvements aberrants, divergents, qui libère l'espace du mètre et du nombre. Plongeant dans un pur passé, contemporain du présent qui l'actualise et constitué pour lui-même en même temps que le présent donné, la perception trébuche soudainement devant l'agencement surprenant des arbres de Hudimesnil. C'est dans les deux sens du présent et du passé que tout se met à bifurquer au même instant, double vision au sein de laquelle ces arbres actuellement perçus contiennent « un sens aussi obscur, aussi difficile à saisir qu'un passé lointain² ».

Avec une telle stéréoscopie temporelle, unique dans toute l'histoire de la littérature, on est conduit de plain-pied à ce cristal de temps que Deleuze découvre au cœur de la création cinématographique. Le cristal de temps, c'est le circuit le plus court entre le présent et son passé immédiat, entre l'actuel et le virtuel. Les images-cristaux désignent des images mutuelles, doubles par nature³. Il y a certainement une distinction de droit entre les deux faces du cristal, mais, de fait, la paramné-

sie les rend indiscernables dans l'illusion du déjà-vu, dans le sentiment extrêmement vif de reconnaître le passé pur comme un ancien présent, là où il s'agit de deux images mutuelles et disjonctives. Quoi qu'il en soit, l'image-cristal témoigne de la coalescence du virtuel et de l'actuel dont elle désigne le circuit le plus court, la limite idéale entre le passé immédiat et le présent, limite fuyante dans la césure du temps :

Ce qui constitue l'image-cristal, c'est l'opération la plus fondamentale du temps : puisque le passé ne se constitue pas après le présent qu'il a été, mais en même temps, il faut que le temps se dédouble à chaque instant en présent et passé [...] dédouble le présent en deux directions hétérogènes, dont l'une s'élançait vers l'avenir et l'autre tombe dans le passé [...]. Le temps consiste dans cette scission et c'est elle qu'on voit dans le cristal. L'image-cristal n'était pas le temps, mais on voit le temps dans le cristal. On voit dans le cristal la perpétuelle fondation du temps, le temps non chronologique, Cronos et non pas Chronos.

Gilles Deleuze,
Cinéma 2, op. cit., p. 109.

L'image-cristal, c'est le point de divergence, la diffraction du temps sans en être le dévoilement. Si elle rend le temps visible, ce n'est ni comme présentation de l'imprésentable ni comme dévoilement adossé à un quelconque retrait. Nous avons déjà eu l'occasion de le dire, du virtuel à son actualisation, le rapport est immanent¹. On retrouve donc, dans l'épisode des arbres de Hudimesnil, l'image-cristal comme circuit minimal, relançant tous les autres parcours que dessine le schéma de Bergson suivant des circonvolutions de plus en plus larges. À cet égard, Deleuze a parfaitement raison d'affirmer qu'en ce qui concerne le roman « c'est Proust qui saura dire que le temps ne nous est pas intérieur, mais nous [qui sommes] intérieur[s] au temps qui se dédouble, qui se perd lui-même et se retrouve en lui-même, qui fait passer le présent et conserve le passé² ». Notre hypothèse consiste simplement à faire de la paramnésie proustienne le centre dédoublé et acentré de la *Recherche*, l'image-cristal de la gigantesque « géomnésie » qu'elle développe. Il est certain que Proust s'efforce et se voit contraint de rapporter à l'épisode d'Hudimesnil l'ensemble des circuits, l'ensemble des singularités et des zones du passé qu'il expérimente au cours de la *Recherche*. Il faut un épisode, quel-

1. Cf. « Variation I », p. 46 et 47.

2. Gilles DELEUZE, *Cinéma 2, op. cit.*, p. 110.

1. Toute cette analyse repose sur les arguments que Deleuze développe dans *Le Bergsonisme*, chapitre II ; *Proust et les signes*, chapitre II ; *Cinéma 2, op. cit.*, chapitres III à V.

2. Marcel PROUST, *op. cit.*, p. 78.

3. Sur cette question, cf. *Cinéma 2, op. cit.*, chapitre IV.

que chose d'épisodique pour expérimenter la forme du temps pur, un événement fourchu, une bifurcation minimale capable de faire saillir le choc du temps. Aussi la nouvelle poétique est-elle essentiellement épisodique. Là où Aristote partout pourchassait l'épisodique, il faut restaurer le droit à l'épisode comme marque de l'événement. L'événement, dit si bien Huxley, c'est une fourche, une succession de portes entrecoupées de gouffres, un labyrinthe de labyrinthes. Il y a fort à parier qu'un événement de ce genre engage nécessairement une nouvelle forme de poétique. Dans un texte datant de l'époque où Proust mit en chantier son *Jean Santeuil*, la nature de cet événement est clairement manifestée, elle engage percepts, affects et concepts à franchir leurs propres portes :

Le poète reste arrêté devant toute chose qui ne mérite pas l'attention de l'homme bien posé, de sorte qu'on se demande si c'est un amoureux ou un espion et, depuis longtemps qu'il semble regarder cet arbre, ce qu'il regarde en réalité [...]. Il reste devant cet arbre, mais ce qu'il cherche est sans doute au-delà de l'arbre, car il ne sent plus ce qu'il a senti, puis tout à coup il le ressent de nouveau, mais ne peut l'approfondir, aller plus loin.

Marcel Proust,
Essais et articles, Paris, Gallimard,
« La Pléiade », 1988, t. II, p. 1378.

Cet arrêt inhabituel du poète, qui remonte l'événement jusqu'au point de la bifurcation qu'il abrite, constitue le lieu d'une visibilité inédite, un regard mystérieux, un exercice de pure voyance du fond duquel ce qui est senti déborde largement ce que le sens commun rend sensible conformément au dispositif concordant des facultés. La poésie, c'est un arrêt sur place au sein duquel tout s'accélère ou se ralentit suivant une ligne d'hystérie qui ramène chaque faculté au point de sa propre saturation. Aussi le poète n'est-il plus un homme au sens strict. Et, s'il faut encore le définir comme homme, s'il faut encore user de ce nom spécifique, c'est à la condition de suivre la chaîne volcanique qui réussit à briser l'exercice conjoint de ses facultés, accord discordant, distorsion irrationnelle de toutes les dispositions naturelles capables d'emporter la forme homme vers son dehors le plus extérieur, de le rapporter à des forces inhumaines, sensibles à l'imperceptible consistance de l'événement. Le poète manifeste une sensibilité très particulière, plastique, une patience hors du commun, une distorsion telle du jeu des facultés qu'elles battent toutes sur

un rythme différent, avec des vitesses d'écoulement variées. Le poète n'a donc plus rien à voir avec la forme réglée de l'homme bien posé. Il est, à cet égard, essentiellement suspect. Amoureux, il développe des travers, des transversales dont le gain en volupté marque un procès de subjectivation hors normes. Espion, il trahit les lois de tous les milieux sur lesquels il mord. Le poète c'est le traître, figure qui déplace les limites de nos savoirs et de nos pratiques, un fou qui reste planté à la façon d'un arbre devant d'autres arbres, comme s'il n'avait jamais vu d'arbres, appelant les autres à témoin et, du fond de sa jubilation, les convie à écouter, à entendre, à voir, à imaginer dans un langage incompréhensible, dans un cri asyn-taxique de bête traquée. Arrêté entre tous les milieux, il occupe obstinément cette frange intermédiaire où s'entrecroisent tous les discours, où les énoncés se décodent, s'arrachent des particules, se contaminent et se transmettent leurs codes respectifs suivant une transversale volcanique.

Ce dont il est question dans cet arrêt incommensurable, dans ce spasme paramnésique, concerne donc une expérimentation de la forme pure du temps, expérimentation essentiellement esthétique pour laquelle l'art et la sensibilité se réenchaînent. Cette forme pure, de dimension cristalline, constitue un circuit au sein duquel tous les germes capables de faire prendre la structure du cristal, toutes les orientations coexistent, de sorte que perceptions et souvenirs se mettent à trébucher, piétinent devant un objet, le molécularisent sans réussir à l'intégrer dans une série capable de le prolonger de façon horizontale, feux et brouillards, pointes de présent et nappes de passé. Un tel saut sur place libère la puissance du temps, tout un réseau de points divergents, de bifurcations dans un espace en surfusion, solution sursaturée qui ne relève plus de la logique uniforme des catégories, mais d'une topologie différentielle capable de plonger au sein des matières libres dans un champ de vecteurs préindividuel, inactuel, et, par là même, transcendantal. Aussi le cinéma, la littérature et la peinture se sont-ils très vite emparés de ce type d'épisodes que la poétique classique cherchait à limiter et à exclure. Tous ces épisodes désignent un suspens de Cronos et, sous cette opération, parviennent à libérer des mouvements aberrants dont toute la philosophie de Kant cherche à se prémunir. C'est alors, sous la contrainte même de la sensibilité et de l'art, toute la critique qui se voit forcée de changer d'orientation, de lever

ses verrous de sécurité qui maintenaient la forme pure du temps sous la domination catégoriale¹.

L'art n'est donc pas mort. Son extraordinaire vitalité critique lève la tempête de la bifurcation, disloquant le ciel en tous sens, vapeur opaque comme la brume dont toutes les singularités connaissent le temps mort, vide, où elles flottent entre toutes les directions hétérogènes d'un fleuve multilinéaire : « *The time is out of joint !* » – un arrêt de poète ! Le choc d'une formule !

2. Le coup de dés

Si la critique se voit forcée de changer de cap sous la contrainte d'une nouvelle esthétique transcendantale, c'est l'ensemble du système du jugement auquel le temps devait se soumettre qui vole en éclats. « *Toute pensée émet un coup de dés* » : une autre formule pour un nouveau principe de répartition et un nouveau système du jugement, formule dont le choc arrache au ciel la constellation d'une distribution nomade. À n'en pas douter, l'analytique des concepts que développe Kant se présente bel et bien comme une topique systématique, une configuration où « il n'est pas difficile de reconnaître la place qui convient en propre à chaque concept et de remarquer en même temps les places qui sont encore vides¹ ». Peu de difficultés accompagnent ici le projet qui vise à aménager le pays de l'entendement pur. Aucun problème ne se pose dans l'assainissement du sol propre à figer chaque concept en une place qui jamais ne se déplace. Il n'y a rien de plus simple qu'une telle analytique puisque cette dernière ne se développe qu'à la faveur d'une reconnaissance parfaitement déterminable. Il suffit, en fin de compte, « de reconnaître la place qui convient en propre à chaque concept », comme si les concepts se soumettaient à un système de places aux coordonnées stables. La reconnaissance dans le concept comme troisième synthèse de l'imagination est peut-être la marque à laquelle on reconnaît la fonction d'un concept, la marque qui en rend le repérage possible. La reconnaissance dans le concept est, par là même, l'exercice d'une synthèse qui fonctionne, par une espèce de fondation en retour, comme une reconnaissance du concept, reconnaissance sans laquelle « les concepts et, avec eux, la connaissance des objets seraient tout à fait impossibles² ».

1. C'est là un renversement, ou plutôt un renouvellement de la philosophie kantienne à partir de la question du sublime. La troisième critique n'est donc pas étrangère à ce mouvement qui tend à renouer avec l'événement.

1. Emmanuel KANT, *Critique de la raison pure*, op. cit., p. 96.

2. *Ibid.*, p. 116.

Au fond, déclare Kant, « le mot concept pourrait par lui-même nous conduire à cette remarque. C'est en effet cette conscience *une* qui réunit en une représentation le divers successivement et ensuite reproduit¹ ». L'unité qui constitue le concept d'un objet ouvre la simple modalité d'une conscience reconnaissante, la régulation étrange et parfois obscure suivant laquelle quelque chose se présente à l'appréhension et à la reproduction du divers sensible, un quelque chose = X extrait de la forme pure du temps et qui lui échappe en direction d'une stratification catégorielle. Mais, selon un redoublement propre à la représentation, cette règle qui fonde la synthèse conceptuelle, la reconnaissance dans le concept, cette règle doit elle-même s'ouvrir à la reconnaissance. Il est possible alors que l'analytique des concepts ne soit qu'une analyse des modalités et des orientations générales de la reconnaissance. C'est pourquoi les concepts qui servent d'unité à la synthèse du divers par laquelle des objets se donnent à reconnaître, les concepts qui réalisent l'unité dans l'espace et le temps, doivent à leur tour échapper à l'affolement de la diversité, à la bifurcation non souhaitable de la dispensation catégorielle. Les concepts doivent eux-mêmes se soumettre à la *catharsis* qu'impose la reconnaissance, à un tamis capable de répartir leurs flux. Il appartient à la reconnaissance elle-même de définir les régimes de reconnaissance, c'est à la critique elle-même qu'incombe la tâche de cibler son propre pouvoir. La critique de la raison par elle-même, ou plutôt en elle-même, est le corrélat d'une reconnaissance apte à tracer l'ourlet de son exercice propre avec la délimitation de ses possibilités internes.

À cet égard, si la reconnaissance désigne l'accord des facultés quant à un objet conçu sous la forme du même (sens commun), elle sert encore de fil conducteur à l'accord des concepts entre eux par l'établissement d'une table qui permet de les répartir et de les orienter les uns par rapport aux autres suivant le principe d'une distribution sédentaire (bon sens). La reconnaissance, comme articulation du sens commun et du bon sens, désigne la forme générale d'un mode de distribution qui prend pour coordonnées les axes de l'Identique, du Même et de l'Analogie. L'analytique des concepts est le lieu opératoire du bon sens, la table sur laquelle se marquent les orientations de la reconnaissance, les directions les plus faciles à emprunter et que tout le monde partage comme des options évidentes. Mais lorsque la guerre souffle sur le sol de la

reconnaissance, lorsque les strates de la reconnaissance se liquéfient sous la contrainte du temps, le cercle qui va de la synthèse de reconnaissance à la table des catégories, du sens commun au bon sens, est parcouru de syncopes qui témoignent de la puissance d'un autre principe de répartition, autres constellations où, du fond des circonstances éternelles, jamais un coup de dés n'abolira le hasard. Bien sûr, cette guerre ne se fait pas toute seule. Il y faut toutes les ressources de la *critique*, d'une critique radicale capable d'emporter les territoires, de les déterritorialiser suivant un mouvement *clinique* qui intègre dans la pensée l'exercice de sa propre catastrophe et de sa propre fêlure.

Il n'y a pas que du bon sens dans la pensée. S'y manifeste l'étrange fascination du chaos auquel mène l'acte critique. Dans le cercle tranquille que parcourt Kant et qui passe d'une synthèse somme toute empirique à une analytique orientée, on peut toujours inscrire la fêlure d'une formule, un virus de la pensée qui laisse sourdre le souffle délirant d'une autre puissance de distribution. « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. » En quoi cette formule permet-elle de déplier l'ourlet tortueux de la reconnaissance ? À quelles conditions le dépli d'une formule permet-il la mise en variation d'un texte ?

Bien sûr, la formule de Mallarmé n'a pas grand-chose à voir avec l'économie textuelle de la critique kantienne. Mais cette altérité de la formule à l'égard du texte kantien n'interdit pas de transcrire son code par contagion latérale, alliance contre-nature qui peut retentir sur l'équilibre des structures constituées. La formule peut être incubée au texte en question et y produire une mutation des codes ; elle peut passer du texte de Mallarmé au texte de Kant en y transportant des germes qui peuvent produire une évolution ou une involution des énoncés critiques. Dans certaines conditions, on sait qu'un virus peut se connecter à d'autres cellules et se transmettre lui-même en emportant avec soi le gène cellulaire d'une espèce complexe. C'est une opération de transcription génétique, transcription de code. Un virus peut passer d'un hôte à un autre en emportant le matériel génétique du premier et en le faisant passer dans les cellules d'une tout autre espèce. Peut-être la formule de Mallarmé pourra-t-elle inoculer au corps du texte kantien des puissances de transcription mutogènes. Et si toute écriture était une telle opération de transcription ? La philosophie, la littérature prendraient-elles encore la forme d'une histoire ? Si

1. *Ibid.*

la pensée fonctionnait par simple transcription de codes, qu'advierait-il à l'histoire de la pensée et à ses traductions supposées ?

Il y a pour Deleuze des devenirs capables de prendre une formule et un texte dans un rapport aparallelé dont aucune descendance génétique par filiation n'est à attendre, comme on le voit dans l'évolution aparallelé de la guêpe et de l'orchidée, où la guêpe devient une pièce dans l'appareil de reproduction de l'orchidée qui elle-même se déterritorialise sur l'image de la guêpe¹. Peut-être y a-t-il des devenirs capables de prendre une formule et un texte dans une évolution aparallelé comme principe de déterritorialisation ? Il n'y a aucune raison de privilégier les traductions historiques de l'ontothéologie occidentale ou, en tout cas, le principe de son envoi et le fil de sa stratégie de réappropriation au détriment des transcriptions topologiques. Après tout, un texte n'a pas à être dépassé si l'on considère sa production par le biais de la transcription qui procède par évolutions aparallelés plutôt que par filiations génétiques. Comme le dit Deleuze dans une lettre à Cressole, on ne fait pas d'enfants en pénétrant les textes, parce que les enfants qu'on fait dans le dos sont un peu comme le mulet, intempetifs et sans avenir généalogique. D'une telle alliance rien ne peut descendre, mais tout évolue par groupements, par diffusions limitrophes et par répartitions géographiques. C'est un régime de pullulement comme pour le devenir qui saisit le chat et le babouin dont un virus C opère l'alliance. Un tel devenir crée de façon anhistorique et antigénéalogique.

Pourquoi un texte devrait-il se définir selon l'exigence généalogique des genres et des caractères ? Il n'y a pas de genres poétiques, mais des populations textuelles très variables d'un milieu à un autre. Un texte ne crée plus seulement par générations filiatives – ce qui nous inscrirait effectivement dans l'hypothèse de la réappropriation infinie propre à la relève –, un texte foisonne par contagions transversales entre populations hétérogènes. Aussi la philosophie de Deleuze ne s'occupe-t-elle jamais de genèse et de filiation, mais analyse les textes par groupements épidémiques, par rhizomes, par transcriptions intertextuelles qui saisissent toute chose au milieu – *intermezzo* !

1. Cf. Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Mille Plateaux*, op. cit., p. 17. Sur cette question, c'est *Rhizome* qui propose les analyses les plus fouillées.

On ne demandera jamais ce que veut dire un livre, signifié ou signifiant, on ne cherchera rien à comprendre dans un livre, on se demandera avec quoi il fonctionne, en connexion de quoi il fait ou non passer des intensités, dans quelles multiplicités il introduit et métamorphose la sienne [...] un livre n'existe que par le dehors et au-dehors.

Gille Deleuze et Félix Guattari,
Mille Plateaux, op. cit., p. 10.

Ainsi chez Nietzsche, lorsqu'il procède par aphorismes avec l'exigence d'écrire un nouveau type de livre. L'aphorisme, tout comme la formule, correspond à une pratique textuelle en relation avec un dehors. Les aphorismes de Nietzsche, en ouvrant l'écriture sur le dehors, commencent toujours ailleurs qu'en eux-mêmes : « Un aphorisme, dit Deleuze, c'est un jeu de forces, un état de forces toujours extérieures les unes aux autres. Un aphorisme ne signifie rien et n'a pas plus de signifiance que de signifié. Ce seraient des manières de restaurer l'intériorité d'un texte¹. » Il n'y a pas de problèmes d'exégèse, mais des devenirs et des contagions, des populations et des pulléments qui brouillent tous les codes en les emportant. Il ne s'agit donc pas pour nous de restaurer l'intériorité du texte kantien sous le choc d'une formule, mais au contraire de suivre la force de dispersion qu'elle y introduit sous le travail d'une déterritorialisation mutuelle, devenir aparallelé à la faveur duquel le texte de Kant et l'énoncé de Mallarmé s'arrachent des particules et émettent d'autres régimes de signes, régimes sans descendance ni filiation, sémiotique transformationnelle et non générative.

Il n'est certes pas très facile d'introduire dans le cercle de la reconnaissance, dans l'intériorité critique où s'articulent sens commun et bon sens, l'interstice de la formule. À moins de ventiler les textes selon un collage qui ne tient plus compte des genres et des caractères, de passer du spéculatif à l'anthropologie selon des raccords irrationnels, absurdes du point de vue de la genèse, de passer d'un genre à l'autre suivant le pli que déplie la formule, refusant toute descendance généalogique pour construire l'histoire embrouillée qui se replie dans une analytique démultipliée.

Prenons par exemple le texte par lequel s'ouvre l'*analytique* et le texte qui produit le principe de la répartition *des dif-*

1. Gilles DELEUZE, « Pensée nomade », *Nietzsche aujourd'hui*, Paris, UGE, « 10/18 », 1973, p. 167.

férentes races humaines. Prenons ces deux textes dans le dépli de la même formule qui les plie l'un sur l'autre :

Nous poursuivrons les concepts purs jusque dans leurs premiers germes et dans les dispositions de l'entendement humain où ils se trouvent prêts d'avance jusqu'à ce que, à l'occasion de l'expérience, ils se développent enfin et qu'affranchis par ce même entendement des conditions empiriques à eux inhérentes, ils soient exposés dans leur pureté.

Emmanuel Kant,
Critique de la raison pure, op. cit., p. 86.

Un coup de dés jamais n'abolira le hasard.

L'homme était destiné à tous les climats et à n'importe quelle constitution du sol. Par suite, en l'homme, des germes et des dispositions naturelles variés devaient se trouver prêts à être, selon les circonstances, développés ou entravés de façon à l'adapter d'abord à la place qu'il occupe dans l'univers ; de façon aussi à le faire apparaître, dans la suite des générations, comme pour ainsi dire adéquat à cette place et créé en fonction de celle-ci.

Emmanuel Kant,
Des différentes races humaines, Paris, Gonthier, p. 15.

Ces deux textes se plient l'un sur l'autre au niveau même d'une logique germinative préalable que le coup de dés essaime de façon diagrammatique. C'est vers cette sémiotique diagrammatique que nous voudrions déporter le corps du texte kantien. En effet, si l'analytique transcendantale suppose un système de places vides suivant lequel une combinatoire fermée peut se mettre à tourner sur elle-même, il n'en reste pas moins que le double mouvement qu'évoquent les deux textes précités se syncope et laisse fulgurer en un bref instant la poussière brillante d'une analytique autrement distribuée. Dans les deux textes, c'est pourtant un système de places homogène qui va réussir à finaliser le développement de certains germes-préalables pour leur imposer des orientations et des fonctions empiriquement dirigées. Au diagramme germinal, Kant substitue le travail de la finalité. Entre cette finalité et le caractère préalable des dispositions naturelles, Kant établit donc la même relation circulaire qu'entre reconnaissance et concepts. La table des catégories est ici aux concepts ce que le sol est aux races, principe de distribution fondé sur une reconnaissance et sur une finalité, sur une reconnaissance des fins. Peut-être la table des catégories doit-elle – « à l'occasion de l'expérience »

– constituer un crible probabilitaire susceptible de filtrer la genèse des concepts, un égouttoir qui répartit leurs flux selon des axes compatibles avec la vie empirique ? Peut-être la reconnaissance n'est-elle rien d'autre que l'exigence sédentaire d'une vie condamnée à produire les conditions restrictives de la survie ? Quoi qu'il en soit, dans ce cercle où la vie fonde la reconnaissance et où la reconnaissance rend possible le développement d'un type de vie, un coup de dés ne cesse de déplier des interstices capables de décentrer la boucle.

À cet égard, c'est toujours à partir d'un ensemble de germes préalables, à partir de leur répartition anarchique et non dirigée que l'expérience produit sa répartition dirigée conformément aux nécessités de la vie agraire¹. C'est, dit Kant, à la faveur de l'agriculture que le sol rend le développement des races irréversible et définitif. De la même façon, c'est encore à l'occasion de l'expérience que des concepts trouvent l'occurrence nécessaire à leur exposition pure, capable de les soustraire pour toujours à l'anarchie germinative qui les plie en tous sens. Autrement dit, la différenciation catégorielle qui rend possible la dispensation réglée des concepts se prélève elle-même sur une forme de différenciation que Kant ne fait qu'indiquer, mais dont il ne cherche pas à tracer le diagramme. La table du jugement n'est alors rien d'autre que ce prélèvement sédentaire qui laisse derrière lui les réseaux d'une distribution nomade, l'émission d'un coup de dés qui se replie à l'infini. Dans le cercle de la différenciation kantienne, on ressent encore la secousse d'une différenciation topologique et germinative, d'une distribution qui répartit ses singularités dans un champ de vecteurs incapable d'assigner une polarité de convergence. Ainsi de la solution sursaturée de Simondon qui passe par tous les plans hétérogènes du virtuel avant de s'actualiser dans une structure déterminée.

Kant ne peut créer ses concepts et ses catégories que par cette zone obscure, diagrammatique, qu'il rejoint sans en comprendre la logique et qu'il referme sur la stratification catégorielle. C'est pourquoi, en deçà du moule pétrifié que développe la table du jugement comme table unique de toutes les tables ultérieures de sa philosophie, il faut parcourir le repli infiniment subdivisible de la différenciation, il faut retrouver la modulation différenciée, le démoulage continué d'une

1. Sur le rapport de la vie agraire au développement des dispositions naturelles et des facultés humaines, cf. KANT, « Conjectures sur les débuts de l'histoire », in *La Philosophie de l'histoire*, op. cit., p. 121-122.

matière signalétique comportant des germes de toutes sortes, sensoriels, kinésiques, intensifs, affectifs, rythmiques, etc.¹.

Au fond, le diagramme germinatif que Kant stratifie en une table uniforme correspond précisément à cette matière dans laquelle Deleuze jette des dés indéfiniment modulables, un moule variable aux constellations innombrables et dont chaque figure peut faire l'objet d'une analytique ou d'une sémiotique particulière. S'il y a autant de sémiotiques que de constellations, c'est à la condition de suivre la chute des dés dans « une masse plastique, une matière asignifiante et a-syntaxique, une matière non linguistiquement formée bien qu'elle ne soit pas amorphe et soit formée sémiotiquement, esthétiquement, pragmatiquement² ».

En somme, avant de réaliser l'unique formule d'un compte total en formation, il faut, bien sûr, jeter les dés pour parcourir le diagramme qu'ils effeuillent et déplient au fil de leur modulation. C'est dire qu'avant de jeter les dés et d'obtenir un résultat fatal, beaucoup de combinaisons différemment repliées s'entrecroisent et se chevauchent. Les quatre orientations de la table du jugement marquent effectivement l'actualisation ou la différenciation d'une figure déterminée, mais cette actualisation, avec l'écheveau germinatif qu'elle traverse, n'est jamais prise en compte. Au moment de l'institution des quatre orientations sur une table au jeu réduit par sa combinatoire fermée, toutes les combinaisons virtuelles maintenaient ouvert le jeu d'une différenciation problématique et nomade sur le bord ténu de la solution finale. C'est peut-être dans ce monde réel d'avant la solution, dans ce monde que replie le chiffre unique et triomphant que s'installe le philosophe lorsqu'il façonne ses concepts. Alors l'impossible redevient possible ; alors le possible lui-même résulte de l'impossible ; alors toutes les formules, toutes les combinaisons déplient leur différence et se chevauchent dans la tête étoilée du penseur : « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. » Ici, rien n'est facile, rien ne se livre tout fait à la reconnaissance et à son redoublement. Ici,

1. Dans l'ordre du calcul intégral, dy sur dx désigne un rapport entre des éléments qui n'ont aucune valeur déterminée et qui pourtant se déterminent réciproquement. À ce rapport correspond une répartition de singularités avec toutes les relations dont elles sont capables et qui dépassent de loin en complexité l'actualisation d'une courbe particulière. Deleuze se propose d'appeler différenciation la répartition de ces points avec l'ensemble des relations virtuelles qui y coexistent. La différenciation désigne simplement l'actualisation de cette combinatoire virtuelle dans une série particulière. Cf. *Différence et répétition*, chapitre IV. Cf. encore notre analyse du cristal de Simondon in « Variation I », chapitre premier.

2. Gilles DELEUZE, *Cinéma 2*, op. cit., p. 44.

tout s'entrechoque un peu comme pour ces dés dont on filmerait la trajectoire au ralenti afin de dénombrer toutes les constellations que déplie le fil de leur chute interminable et que replie le compte total en retombant fatalement sur la table. C'est déjà tout ce dépli que Deleuze effeuille dans son livre sur Nietzsche. Et c'est encore autour de ce repli qu'il faut comprendre l'univocité de l'être que Deleuze repère chez Spinoza.

En effet, si le jugement chez Kant procède à ses répartitions sur le mode du sens commun qui détermine l'accord des facultés autour de la reconnaissance et du bon sens définissant les orientations de la table catégoriale, il faut avouer qu'il s'agit là d'un piètre principe de répartition et de distinction :

Au lieu d'une chose qui se distingue d'autre chose de manière empirique, imaginons quelque chose qui se distingue et pourtant ce dont il se distingue ne se distingue pas de lui. L'éclair par exemple se distingue du ciel noir, mais doit le traîner avec lui, comme s'il se distinguait de ce qui ne se distingue pas.

Gilles Deleuze,
Différence et répétition, op. cit., p. 49

L'éclair a beau se distinguer du ciel noir, ce dernier reste replié dans ce qui s'en distingue et réussit à faire sourdre le tonnerre de la virtualité. En d'autres termes, tous les plans coexistants du virtuel ne se suppriment pas ni ne se retirent, pour fonder le procès d'actualisation, mais, au contraire, *insistent* obscurément, secrètement à la surface brillante de ce qui se distingue. Ni cachés ni retirés dans la profondeur généreuse du sans-fond abyssal, ils subsistent au sein du résultat, dans les replis que traîne derrière lui le cas de solution effectif.

De ce point de vue, le sombre ne se confond jamais avec du caché. Le sombre c'est du replié. C'est la part invisible et inactuelle de ce qui pourtant nécessairement s'exprime dans le coup de dés, expression tout à fait réelle d'un ensemble d'exprimés virtuels qui n'existeraient pas en dehors du chiffre fatal en formation. Si un coup de dés jamais ne saurait abolir le hasard, cela tient au fait que le hasard se contre-effectue, comme une expression virtuelle, dans les replis du nombre actualisé, expression dont un résultat final parvient à se distinguer, mais qui, elle, ne se distingue pas de lui, poussière d'exprimés que la formule actualisée traîne derrière elle à la manière d'une queue de comète. Autrement dit, si le virtuel est

110 / Variation II

expression du chiffre vainqueur et ne saurait exister sans lui, si ce dernier s'en distingue réellement dans son actualité inévitable, il est clair pourtant qu'il n'y aurait rien à actualiser sans cette part invisible dont il se distingue et qui l'enveloppe obscurément. Cette part inactuelle qui a besoin d'un état de choses pour s'actualiser concerne proprement ce dans quoi quelque chose arrive, mais dont l'essentiel reste replié, menaçant comme une entité pressentie quoique ineffectuable, nuée discrète d'exprimés dont on ne peut pas même dire qu'ils *sont* : *eventum tantum*.

À cet égard, l'événement, c'est la population consistante de tous les dés qui s'entrechoquent, entrelacs interminables dont seule la figure la plus haute devient tangible. Cela dit, il ne peut pas s'agir ici d'un procès dialectique. Le coup de dés ne se déploie pas sur un mode négatif. Le chiffre fatal en formation ne concerne d'aucune manière la relève dialectique de la dissémination qui l'habite.

Aufheben, dans l'usage qu'en propose Hegel, signifie, comme le note très bien Labarrière, « mettre une fin », « poser un point final »¹. Cette logique du point final a beau redéployer une expression de figures, une telle « expression » ne détermine jamais qu'une condition négative². En effet, l'universel que Hegel découvre à côté de l'immédiateté de la *certitudo sensibile* engage toute une logique de l'expression dans le rapport du « milieu » et des « propriétés ». L'universel est pour Hegel « l'ici et le maintenant... comme un ensemble simple de termes multiples ; mais les termes multiples sont eux-mêmes dans leur déterminabilité des universels simples³ ». C'est dire suffisamment que les termes multiples sont chacun pour soi dans leur simplicité univoque par le fait qu'ils expriment, chacun pour soi, la simplicité univoque de l'universel. Chaque propriété exprime, pour elle-même, la totalité simple du milieu universel. Mais, explique Hegel, le milieu est à la fois univoque et équivoque (*un* et *aussi*). Le milieu est équivoque comme unité exclusive, c'est-à-dire en tant qu'il se limite par rapport à l'autre qu'il n'est pas. Le milieu est *un* par délimitation et ses propriétés sont *unes* et déterminées, envisagées comme expressions de l'*un* exclusif. Elles se distinguent les unes des autres

par un geste d'exclusion réciproque. Le principe de cette distinction est négatif. Une propriété, ici, ne se distingue du milieu qu'en rejetant dans le néant toutes les autres, même si cette délimitation suppose de façon négative « l'être autre » qu'elle n'est pas. Il n'y a de chiffre fatal dans cette perspective qu'à la condition de supprimer la multiplicité du milieu qu'il effeuille.

Au fond, Hegel n'envisagera jamais le milieu comme multiplicité. Il est lui-même déjà posé sur le mode de l'exclusivité, de la délimitation. En revanche, chez Mallarmé, mais surtout chez Deleuze, le principe de la distinction ne concerne aucune dialectique. Éclair et ciel noir se distinguent sur un mode affirmatif. En ce sens, la comète que réalisent les dés dans leur chute interminable, cette comète surplombe leur propre accomplissement de telle sorte qu'aucune exclusion ne disloque l'ensemble des formules impossibles. Cette comète domine la combinaison fatale comme un cortège de gouttes, *spatium* évaporé, replié en intensité, que le chiffre en extension exprimera fatalement, mais sans pouvoir le supprimer actuellement¹.

Il n'y a donc pas de point final pour ponctuer le processus aléatoire du chiffre fatal. La fatalité consiste à retrouver, dans ce qui se distingue, tout ce qui ne distingue pas, à renouer avec tous les exprimés qui s'expriment nécessairement dans la combinaison victorieuse. Le fatal, c'est le cortège des gouttes, la nuée : *eventum tantum*. Fatalement nous devons sentir l'insistance d'une entité diffuse qui survole son actualisation tout en se contre-effectuant à la façon proprement ineffectuable de cette fumée blanche que le héros de Stendhal ne réussit pas à déchiffrer, ronflement continu que Fabrice traverse de façon vertigineuse et hallucinée, pris sur l'élément mobile qui, ventre à terre, traverse le champ de bataille – un rideau de mottes aériennes, un désert soyeux de plis entrecroisés ! Une entité de cette nature ne supporte pas le point final. Elle constitue une affirmation de tous les exprimés et non pas leur négation. Cette entité consistante désigne une multiplicité que la chute des dés, en une constellation triomphale, ne parvient pas à « sursumer », multiplicité que le chiffre vainqueur exprimera fatalement en un brouillard très réel qui ne s'en distinguera jamais.

1. Pierre Jean LABARRIÈRE, *Hegelianism*, Paris, PUF, 1986, p. 105.

2. Cette logique de l'expression trouve son usage le plus pertinent dans l'analyse que Hegel consacre à la perception et à l'entendement.

3. Friedrich HEGEL, *La Phénoménologie de l'esprit*, Paris, Aubier, 1941, p. 95.

1. Cette logique affirmative que nous expérimentons sous une autre forme ici fait l'objet d'une analyse suivie que Deleuze mobilise dans le chapitre premier de *Différence et répétition*.

Deleuze invente un nouveau principe de distinction et de répartition. Il ne concerne ni l'universel ni l'individuel, ni le *un* ni le *aussi*, mais le singulier. De la différence, nous devons donc dire qu'elle est essentiellement quelque chose qui arrive. Quelque chose fatalement se distingue d'une entité qui, elle, ne se distingue pas, mais qui insiste obstinément à la surface des événements considérés. Chaque événement plonge dans sa part inactuelle où il correspond de façon virtuelle avec tous les autres. À cet égard, il ne s'agit plus du tout de savoir quelle est la combinaison sortante, puisque le coup vainqueur les affirme toutes sans qu'il y ait délimitation exclusive, négative. Le coup vainqueur traîne avec lui toutes les singularités et toutes les figures virtuelles dont il se distingue sans que se distinguent de lui les entrelacs qu'il enchevêtre. Le coup de dés n'a pas de fond. Ni fond ni sans-fond, il se déploie en surface, une surface sur laquelle coexistent beaucoup de singularités. Toutes les singularités entrent dans des séries, produisent des constellations déterminées, mais elles ne sont pas toutes visibles. C'est la surface Vasarely, l'effet Vasarely. Seule une formule se distingue, mais d'autres géométries insistent à la surface du visible, des constellations qu'on ne peut pas distinguer de celle qui se distingue. Sur cette surface unique apparaissent des formes divergentes. Tout se passe en elle. Il n'y a pas de plan de transcendance, pas de monde séparé idéal. Tout est là, sur le même plan. Mais tout n'est pas visible. Il y a du secret, du virtuel dans chaque constellation actuellement tangible. Dans la forme individuée que nous percevons sur la surface de Vasarely, se replient beaucoup d'autres formules, d'autres mises en relief effectuelles sous d'autres occurrences. Et tous ces reliefs n'existent pas ailleurs, dans un autre monde. Au contraire, on a tous les mondes qui coexistent à l'intérieur d'une surface univoque d'immanence.

« Un coup de dés jamais n'abolira le hasard », cette belle formule de Mallarmé ne contient aucune négativité. Elle concerne la construction d'un plan d'immanence, elle développe des effets de type Vasarely. Il ne faut peut-être plus se demander alors ce qui revient à chacun des fragments du hasard en empruntant les voies du jugement attributif. D'une certaine façon, tous les coups sont gagnants. Il n'y a pas d'exclusion, il n'y a pas de perdants lorsqu'on considère la surface où se mirent tous les membres du hasard, la ligne victorieuse qui forme *un* seul continuum où la diversité déployée de toutes les singularités touche à l'égalité qui les enveloppe. C'est donc

positivement que l'un affirme le multiple, que l'un se dit de la différence, l'égal de l'inégal, l'être du devenir, mais à la façon de l'unique vapeur qui survole le champ de bataille, clameur consistante déployée à la surface immanente et univoque de « l'unique nombre qui ne peut pas être un autre » même si tous les autres s'y expriment activement, « tout de suite évaporés en brumes¹ ».

De toute manière, sur ce coup de dés qui dispose ses singularités en une surface où se replient les configurations divergentes que sa trajectoire, infiniment subdivisible, effeuille, on ne trouve pas seulement à l'œuvre l'agencement réglé d'un jeu de société ordinaire. Il est souhaitable à cet égard de distinguer deux types de jeux, même si en dernier ressort le deuxième modèle n'est qu'une stratification arborescente du premier, sa ligne d'abolition ou, comme dit Deleuze, de reterritorialisation. Si les jeux de société sont bien des jeux de hasard, il n'en reste pas moins que, dans nos jeux connus, l'aléatoire est tenu en bride par un ensemble de règles extrêmement restrictives, susceptibles de répartir le hasard selon une distribution fixe, sédentaire, de cas statistiquement prévisibles. Du reste, on ne reconnaît la nécessité du hasard qu'autour de quelques carrefours du jeu, mais toute la suite de la partie est laissée au développement déterminé des conséquences. Aussi ce type de jeux mobilise-t-il toute une morale extrêmement restrictive :

Que ce soit l'« homme qui parie » de Pascal ou le « Dieu qui joue aux échecs » de Leibniz, le jeu n'est pris explicitement comme modèle que parce qu'il a lui-même des modèles implicites qui ne sont pas de jeux : modèle moral du Bien ou du meilleur, modèle économique des causes et des effets, des moyens et des buts.

Gilles Deleuze,
Logique du sens, op. cit., p. 75.

À ce jeu ordinaire, il revient à Deleuze d'avoir superposé un jeu idéal dont Nietzsche fournit le modèle. Il ne suffit donc pas, comme c'est habituellement le cas, de reconnaître la formule sortante pour être gagnant. Au contraire, il faut savoir suivre à la façon de Mallarmé la chute des dés sur une surface infiniment subdivisible en un minimum de temps pensable. Il

1. Stéphane MALLARMÉ, « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard », Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1985, p. 463 et 467.

faut pouvoir affirmer la courbe asymptotique que les dés parcourent au moment de retomber sur la table, la fonction primitive dont le résultat obtenu ne peut désigner qu'une fonction dérivée. Sur cette surface où se mirent tous les possibles sans devoir se distinguer de la formule qui s'y distingue, sur une telle surface absolument plane tous les coups sont victorieux. À ne considérer que le résultat final, on perd tout, on en reste à une simple forme de contenu dont la forme expressive se trouve amputée. C'est pourquoi le mauvais joueur compte sur plusieurs coups au lieu de se suspendre en haleine à la surface ténue du chiffre fatal. Le mauvais joueur ne sait pas attendre. Il manque de patience, de suspension. Le mauvais joueur est condamné à jouer et à rejouer toujours en éventuel perdant, insensible à la puissance plastique de l'attente qui distorsionne et subdivise la chute des dés.

On peut évidemment considérer le coup de dés dans ses résultats les plus tangibles, en rester au niveau empirique d'une statistique probabilitaire, aveuglé par ce calcul exclusif qui vise à nier les occurrences les moins favorables pour cibler froidement l'espace du probable. On peut toujours jouer de loin, en laissant aux institutions le soin de gérer l'attente des joueurs, évacuant du même coup les moments critiques et cliniques du jeu où le temps se distorsionne et où les sujets plongent fiévreusement vers une surface sursaturée aux coordonnées asubjectives¹. Que ce soit chez Balzac ou chez Dostoïevski, le joueur pénètre dans un monde où les sujets perdent leur centre de gravité au sein d'un suspens qui les désarticule. Chez Balzac comme chez Dostoïevski, l'attente du joueur devant la table où les dés ne cessent de retomber, une telle attente constitue la surface d'une économie libidinale :

Sachez-le bien, à peine avez-vous fait un pas vers le tapis vert, déjà votre chapeau ne vous appartient pas plus que vous ne vous appartenez à vous-même : vous êtes au jeu, vous, votre fortune, votre coiffe, votre canne et votre manteau.

L'inconnu fut assailli par mille pensées semblables qui passaient en lambeaux dans son âme, comme des drapeaux déchirés voltigent au milieu d'une bataille. S'il déposait pendant un moment le fardeau de son intelligence et de ses souvenirs pour

1. *L'Économie libidinale* de Jean-François LYOTARD n'est pas étrangère à l'élaboration de ce type de surface que *Logique du sens* inscrit sous la formule de Valéry : « Le plus profond, c'est la peau. »

s'arrêter devant quelques fleurs dont les têtes étaient mollement balancées par la brise parmi les massifs de verdure, bientôt saisi par une convulsion de la vie qui regimbait encore sous la pesante idée du suicide, il levait les yeux au ciel ; là, des nuages gris, des bouffées de vent chargées de tristesse, une atmosphère lourde lui conseillaient encore de mourir.

Honoré de Balzac,
La Peau de chagrin,

Paris, Gallimard, « Folio », 1974, p. 22 et 32.

On le voit, le jeu est ici une bataille d'où le sujet ressort brisé, affolé par tout ce qui refuse de se distinguer au sein de ce qui se distingue, submergé par des agencements indéchiffrables, en arrêt devant une fleur, devant une constellation éclatante de fleurs balancées par le vent dans un mouvement lent, long, vide comme une éternité. Pratiquant un jeu aussi violent, le sujet constitué ne peut que s'effacer dans une mort plurielle, encombré de dimensions non maîtrisables, de vitesses et de lenteurs impersonnelles qu'il raccorde comme autant de drapeaux déchirés, entre le rouge et le noir, toujours hésitant, en attente d'une formule impassible, déjà là pourtant, avec, à sa surface idéelle, le cortège des combinaisons insistantes et les brumes évaporées. Un tel jeu n'a donc rien de commun avec les jeux de société.

En effet, la seule chose qui, d'ordinaire, nous préoccupe et qui nous pousse au jeu, c'est l'espoir du gain lié à la configuration triomphale capable de refouler toutes les autres. On ne joue jamais que pour nier le hasard au lieu d'en affirmer les fragments. Un tel jeu repose sur le travail du négatif, sur la négation de la sphère d'expression que traîne derrière lui le coup de dés : économie dialectique ! Mais, pour qui sait jouer en suivant patiemment les membres du chiffre unique en formation, pour qui sait affirmer la courbe asymptotique du jet, le souffle court, tenu en haleine au sein d'un vertige impersonnel où le sujet se liquéfie en s'associant des espaces inouïs, un coup de dés jamais ne saurait abolir le hasard, mais manifeste dans sa chute la surface univoque des configurations qu'il a fatalement traversées. De ce point de vue, la formule sortante n'a pas d'avantages réels sur celles qu'elle effeuille et traîne derrière elle. Cette part ineffectuable, virtuelle, surplombe réellement l'actualisation concrète des figures données. Et c'est la raison pour laquelle il n'est pas important de savoir quelle est la combinaison sortante, puisque le coup vainqueur traîne

dans son sillage toutes les constellations dont il désigne l'unique nombre, l'unique exprimant. C'est par la considération de tous les exprimés qu'il affirme conjointement et qui insistent en lui que se dessine la surface d'un jeu supérieur où l'on gagne à chaque coup, surface où coexistent tous les possibles comme pour une toile de Vasarely. Lancés au hasard, les dés produisent nécessairement les douze coups, redonnant le droit de jouer le coup qui les exprime tous et en appelle la répétition.

C'est la force du livre de Deleuze sur Nietzsche d'avoir articulé le lancer des dés à la pensée de l'éternel retour :

Le jeu a deux moments qui sont ceux d'un coup de dés : les dés qu'on lance et les dés qui retombent. Il arrive à Nietzsche de présenter le coup de dés comme se jouant sur deux tables distinctes, la terre et le ciel [...]. Mais ces deux tables ne sont pas deux mondes. Ce sont les deux heures d'un même monde, les deux moments du même monde, minuit et midi, l'heure où l'on jette les dés, l'heure où retombent les dés [...]. Il ne s'agit pas de plusieurs coups de dés qui, en raison de leur nombre, arriveraient à reproduire la même combinaison. Tout au contraire : il s'agit d'un seul coup de dés qui, en raison du nombre de la combinaison produite, arrive à se reproduire comme tel.

Gilles Deleuze,
Nietzsche et la philosophie, op. cit., p. 29.

Minuit, le moment où l'on lance les dés, midi, le moment où se distingue une formule en ayant épuisé les douze puissances du hasard qui insistent dans l'éclat de l'instant. Dans cette perspective, pas plus que l'un ne supprime ou ne nie le multiple, pas plus la nécessité n'abolit le hasard : « Car il n'y a qu'une seule combinaison du hasard [...] une seule façon de combiner tous les membres du hasard, façon qui est comme l'un du multiple, c'est-à-dire nombre ou nécessité. Il y a beaucoup de nombres suivant des probabilités croissantes ou décroissantes, mais un seul nombre qui réunisse tous les fragments du hasard, comme midi rassemble tous les membres épars de minuit¹. » Les membres épars de minuit et toute leur agitation insistent obstinément dans l'éclat de midi. Midi, avec ses douze coups, replie de loin en loin sur sa patine incorporelle et sans ombre tous les exprimés virtuels dont il désigne l'unique affirmation, affirmation de la différence et différence affirmée.

1. Gilles DELEUZE, *Nietzsche et la philosophie, op. cit.*, p. 20. Sur cette question, cf. en particulier les chapitres I, XI, XII, XIII et XIV.

Un tel jeu, situé par-delà le bien et le mal, n'a certes rien de commun avec le pari de Pascal ou avec le Dieu ludique de Leibniz. Au lieu de répartir le hasard sur plusieurs coups et selon plusieurs mondes impossibles pour *conserver* le meilleur, on dispose la totalité de ses fragments sur une même surface, on affirme tout le hasard en une fois dans une consistance singulière. Le coup de dés réalise le principe d'une hétérogénéité où s'affirme le spectre entier du hasard, blancheur étale de midi qui exprime les mondes déchirés de minuit. Cette hétérogénéité mobilise une logique de répartition très particulière où ce qui se distingue traîne avec soi toute une entité plumeuse qui ne peut pas s'en distinguer – distribution nomade. C'est là un mode de subjectivation ou d'individuation impersonnel capable d'affirmer à la fois les figures multiples du hasard sans lesquelles la formule triomphale ne saurait jamais se distinguer de celles, insistantes, qui ne se distinguent pas. C'est pourquoi, pour Nietzsche, il s'agit de jouer aux dés avec les dieux, de les lancer sur les tables brisées de la Terre et d'y jeter tout le hasard en une seule fois. De toute évidence il n'y a donc qu'un seul chiffre du hasard, un chiffre quelconque capable d'effeuiller son spectre multilinéaire en agençant toutes ses figures.

Mais, faut-il encore le préciser ? il ne s'agit pas de juger de la répartition sédentaire des cas, de fixer les bons et les mauvais coups selon une statistique probabiliste. Il faut au contraire savoir attendre suffisamment, avoir cette patience supérieure propre à suspendre la chute des dés pour pouvoir suivre l'articulation de ses membres épars le long d'une surface univoque d'immanence. Seule la patience peut nous faire pénétrer le milieu sursaturé dont un coup de dés affirme la cristallisation. L'exercice de patience rend tangible la transversale unique réenchaînant les bandes hétérogènes du spectre aléatoire, la courbe asymptotique qui les effeuille. Mais cette ligne unique est en fait infiniment modulable. Ses modes sont infinis en variété, même si leur affirmation reste univoque du point de vue du coup fatal qui les exprime.

On peut le deviner, cette ligne modulable, cette surface métastable, développe des ordres différentiels extrêmement riches qu'on peut toujours décomposer en un ordre de puissance supérieure. C'est ici une ligne qui peut toujours se diviser en un nombre infini de parties infinitésimales, elles-mêmes divisibles à l'infini. Sur cette ligne, chaque division doit

conduire à un ordre de grandeur qui n'a rien de commun avec les précédents. Une telle division de la ligne en infinitésimaux de deuxième, de troisième et de quatrième ordre, conduit à un jeu très original qui marque une espèce d'intensification du hasard suivant laquelle le monde s'effeuille sans cesse en ordres totalement irréductibles.

Nul mieux que Borges sans doute n'a su produire une semblable division de l'indivisible¹. En effet, « La loterie à Babylone » se conçoit justement sur le mode d'une ramification apte à faire coexister, en un minimum de temps pensable, toutes les occurrences hétérogènes du hasard. Dans cette ramification aléatoire, toutes les configurations possibles et impossibles se réparent en un jet fatal capable de les articuler sur une même ligne dimensionnelle qu'on peut toujours déplier, infiniment subdivisible, en un minimum de temps pensable, surface polymorphique dont chaque division présente un ordre métrique inédit. Sur une telle ligne s'entrecroisent tous les mondes possibles suivant une coexistence virtuelle où une vie peut toujours en reprendre une autre, à un autre niveau de la distinction, comme si Pythagore, Pyrrhus et Euphorbe jouaient le même jeu aux niveaux différents d'une seule ligne en mutation continue ou, peut-être, comme si Pythagore ne pouvait se distinguer des autres qu'à la faveur de leur indiscernabilité, ne se distinguant qu'à la surface de ce qui ne se distingue pas :

Pythagore, si l'on en croit le récit émerveillé d'Héraclite du Pont, se souvenait d'avoir été Pyrrhus, et avant Pyrrhus, Euphorbe, et avant Euphorbe encore quelque autre mortel ; pour me remémorer d'analogues vicissitudes je puis me dispenser d'avoir recours à la mort, et même à l'imposture. Je dois cette diversité presque atroce à une institution que d'autres républiques ignorent ou qui n'opère chez elles que de façon imparfaite et obscure : la loterie.

Jorge Luis Borges,
op. cit., p. 82-83.

À la réminiscence qui suit l'ordre exclusif du temps schématisé par la causalité, Borges oppose souvent le rêve effeuillé où le rêveur n'est lui-même que le produit d'un rêve dans lequel il s'intègre comme dans un rêve infiniment machiné. Les *Ruines*

1. Jorge Luis BORGES, *Fictions*, Paris, Gallimard, « Folio », 1974. Sur le problème du jeu chez Borges, cf. Gilles DELEUZE, *Logique du sens*, *op. cit.*, 10^e série.

circulaires ne font qu'exprimer cette ramification du rêve ou plutôt cet emboîtement continu dont chaque terme n'est qu'une apparence négativement intégrée dans le rêve d'un autre, lui-même délimité par un rêve qui le déborde sans cesse. À cet égard, Borges n'a pas encore franchi la porte du temps pur puisque chaque rêve considéré repose sur des principes d'exclusion réciproque. En revanche, la multiplicité dont il s'agit dans « La Loterie à Babylone » est beaucoup plus complexe. Il y suffit d'une seule vie, d'un seul instant quelconque pour être en présence d'une entité qui prend Pythagore, Pyrrhus, Euphorbe dans un devenir impersonnel où Pythagore donne à sentir l'insistance de Pyrrhus et d'Euphorbe pris au sein d'une universelle variation. À la répétition par emboîtements successifs, Borges oppose une répétition linéaire par coexistences simultanées. Le jeu, par la mise en œuvre d'un principe de distinction nomade – éclair et ciel noir –, est en quelque sorte supérieur aux rêves, aux simulacres et aux phantasmes engorgés d'abîmes et de profondeurs, de transcendances et de descendances. Sa machination fait bégayer constamment Pythagore entre Pyrrhus et Euphorbe, comme si l'un ne pouvait se distinguer de l'autre sans que l'autre s'y exprime de façon indistincte et insistante. Le principe de la distinction – différence et répétition – n'accède à sa forme supérieure, à sa plénitude ou à sa superficie que sur le mode du jeu – innocence de ses méandres dans un temps pur, infiniment subdivisible !

On pourra constater, sur ce point, une profonde parenté entre Nietzsche et Borges, puisque c'est sur une ligne unique, le long d'un lancer univoque, que se construit un plan d'immanence et que le hasard répartit ses membres hétérogènes en un parcours fibré. Un tel jeu, s'il reste collectif, n'a cependant rien de commun avec les jeux de société dans la mesure où, au lieu de se soumettre à une morale préalable, il produira un agencement collectif au sens extra-moral. Bien plus, c'est ici le jeu qui se soumet les formations sociales et non l'inverse. Si généralement le hasard n'intervient qu'au début d'une partie et se développe ensuite selon des règles mécaniques préexistantes, Borges parvient pourtant à concevoir un jeu sans morale ni justice, un jeu capable, à chacune de ses étapes, d'inventer de nouvelles règles immanentes au parcours aléatoire des éléments et des singularités.

Si la loterie est une intensification du hasard, une infusion périodique du chaos dans le cosmos, ne conviendrait-il pas que le

hasard intervînt dans toutes les étapes du tirage et non dans une seule ? N'est-il pas dérisoire que le hasard dicte la mort de quelqu'un, mais que ne soient pas assujetties au même hasard les circonstances de cette mort : le caractère public ou réservé, le délai d'une heure ou d'un siècle ?

Jorge Luis Borges,
op. cit., p. 87.

S'agissant ici d'un jeu au sens extra-moral, il est clair que ce dernier ne peut se développer qu'en inventant chaque fois de nouvelles règles, sans se soumettre à un code extérieur et préalable, à des lois restrictives susceptibles de conjurer le hasard. Ainsi, plutôt que de reléguer le hasard au début du jeu et de le circonscire par des lois exogènes, au lieu d'utiliser le hasard au début du jeu, lorsque la bille rencontre la roulette, il faudrait pouvoir imaginer une bille qui rebondisse de roulette en roulette de telle sorte qu'à chaque étape du jeu, le hasard puisse dévier la bille en la projetant sur d'autres tables de jeu, semant ainsi le trouble dans la répartition générale et cloisonnée des différents jeux en cours. Un tel jeu est animé d'une transversale qui traverse toutes les parties, lancer unique qui développe sur sa trajectoire des ordres de grandeur et de distribution variables sans que personne intervienne pour exclure le mauvais joueur peu respectueux des règles et des usages.

La loterie de Babylone constitue une machination des formations sociales en passe, justement, de produire ce type de transversale aléatoire sur lequel chaque singularité produit de nouveaux mots d'ordre et de nouvelles dispositions politiques saturées de hasard :

Imaginons un premier tirage qui décrète la mort d'un homme. Pour l'exécution du verdict, on procède à un second tirage, qui propose – supposons – neuf agents. De ces agents, quatre peuvent entreprendre un troisième tirage qui prononcera le nom du bourreau, deux peuvent remplacer la sentence adverse par une sentence heureuse [...] un autre pourra décréter l'exaspération du supplice en le rendant infâme ou en l'enrichissant de tortures, d'autres enfin peuvent se refuser à prendre une mesure quelconque [...]. En fait, le nombre de tirages est infini. Aucune décision n'est finale, toutes se ramifient. D'infinis tirages ne nécessitent pas, comme les ignorants le supposent, un temps infini ; il suffit en réalité que le temps soit infiniment subdivisible.

Jorge Luis Borges,
op. cit., p. 87-88.

Si aucune décision, si aucun impératif n'a de valeur catégo-

rique, c'est en raison d'une ramification infinie des mots d'ordre. À cet égard, toute sentence constitue une intensification de toutes les autres. Aucune sentence ne se distingue sans traîner avec elle la totalité des mots d'ordre d'où elle s'extrait. C'est chaque décret qui forme une série dans un temps plus petit que le minimum pensable¹. La loterie de Babylone produit une rumeur impersonnelle, un discours indirect libre qui explique toutes les sentences présentes dans un mot d'ordre, toutes les voix dans celle qui se distingue. C'est ici chaque décision, chaque mot d'ordre qui émet une distribution de singularités, un coup de dés où résonne la rumeur de toutes les sentences dans un discours indirect libre, métallique, machinique, comme le timbre de Charlus que Proust arrache aux éclats de voix qui l'habitent. Glossolalie ! C'est dans un temps infiniment subdivisible que la série infinie des mots d'ordre bourdonne au milieu de la sentence actuelle. Mais il y a, dans ce laps de temps infiniment subdivisible, quelque chose d'impensable que Deleuze définit par la difficulté de penser, difficulté de penser l'émission d'un coup de dés, la rumeur indistincte, le discours indirect libre d'où se distingue toute sentence en un temps plus petit que le minimum pensable. Il y a un minimum de temps pensable au sein duquel un mot d'ordre se distingue de la rumeur des énoncés qu'il traîne derrière lui, enrôlé par tous les décrets qui parlent en lui et ne s'en distinguent plus.

Penser n'est pas chose facile. On ne pense que sous l'impulsion d'un choc, là où la voix de la sentence pose problème, là où un mot d'ordre laisse entendre une multiplicité de voix divergentes, un discours indirect libre, une rumeur polyphonique sous les rouages giratoires d'une immense machine collective d'énonciation. La forme pure du temps, la machination abstraite que développe le procès de la loterie, heurte la pensée de plein fouet et la reconduit à son propre impouvoir. Si toute sentence est le lieu d'un coup de dés, comment penser l'immense sphère giratoire dont toutes les déclinaisons se produisent en un temps infiniment subdivisible ?

Il ne peut y avoir d'analytique pour un temps infiniment subdivisible sans que l'on conçoive cette analytique comme une lutte avec le chaos, analytique infiniment modulable dont la loterie de Babylone offre un modèle. En effet, le temps est

1. Sur cette redondance du mot d'ordre, cf. Gilles DELEUZE et Félix GUATARI, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 100-102.

conçu par Borges comme un emboîtement de structure sur une ligne infiniment divisible, ligne du coup de dés qui passe par des clinamens, des cristaux de temps plus petits que toute quantité assignable. Le jeu idéal de Borges nous confronte à des niveaux temporels dont chaque partie se dédouble et se divise en un nombre infini d'éléments eux-mêmes divisibles en une infinité d'autres parties, de sorte que $(dx)^2$ est à une différentielle d'ordre inférieur, dx , ce que dx est à x .

À une esthétique qui libère le temps de la catégorie, il faut donc intégrer une analytique floue capable de penser les essences vagues et les fluxions évanouissantes. Peut-être y a-t-il autant d'analytiques différenciées, de tables de répartition et de principes de distinction que de divisions du temps en ordres différentiels hétérogènes. C'est en tout cas sous cet angle que Deleuze conçoit la nécessité de penser. Au lieu de réduire le diagramme germinatif par une polarisation catégorielle comme le fait Kant, au lieu d'évacuer le jeu anarchique des germes indiscernables et non distingués dont Kant pressent un peu partout les turbulences, il faut redonner un souffle et une consistance à toutes les distributions nomades : « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard »... « Toute pensée émet un coup de dés ! »

Le coup de dés se propage comme une onde qui ne se divise pas sans changer de nature à chaque étape de la division. Chaque étape de la division constitue une logique particulière sans commune mesure avec celles qui précèdent. Au lieu de se développer par filiation, le coup de dés se divise par constellations, par populations dont chacune évolue sur ses propres bords et ouvre un dépli inédit. Le coup de dés, c'est une multiplicité de plans étagés que traverse une diagonale unique, continue. Mais s'il y a insistance de tous les plans qui surplombent le résultat fatal, cette diagonale ne développe pas de filiation génétique, comme on le verra bientôt avec le « Jardin aux sentiers qui bifurquent » de Borges. Les plans divergent, mais on retrouve des essences vagues qui les chevauchent tous et qu'on rencontre sur chacun d'entre eux.

Peut-être faut-il alors distinguer avec Deleuze plusieurs types de sémiotiques. À un premier degré d'une logique pragmatique, on trouve bien sûr à l'œuvre des sémiotiques de nature générative procédant par filiations et par stratifications duelles. Mais de telles stratifications à composantes génératives n'ont aucun privilège particulier. Elles manifestent, au

contraire, l'extrême essoufflement des productions sémiotiques. On ne peut considérer de sémiotiques génératives cohérentes qu'à la condition d'y retrouver la puissance d'une sémiotique transformationnelle et d'une sémiotique diagrammatique. La diagrammatique désigne une logique des multiplicités, le régime propre à la *diagonale* traversant la variété des plans, à la surface de laquelle tout coexiste de façon virtuelle. Mais il suffit de considérer la croissance de chaque plan pour lui-même, d'analyser sa progression *latérale* pour quitter le régime diagrammatique en direction d'une sémiotique transformationnelle. Comment chaque plan évolue sur ses propres bords ? Cela concerne le régime transformationnel. On a donc une ligne unique dont chaque division développe une nouvelle analytique qui ne doit rien à la précédente, mais qui compose de façon originale des ordres de relations latérales entre éléments différemment constitués. Cette ligne, cette *diagonale*, définit le régime de la *transversalité*. Une sémiotique de cette qualité effeuille tous les plans qu'elle recoupe et dont chacun évolue de façon *latérale*.

La sémiotique diagrammatique se prolonge naturellement en une sémiotique transformationnelle. On a enfin à l'intérieur de chacun de ces plans des *points* d'effondrement, d'enfoncement localisés qui font l'objet d'une sémiotique générative. Sur chaque plan, on doit se demander comment la diagonale peut recouper la latérale et comment ce recoupement particulier peut organiser une distribution spécifique de points¹. En effet, l'ensemble de ces trois sémiotiques dessine des configurations variables, une pragmatique qu'il faut inventer à chaque fois dans un coup de dés semi-aléatoire. C'est pourquoi l'analytique transcendantale doit être réécrite sous le programme d'une sémiotique générale dans laquelle on ne doit pas seulement considérer la formation d'une composante générative comme le fait Kant, mais également celle d'une composante transformationnelle et d'une composante diagrammatique témoignant d'une nouvelle répartition de l'empirique et du transcendantal :

L'analyse des agencements nous ouvre sur une logique générale : nous n'avons fait que l'esquisser et ce sera sans doute la

1. Sur l'idée d'une pragmatique à plusieurs variables, cf. *Dialogues*, p. 136-137, et *Mille Plateaux*, les parties consacrées aux *régimes de signes* et aux *postulats de la linguistique*.

suite de notre travail, faire cette logique, ce que Guattari appelle diagrammatique.

Gilles Deleuze,
Entretien avec C. Clément à propos de *Mille Plateaux*
in *L'Arc*, Paris, 1980, p. 100.

Cette logique diagrammatique ou cette pragmatique, que préfigure et qu'annonce *Mille Plateaux*, trouve évidemment un prolongement immédiat dans la *Logique de la sensation* et surtout au niveau des analyses sémiotiques que Deleuze consacre au cinéma. Mais la *Logique du sens* et *Différence et répétition* en contiennent déjà des aspects importants. Chaque livre de Deleuze constitue un dispositif où s'entrecroisent différentes composantes sémiotiques, des régimes de signes, d'affects, de percepts très différents selon les concepts qui en tracent la carte et en entrecroisent les variables diagrammatiques, transformationnelles et génératives.

Comme le disent si bien R. Bellour et F. Ewald, « depuis *Logique du sens*, il semble que vous ayez été soucieux de produire une batterie de concepts par livre nouveau. On observe, bien sûr, des migrations, des recoupements. Mais, globalement, le vocabulaire des livres sur le cinéma n'est pas le même que celui de *Logique de la sensation*, qui n'est lui-même pas le même que celui de *Capitalisme et schizophrénie*, etc., comme si, au lieu de se reprendre, vos concepts devaient chaque fois former un corps propre, un niveau spécifique¹ ». L'œuvre de Deleuze se présente effectivement comme un coup de dés avec des plans et des dimensions différemment prolongeables selon le concept singulier qui en articule les lignes et les points remarquables. On trouve dans cette œuvre un ensemble de lignes, de réseaux, de points, de segmentations dont les connexions sont à la fois diagrammatiques, transformationnelles et génératives, selon la perspective qu'on adopte, selon la répartition empirico-transcendantale qu'on expérimente. L'extrême cohérence de ce coup de dés nous conduit à penser que, si la philosophie concerne la création de concepts inédits plutôt qu'un envoi métaphysique surdéterminé par la tradition occidentale, force est de reconnaître que Deleuze inaugure une pragmatique qui le place à côté des plus grands philosophes, puisque depuis Bergson une telle inventivité conceptuelle ne s'est plus manifestée.

1. Gilles DELEUZE, « Entretien avec Raymond Bellour et François Ewald », *Magazine littéraire*, op. cit., p. 21. Repris in *Pourparlers*, Paris, Minuit, 1990, p. 199.

La philosophie de Deleuze produit une pragmatique expressionniste des concepts. C'est cet expressionnisme philosophique, apte à réenchaîner une multiplicité hétérogène de sémiotiques sur un plan d'immanence, qui constitue le souci principal de sa pensée et qui motive son livre concernant la philosophie, *Qu'est-ce que la philosophie ?* En effet, on peut le comprendre en revenant à Borges, dans un temps infiniment subdivisible, on pourra concevoir autant de modes de distribution que de divisions du temps. Chaque division peut produire la circulation de nouveaux mots d'ordre, la construction de nouvelles structures dont on ne trouvera pas de bord commun. Le monde est une immense loterie, une intensification du hasard dans un temps qui ne se divise pas sans changer de nature à chaque étage de la division. C'est pourquoi il importe de distinguer autant d'analytiques différentes que de divisions du temps en sections plus petites que le minimum de temps continu pensable. Dans cette perspective, un concept pourra tout aussi bien définir le *clinamen* du temps que le temps une division de la pensée. Comme le montre Deleuze dans son analyse de Lucrèce, conformément à la nature de l'atome, le minimum de temps, ou le *clinamen*, renvoie toujours à l'appréhension de la pensée en ce qu'il exprime la plus courte pensée en même temps que la plus petite bifurcation, l'écart le plus petit dans le cours de la durée¹. C'est en même temps que les *clinamens* d'un coup de dés donnent à penser et à sentir dans une forme de contenu et une forme d'expression de faits indiscernables quoique réellement distincts – toute pensée émet un coup de dés et chaque coup de dés émet une pensée ! C'est par son livre sur Foucault que Deleuze va le plus loin dans l'articulation aschématique et asubjective des formes de contenu et des formes d'expression prises en un même jet de dés. La forme du temps pur et la forme de la pensée pure tissent leurs *clinamens* sur la surface d'un seul et même coup de dés infiniment subdivisible dans le temps et dans l'esprit.

Il y a entre Deleuze et Foucault, outre une amitié profonde dont témoigne la biographie de Didier Eribon, une affinité intellectuelle extraordinaire. C'est pourquoi le livre sur Foucault engage tout autant la philosophie de Deleuze que celle de Foucault pour montrer en fin de compte que le postkantisme de Foucault ne vaut que par le plan micrologique (diagrammatique) qu'il actualise, ce plan différentiel que Kant

1. Gilles DELEUZE, *Logique du sens*, op. cit., p. 311.

avait fermé par le jeu trop ordinaire de la dispensation catégoriale. Retrouver un autre jeu dans le jeu des catégories à la faveur d'un étrange rapport à Kant est un des enjeux de ce livre¹. Pour aller à l'essentiel, on peut considérer que le problème de Foucault consiste à déterminer le rapport des visibilitées (espace-temps) aux énoncés et mots d'ordre (concepts). Selon quelles lignes peut-on entrecroiser ce rapport ? En effet, ce qu'on voit ne se logeant jamais dans ce qu'on dit, la conjonction paraît impossible. Il y a coupure radicale et pourtant rapport dans le non-rapport. La réponse de Deleuze à ce problème, c'est que le visible et l'énonçable, ces deux formes, s'insinuent l'une dans l'autre comme dans une bataille, ou mieux, comme dans un coup de dés².

En fait, si l'on décide de faire de la lumière la condition des visibilitées et si l'on décide de penser le langage comme condition des énoncés, on peut créer une espèce d'écheveau à quatre termes, à quatre dés, où des énoncés se glissent entre le visible d'une part et sa condition (lumière), tandis que les visibilitées s'insinuent entre l'énoncé et sa condition. On dirait un ensemble de clinamens, une ligne de points singuliers pris dans une fermeture Éclair ou dans un procédé de couture comparable à celui que Van Gogh développe le long d'une ligne capable de réenchaîner les accrocs du dehors sur la surface agitée d'une toile métastable, succession de coups de pinceau que le vent vient interrompre et que la pensée pourtant renoue suivant un procès semi-aléatoire qui ressemble aux chaînes de Markov. C'est ce morcelage réenchaîné que Deleuze met en évidence lorsqu'il réajuste le motif du coup de dés :

... en effet, le coup de dés exprime le rapport de forces ou de pouvoir le plus simple [...]. Les rapports de forces, tels que Foucault les entend, ne concernent pas seulement les hommes, mais les éléments, les lettres de l'alphabet dans leur tirage au hasard [...]. Le hasard ne vaut que pour le premier coup ; peut-être le second coup se fait-il dans des conditions partiellement déterminées par le premier, comme dans une chaîne de Markov, une succession de ré-enchaînements partiels. Et c'est cela le dehors : la ligne qui ne cesse de ré-enchaîner les tirages au hasard dans des mixtes d'aléatoire et de dépendance.

Gilles Deleuze,
Foucault, op. cit., p. 125.

C'est dans ce coup de dés capable de filer ses lignes semi-

1. Cf. Gilles DELEUZE, *Foucault*, Paris, Minuit, 1986, 2^e partie, chapitre 1.
2. Cf. *ibid.*, p. 73.

aléatoires que Deleuze retrouve la logique générale de sa pragmatique, le principe polymorphique d'une distribution nomade. En effet, l'analyse que Foucault consacre aux formations historiques est inséparable de celle que Deleuze et Guattari proposent des strates et de leurs devenir. C'est sur un même coup de dés que se développent des strates innombrables. Une strate ne pourra donc pas se distinguer sans que toutes les autres y soient exprimées. C'est le fil de la diagonale qui recoupe toutes les latérales et qui va produire à chaque niveau une autre organisation des points. On ne peut pas comprendre l'agencement d'une strate si on l'ampute du principe de distinction asymétrique que Deleuze invente avec *Différence et répétition*. Une strate ne se distingue des autres que là où toutes les autres ne s'en distinguent pas. Ce mode de différenciation désigne le principe de toute pragmatique. C'est à cette condition seulement que quelque chose devient visible sur une surface où se mirent tous les possibles et que quelque chose devient énonçable en traînant avec soi des mots d'ordre pris dans une rumeur polyphonique. Glossolalie et blancheur éperdue.

Les strates sont donc des formations historiques composées de plages de visibilité et de champs de dicibilité. Les visibilitées désignent des contenus actualisés qui traînent derrière eux des exprimés virtuels dont ils se distinguent. Les énoncés concernent des formes d'expression actuelles, baignées d'une rumeur virtuelle, habitées d'un discours indirect libre d'où elles se prélèvent. Ces deux formes – de contenu et d'expression –, que Deleuze emprunte à Hjelmslev, composent les dimensions mêmes de la pragmatique dans la mesure où contenu et expression ne se confondent plus avec la distinction signifié-signifiant, mais conduisent au jeu varié d'une sémiotique complexe. Forme de contenu et forme d'expression désignent, en fait, les fonctifs d'une nouvelle répartition très rigoureuse. Le contenu n'est pas un signifié intuitionnable ni l'expression un signifiant formalisé, catégoriquement structuré, mais tous deux plongent dans un plan d'immanence, rumeur indistincte et blancheur étale¹. C'est dire que pour les ajuster l'une à l'autre, il faut passer par un jeu très serré, susceptible d'entrecroiser des composantes sémiotiques variées.

Un tel agencement définit justement ce que Deleuze appelle une strate, un doublet semi-aléatoire aux raccords irrationnels.

1. Sur ces deux formes, cf. Louis Trolle HJELMSLEV, *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Minuit, 1971, p. 85.

À cet égard, la formalisation des contenus et des expressions ne consiste pas à extraire du mot le signifiant et de la chose le signifié conforme au mot. Il s'agit plutôt de retrouver dans le mot d'ordre, dans un énoncé, la multiplicité diagrammatique qu'ils expriment à la surface de leur lisibilité. Du reste, comme le dit Deleuze dans *Mille Plateaux*, la forme de contenu ne se réduit pas à une chose, mais étale un état de choses très composites. La forme d'expression ne désigne pas l'espace du mot, mais déploie une multiplicité discursive qui file ses points avec ceux d'une multiplicité non discursive de contenu – échec de points, de contrepoints, d'accrocs irrationnels¹.

De ce point de vue, il faut au moins distinguer trois régimes sémiotiques pour rendre compte de la constitution des strates. La façon dont contenu et expression s'entrecroisent pour former une strate, leur prolongement et leur croissance latérales définissent le jeu d'une sémiotique transformationnelle. Mais une strate ne propose pas seulement des régimes de transformations corrélatives. En effet, la manière dont une strate s'infléchit en points de convergence, en nœuds centraux et en segments rigides, relève d'une sémiotique générative. Mais ce n'est pas fini ainsi. Sur chaque strate, on retrouve des essences vagues, points = X qui expriment leurs positions sur d'autres strates, tout un écho virtuel de possibilités, une pullulation, une saturation de leur réalité prise sur d'autres agencements et sur d'autres coordonnées : points = X, sujets vagues où s'expriment des rumeurs et des échos qui appartiennent à d'autres voix et à d'autres mondes ; cette logique diagrammatique ne peut donc pas se distinguer des composantes actuelles, comme nous le comprendrons bientôt.

Ainsi, du point de vue génératif, une strate est d'abord une manière particulière de filtrer la lumière dans une formation historique déterminée. Le style roman, par exemple, ne produit pas le même éclairage des choses que le gothique. Ce n'est pas le même regard, ce n'est pas le même régime de visibilité parce que entre la lumière et la visibilité vont s'intercaler des énoncés différents de ceux qui caractérisent le gothique. Le rapport du contenu et de l'expression définit une autre pragmatique. La lumière n'est pas distribuée de la même façon dans les deux cas et ce que le gothique offre au regard, ce qu'il met en scène, est fonction d'une articulation du dedans sur le dehors à travers une ligne sinueuse et des murs autrement dis-

1. Cf. *Mille Plateaux*, op. cit., p. 86.

posés. Il appartient à une sémiotique générative de découvrir les éléments fixes, durs, qui composent une strate. Il lui appartient encore d'analyser les mots d'ordre, les prescriptions rigides qui s'agencent avec les éléments à segmentation dure. En revanche, il revient à la sémiotique transformationnelle de découvrir les segmentations fines et de suivre la couture qui agence la visibilité avec des formations discursives pour indiquer la façon dont un énoncé va transformer un contenu, comment ils se croisent et s'arrachent des particules dans un dispositif complexe. Au contraire, la mutation des strates sur le fil de la diagonale, la métamorphose des formations historiques, le passage du roman au gothique sur une ligne de fuite capable de redistribuer les régimes de signe et de visibilité, toute cette procédure caractérise cette sémiotique diagrammatique dont la transversale passe entre toutes les strates.

L'ensemble de cette pragmatique multilinéaire nous paraît être le propre de la philosophie de Deleuze, même s'il revient à Foucault d'avoir posé le principe des formations discursives et des visibilités. La question de Deleuze est : comment prélever une strate sur la surface du coup de dés ? Comment se croisent et s'enchevêtrent la ligne de fuite, la ligne de segmentarité souple et la segmentation dure ? Quelles articulations ? Quels devenir ? Cette question est étroitement liée à celle de Foucault lorsqu'il interroge les procédures du vrai. C'est le même problème qui préoccupe Foucault et Deleuze, là où l'un pénètre dans les régions en clair-obscur de l'histoire tandis que l'autre s'efforce de suivre le diagramme semi-aléatoire qui les effeuille et les fait varier :

Mais en quoi consiste une procédure ? Peut-être est-elle faite en gros d'un processus et d'un procédé, pragmatisme. Le processus est celui du voir, et pose au savoir une série de questions : qu'est-ce qu'on voit sur telle strate, à tel ou tel seuil ? On ne demande pas seulement de quels objets on part, quelles qualités on suit, dans quels états de choses on s'installe (corpus sensible), mais : comment extrait-on, de ces objets, qualités et choses, des visibilités ? de quelle manière celles-ci scintillent-elles, miroitent-elles, et sous quelle lumière, comment la lumière se rassemble-t-elle sur la strate ? Et encore, quelles sont les positions de sujet comme variables de ces visibilités ? Qui les occupe et voit ? Mais il y a aussi des procédés du langage, aussi différents d'une strate à l'autre qu'entre deux auteurs insolites [...]. Quel est le corpus de mots, de phrases et de propositions ? Comment en extrait-on des « énoncés » qui les traversent ? Sous quel rassemblement du langage ces énoncés se dispersent-ils suivant des familles et des

seuils ? Et qui parle, c'est-à-dire quels sont les sujets d'énoncé comme variables, et qui vient en remplir la place ?

Gilles Deleuze,
Foucault, op. cit., p. 70.

Mais le programme de Deleuze va au-delà de cette procédure du vrai. Par-delà le vrai et le faux, Deleuze s'intéresse aux points de bifurcation, aux clinamens du temps et à la division de la pensée d'où choit un seul et unique coup de dés dans un jardin aux sentiers qui bifurquent. L'essentiel pour la philosophie, c'est de suivre l'étagement du coup de dés dans un plan d'immanence, la surface sur laquelle un point est saturé d'un halo de possibilités prises en d'autres circonstances de temps et de lieu, sur d'autres strates effeuillées par un unique lancer.

3. « Le jardin aux sentiers qui bifurquent »

Schelling a eu une belle formule : « Toutes les possibilités se réalisent. » Formule prometteuse et pourtant décevante lorsqu'on considère le trajet qui l'emporte et la destitue en une sentence péremptoire propre à servir les dispensations d'une philosophie de l'envoi. Si Schelling rejette l'idée de Leibniz suivant laquelle le monde résulte d'un tri ou d'une autre savante combinatoire entre une infinité de possibles, il n'en soumet pas moins le monde à une dispensation ontologique où il ne peut pas être question d'un mouvement aberrant et irrationnel. « Toutes les possibilités se réalisent » signifie aussi bien que « tout ce qui est rationnel est réel et tout ce qui est réel est rationnel ». Sous une telle formule, on peut néanmoins entendre gronder une autre forme d'inquiétude dans la mesure où, comme le dit Xavier Tilliette, elle défie « l'armée innombrable des possibles non réalisés, des entreprises étouffées dans l'œuf, le cortège sans fin des éventualités, des aléas, des utopies, des virtualités, des irréels, des potentiels, des futurs contingents, des futuribles... tout ce qui aurait pu être et n'a pas été, l'empire du conditionnel avec son brouillard de regret, son halo de déceance et de déboire, le mirage à perte de vue des possibles scintillant en deçà et au-delà du présent¹ ». Mais cette énumération insolite avec ses pestes et ses brouillards est rapidement évacuée par la triste sentence de Hegel ; la futuration, inscrite dans le regret et la déceance, se transforme en parturition. Au lieu d'affirmer les brouillards et les halos, on fait la part des choses. Aussi, si tout le possible est réel, c'est selon « le temps », le temps de régler le devenir, de déterminer la part qui revient à chaque moment suivant cette justice distributive que Schelling symbolise, dans la *Philosophie de la mythologie*, par Némésis la déesse.

1. Xavier TILLIETTE, *L'Absolu et la philosophie*, Paris, PUF, 1987, p. 215.

Le temps dont il s'agit, en fin de compte, désigne le temps de la révélation progressive par laquelle le caché se débarrasse de ses oripeaux, temps capable d'épuiser tous les possibles et d'ouvrir lentement la carapace dispensatrice d'une myriade d'existences disciplinées par le mal. Mais, en fait, rien ne nous assure que le temps soit placé sous la juridiction de Némésis, ou que le temps soit le simple nombre du mouvement. Rien ne permet de concevoir le temps comme régulation du devenir. Peut-être faudrait-il alors soustraire la formule de Schelling aux figures de la partition mythologique, la greffer sur l'épisodique et lui trouver d'autres devenirs, d'autres métamorphoses. En effet, si le mythe développe une partition chronologique entre un début et une fin commensurables, si le mythe finalise tout ce qui arrive et l'intègre au sein d'une chronique organique, le conte, tout comme la nouvelle, restitue à la formule de Schelling la légèreté de l'épisode. La nouvelle, plus qu'une anecdote continuée, désigne la puissance et la potentialité des épisodes. « Toutes les possibilités se réalisent ! » C'est dans la nouvelle que résonne le suspens de Cronos et que le temps se met à battre sur un rythme pur. « Toutes les possibilités se réalisent ! » C'est là la formule même de la nouvelle, tandis que le conte interroge ce qui va se réaliser. En effet, dans une nouvelle, il y a toujours un quelque chose qui est en train de se passer : « Qu'est-ce qui s'est passé ? Qu'est-ce qui a bien pu se passer ? » La nouvelle est hautement problématique. Quelque chose s'est passé, mais on ne sait pas quoi au juste. Il se passe quelque chose ? Mais quoi ? C'est quoi un épisode ? Une heure ! Une journée ! Qu'est-ce qui se passe dans la forme singulière et individuée de l'épisode ? Il y a là une hésitation de la nouvelle, un flottement de l'épisode, une césure à l'intérieur desquels « toutes les possibilités se réalisent » en se chevauchant. En cette minute, en cette saison, tout a pu arriver, le meilleur et le pire sans qu'on sache ce que c'est, sans qu'on sache si cela est, autrement que sous la forme d'une manière d'être. L'épisode ce n'est pas de l'être, c'est une manière d'être, une *haeccité*, un événement singulier, mais impersonnel.

À cet égard, *Eupalinos ou l'architecte*, de Paul Valéry, est construit comme une nouvelle, même si cette nouvelle est aussi un dialogue. Que s'est-il passé pour que Socrate devienne philosophe ? Quel événement ? Quel épisode ? En fait, tout prend consistance autour d'un étrange objet, chose = X, que Socrate découvre sur une plage, objet blanchi par le soleil et la

mer. Et on ne saura jamais ce que cet objet désigne. Et c'est pourtant à la faveur de cette rencontre que tout arrive, que quelque chose se lézarde dans la tête de Socrate. Et c'est à son contact que Socrate s'affole, perd pied, se molécularise en une foule de Socrate possibles, en un pullulement de possibles tous très réels, très inquiétants par le halo tenace qu'ils constituent. L'épisode, c'est la conjonction de tous ces « et » l'*Istigkeit* de leur consistance asubjective, le halo de leur rencontre. Comme dit Deleuze, à propos de la nouvelle, quelque chose s'est passé sous la forme énigmatique d'une entité, quelque chose insiste comme un passé, passé tellement immédiat, tellement proche, qu'il est contemporain du présent lui-même et qu'il ouvre dans le présent un pullulement agité, un halo inassignable, coextensif au présent lui-même, toute une vie moléculaire témoignant d'une forme pure du temps¹.

La nouvelle, avec l'épisode qui la caractérise, présente cette forme cristalline de l'image-temps et décrit des réseaux giratoires de plus en plus larges autour de l'événement qui l'habite. Elle se césure nécessairement par le milieu en un passé pur, contemporain du présent lui-même, comparable en cela aux phénomènes de paramnésie, tandis que le conte décrit le procès de futuration qu'anime le temps.

Peut-être la fiction, au sens de Borges, se construit-elle sur ces deux modèles réactivant à chaque fois la césure d'un cristal de temps démultiplié en direction d'un passé, d'un présent et d'un futur qui bifurquent au même instant. Si « toutes les possibilités se réalisent », cette formule n'a jamais mieux retenti que dans cette fiction étrange de Borges qui s'intitule avec élégance : « Le jardin aux sentiers qui bifurquent ». C'est à l'intérieur de ce jardin fantastique que le temps accède à sa puissance la plus haute, à une intensification qui témoigne de sa structure cristalline. Ce que la fiction de Borges comme genre littéraire très particulier donne à penser, c'est en quelque sorte ce minimum de temps pensable qui conjoint en un même point le halo de virtualité dont il s'entoure sans qu'il puisse le réduire à sa propre actualité, *spatium* volcanique des possibles qu'il traîne avec lui comme son ombre. Le jardin aux sentiers qui bifurquent, c'est une pointe de présent qui se resserre dans une nappe de passé. Tout commence par un terrible secret, par la forme imperceptible du secret. Comment transmettre un secret ? Comment le faire fuir ?

1. Cf. *Mille Plateaux*, op. cit., chapitre VIII, p. 235-238.

Si ma bouche, avant d'être fracassée par une balle, pouvait crier ce nom de sorte qu'on l'entendît en Allemagne... Ma voix humaine était bien pauvre. Comment la faire parvenir au chef ?

Jorge Luis Borges,
Fictions, op. cit., p. 111.

Tel est le problème : quelque chose s'est produit, quelque chose s'est secrètement passé, quelque chose d'imperceptible qu'il faut pourtant rendre palpable à l'intérieur d'une fuite – « *Je dois fuir !* » C'est là la formule la plus importante. Il faut qu'il y ait fuite et que par cette fuite le secret se mette à fuir comme un tuyau mal ajusté. Mais sur une telle ligne de fuite, Yu Tsun doit rencontrer d'autres secrets. Sur cette ligne se passent une quantité de choses diffuses qui lui font oublier ce qu'il est et qui le contraignent à abandonner les repères d'une subjectivité trop humaine. Fuir, devenir clandestin sont des opérations qui s'associent des mondes et des choses qui n'ont plus rien d'humain, mais qui éveillent en nous des devenirs où la forme de la détermination (Je pense) se dissout complètement dans celle d'un pur déterminable impersonnel :

Je pensai à un labyrinthe de labyrinthes, à un sinueux labyrinthe croissant qui embrasserait le passé et l'avenir et qui impliquerait les astres en quelque sorte. Plongé dans ces images illusoire, j'oubliai mon destin d'homme poursuivi. Je me sentis, pendant un temps indéterminé, percepteur abstrait du monde. La campagne vague et vivante, la lune, les restes de l'après-midi agissent en moi, ainsi que la déclivité qui éliminait toute possibilité de fatigue. La soirée était intime, infinie.

Jorge Luis Borges,
Fictions, op. cit., p. 114.

Prendre la fuite correspond à une situation d'urgence. Emporter avec soi un secret pour laisser échapper son contenu comporte une urgence grave et sans délai. Mais, justement, dans les pires situations, lorsque le temps est vraiment compté, il y a toujours quelque chose de plus urgent à faire. Il y a sous l'urgence de la fuite une série d'urgences intermédiaires qui courent, d'autres lignes de fuite qui s'intercalent et nous emportent vers d'autres secrets, dans une dimension où tout est infiniment délayé, remis à plus tard :

Je calculai que mon poursuivant Richard Madden n'arriverait pas avant une heure. Ma décision irrévocable pouvait attendre.

Jorge Luis Borges,
Fictions, op. cit., p. 116.

La décision de faire fuir le secret par le meurtre de Stephen Albert devait attendre sous la contrainte d'un autre secret que Stephen Albert allait révéler. Une telle attente, une telle mise en haleine correspondent à un arrêt inhabituel, à un trébuchement de la pensée, à un saut sur place où tout se ralentit en une interruption telle que l'imperceptible devient tangible, accède à une lumière si violente qu'on ne dispose plus d'une obscurité susceptible de rendre les choses plus claires. C'est à l'occasion de ce suspens insupportable que Yu Tsun perce un autre secret enveloppé dans le premier : le secret du labyrinthe infini dans lequel il se trouve lui-même enfermé et qui détermine une fuite d'un coefficient supérieur. Ce labyrinthe imaginé par Ts'ui Pên, l'oncle de Yu Tsun et l'ami de Stephen Albert, se présente en fait comme un roman, comme une thèse philosophique extraordinaire concernant la bifurcation temporelle. Ce labyrinthe, au lieu de produire ses bifurcations dans l'espace, les produit dans le temps – la forme pure du temps comme labyrinthe de tous les possibles, zébré de *clinamens*, de branches d'inflexion qui divergent à chaque fois en un minimum de temps pensable :

Dans toutes les fictions, chaque fois que diverses possibilités se présentent, l'homme en adopte une et élimine les autres ; dans la fiction du presque inextricable Ts'ui Pên, il les adopte toutes simultanément. Il crée ainsi divers avenir, divers temps qui prolifèrent aussi et bifurquent [...]. Fang, disons, détient un secret ; un inconnu frappe à sa porte ; Fang décide de le tuer. Naturellement, il y a plusieurs dénouements possibles : Fang peut tuer l'intrus, l'intrus peut tuer Fang, tous deux peuvent être saufs, tous deux peuvent mourir, *et caetera*. Dans l'ouvrage de Ts'ui Pên, tous les dénouements se produisent ; chacun est le point de départ d'autres bifurcations. Parfois, les sentiers de ce labyrinthe convergent : par exemple, vous arrivez chez moi, mais, dans l'un des passés possibles, vous êtes mon ennemi ; dans un autre, mon ami.

Jorge Luis Borges,
Fictions, op. cit., p. 118.

Dans un système instable (liquide en surfusion, solution saturée), il y a des seuils critiques au-delà desquels la variété des états stables possibles introduit un élément d'incertitude que nous avons caractérisé comme problème. On a donc, à partir d'une certaine distance de l'équilibre, non pas seulement une possibilité, mais plusieurs possibilités entre lesquelles le système s'indécide. On appelle bifurcation le point critique au

sein duquel un nouvel état devient possible. Comme le disent si bien Prigogine et Stengers, « les points d'instabilité autour desquels une perturbation infinitésimale suffit à déterminer le régime de fonctionnement macroscopique d'un système sont des points de bifurcation ¹ ». Une perturbation infinitésimale ! On imagine aisément à partir de là le monde dans lequel nous vivons. Il n'est pas très différent du labyrinthe de Ts'ui Pên, même si une description rigoureuse du phénomène conduit simplement à énumérer les bifurcations traversées et les fluctuations qui ont décidé de l'histoire réelle parmi toutes les histoires possibles.

Dans le labyrinthe de Ts'ui Pên, la distinction entre le réel et le possible s'effondre complètement puisque ce dernier décide d'installer sa description sur le seuil critique qui libère les bifurcations de toute stabilité. Il ne s'agit plus ici de calculer la fluctuation métastable d'un système en repérant parmi toutes les histoires possibles la détermination d'une histoire réelle ². En effet, dans sa fiction, l'inextricable Ts'ui Pên les adopte toutes en même temps. On a donc chez Borges l'idée d'une infinité d'histoires possibles, attendu que tous les possibles sont réels. « Toutes les possibilités se réalisent ! » D'où la question : dans quels mondes Fang parvient-il à prolonger ses singularités ? Qu'est-ce au juste que Fang ?

Ce que le labyrinthe de Borges développe, ce sont des fibres d'univers, des sentiers ou des lignes de temps sur lesquels un monde chaque fois différent est mis en orbite. Tous les mondes possibles coexistent, mais selon des séries de singularités qui divergent, des perturbations infinitésimales fibrées. Par exemple, Fang détient un secret où s'exprime un monde avec lequel il fait converger ses singularités. Fang compose ses singularités avec un monde de séries convergentes. Chaque monde est une courbe de convergence. Dans un monde donné, Fang rencontre un inconnu et décide de le tuer pour que le secret qu'il cherche à exprimer à travers ce geste soit exprimable, sous le même rapport, par son chef. Entre Fang, le secret, l'inconnu, le meurtre, le chef, il y a convergence, se trace une courbe capable d'actualiser un monde. Mais cette courbe n'est pas la seule possible. Dans un autre monde, Fang sera tué par l'inconnu. Bref, cette nouvelle singularité est incompatible avec la courbe considérée en premier lieu. Elle

1. Ilya PRIGOGINE et Isabelle STENGERS, *La Nouvelle Alliance*, Paris, Gallimard, 1986, p. 229.

2. C'est ce qui distingue la fiction de la description rigoureuse. Cf. *ibid.*, p. 230-231.

ne se prolonge plus avec celles qui exprimaient le monde précédent. Elle diverge, bifurque pour son propre compte. Mais il n'est pas impossible de la faire converger avec un nouvel ordre de singularités pour constituer un autre monde dans lequel Fang n'est pas meurtrier et l'inconnu n'est plus une victime. Autrement dit, le jardin aux sentiers qui bifurquent désigne la totalité des mondes possibles dont chacun diverge dans l'exercice de sa propre convergence. C'est un seul univers, un seul champ de vecteurs aux mondes multiples, aux courbes divergentes.

Ainsi, si tous les mondes sont possibles et si chacun réussit à faire converger ses singularités propres selon un ordre de compossibilité, il n'en reste pas moins que de l'un à l'autre les séries divergent et constituent des mondes impossibles. Parce qu'il est question du même jardin, Fang se retrouvera dans tous les mondes impossibles, même si dans l'un de ces mondes il sera ami, dans l'autre ennemi ou encore meurtrier, complice, spectateur, témoin, traître, etc. On l'aura compris, ces mondes, par-delà leur profonde divergence, comportent une étrange univocité, quelque chose de commun, un signe ambigu qui les parcourt tous, une essence vague qui les peuple, Fang = X, Fang vagabond, nomade, à cheval sur tous les mondes possibles, Fang spectral qu'aucun Fang particulier ne parvient à effectuer, entouré d'un halo dont l'insistance est comparable à l'ombre que traîne derrière elle la formule triomphale d'un unique coup de dés :

Dès cet instant, je sentis autour de moi et dans l'obscurité de mon corps une invisible, intangible pullulation. Non la pullulation des armées divergentes, parallèles et finalement coalescentes, mais une agitation plus inaccessible, plus intime, qu'elles préfiguraient en quelque sorte.

Jorge Luis Borges,
Fictions, op. cit., p. 119.

Cette pullulation c'est celle de tous les Yu Tsun virtuels que l'actualisation présente ne parvient pas à éponger, le halo irréductible, la nappe de temps que le présent actuel resserre sur sa pointe mobile. Tous les Yu Tsun se mettent à communiquer dans une nébuleuse multiforme.

Je sentis de nouveau cette pullulation dont j'ai parlé. Il me sembla que le jardin humide qui entourait la maison était saturé

à l'infini de personnages invisibles. Ces personnages étaient Albert et moi, secrets, affairés et multiformes dans d'autres dimensions de temps.

Jorge Luis Borges,
Fictions, op. cit., p. 121.

Dans un tel instant, tout se ralentit et s'agite à l'extrême en libérant sur ce parcours unique la forme du temps pur où s'insinue une pensée divisée à l'infini. Non pas le temps uniforme et absolu de Newton, mais la durée de Bergson, un réseau vertigineux de temps divergents le long d'un unique cône où s'entrecroisent des lignes qui s'approchent, se coupent, bifurquent et s'ignorent durant des siècles et des siècles. Cet univers, c'est l'univers de Deleuze, l'univers que patiemment il constitue entre les deux miroirs où son image pullule à perte de vue entre Borges, Bergson, Nietzsche, Leibniz, qu'il a su réinventer avec Spinoza, Lucrèce et les autres. Sans revenir aux synthèses disjonctives que développe *L'Anti-Œdipe*, c'est par son Leibniz que Deleuze entraîne le monde, avec ses fibres et ses cristaux, dans un jardin aux multiples visages.

En effet, Leibniz apporte au concept de monde une détermination tout à fait originale. Le monde est en quelque sorte l'expression d'une infinité de séries convergentes qui se prolongent les unes les autres autour de points singuliers. Ce qui pour Deleuze caractérise le monde de Leibniz, c'est un *continuum* d'inflexions ou d'événements. L'inflexion, c'est l'événement qui arrive à ce *continuum* pour l'infléchir en tous sens. En revanche, il n'y a pas d'inflexions sans prédicats capables de les inclure dans un concept. Par exemple, « franchir le Rubicon » est un événement inclus dans la notion qui sert de définition à César, et ce prédicat-événement se prolonge nécessairement avec des prédicats appartenant à d'autres notions individuelles du type « Sextus violant Lucrèce », « saint Pierre reniant Notre Seigneur », etc. En d'autres termes, tous les prédicats inclus dans une notion individuelle correspondent avec l'ensemble des prédicats sous lesquels s'infléchit un monde. Bien sûr, ce monde n'existe pas hors des monades qui l'expriment. Ce monde n'est rien d'autre que cette correspondance particulière des prédicats inclus au sein des notions individuelles qui réussissent à s'entre-exprimer. C'est pourquoi un monde ne peut être pensé qu'autour des singularités qui l'occupent et le remplissent en l'exprimant.

Que Dieu crée le monde avant les monades, même si ce

monde n'existe pas en dehors des monades dont il est une simple expression : cela veut dire que Dieu produit une harmonie préalable en choisissant un ordre de rapports différentiels dans lequel on peut passer d'une singularité à l'autre de telle sorte que s'infléchisse un monde à la faveur de la totalité des inclusions qui s'entre-expriment. Pour cette raison, les monades individuelles expriment chacune toutes les singularités de ce monde et en incluent les inflexions à des degrés de clarté variables. Dès lors, ce que Dieu crée ne désigne rien d'autre qu'un ordre à l'intérieur duquel telle notion individuelle inclut tel prédicat, de telle sorte que ce prédicat puisse être prolongé au voisinage des prédicats qui relèvent d'une autre notion individuelle : harmonie préétablie. Comme dit Deleuze, Dieu crée « le monde où Adam pêche, et l'inclut aussi dans tous les individus qui l'expriment¹ ».

Reprenons alors l'exemple de Fang. Fang peut se définir par plusieurs singularités : avoir un secret, rencontrer un individu, le tuer, être au service d'une nation étrangère, etc. Ces quatre singularités peuvent évidemment se prolonger l'une au voisinage des autres pour réaliser une série convergente. Prenons une singularité très différente : « Ne pas tuer l'inconnu. » Comment cette singularité va-t-elle composer ses rapports avec les premières ? Peut-être n'y a-t-il pas seulement une contradiction ici avec celles qui consistaient à tuer l'inconnu. Il y a plus grave : les lignes de prolongement qui passaient au voisinage des premières singularités ne convergent pas avec cette dernière. Il y a impossibilité. Autrement dit, Fang qui ne tue pas n'inclut pas le même monde que Fang qui tue. De l'un à l'autre s'infléchissent des mondes qui bifurquent. On a ainsi chez Leibniz une infinité de mondes possibles qui, chacun pour soi, constituent un plan d'inflexions compossibles d'où l'on exclut un certain nombre de singularités qui trouveront dans d'autres mondes des éléments de convergence.

À cet égard, là où une singularité se met à diverger, c'est la totalité du monde qu'elle enveloppe qui doit bifurquer. Mais, chose remarquable, tous ces mondes possibles sont, malgré l'impossibilité qui les disjoint, traversés, en diagonale, par des essences vagues du type Adam = X, à cheval sur tous les mondes, réalisant une étrange consistance, une pullulation qui témoigne, dans ce monde, de la part irréductible et inactuelle des événements qu'il effectue.

1. Gilles DELEUZE, *Le Pli, op. cit.*, p. 81.

Ces mondes sont tous ici, c'est-à-dire en idées. Je vous en montrerai où se trouvera, non pas tout à fait le même Sextus que vous avez vu, cela ne se peut, il porte toujours avec lui ce qu'il sera, mais des Sextus approchants, qui auront tout ce que vous connaissez déjà du véritable Sextus, mais non pas tout ce qui est déjà dans lui sans qu'on s'en aperçoive, ni, par conséquent, tout ce qui arrivera encore. Vous trouverez dans un monde un Sextus fort heureux et élevé, dans un autre un Sextus content d'un état médiocre, des Sextus de toute espèce et d'une infinité de façons.

Gottfried Wilhelm Leibniz,
Essais de Théodicée, Paris, Aubier, 1962, p. 376.

Ce halo de Sextus qui irise depuis ce monde-ci vers tous les mondes possibles conduit alors Leibniz à imaginer les multiples échos, la nappe des futurs contingents dans laquelle se resserre chaque notion individuelle, sous la forme d'une curieuse fiction où s'entrechoquent une multitude d'appartements pris dans une pyramide de cristal¹. Dans un des appartements, Sextus devient roi en Thrace, dans un autre, il cultive son jardin à Corinthe, négligeant d'aller à Rome, puis, dans un autre, il va à Rome et prendra le pouvoir, etc. Bref, dans une telle pyramide, tous les mondes possibles passent à l'existence, coexistent de façon inquiétante à l'intérieur d'un jeu où n'intervient plus aucune règle d'exclusion. « Toutes les possibilités se réalisent. »

Avec un texte de ce genre on doit nécessairement réviser l'idée qu'on se fait de Leibniz. Maintenant, il est vrai que le jeu d'un tel monde se produit, en dernier recours, autour de la convergence des séries que réclame l'harmonie préétablie. C'est vrai que ce jeu est restreint par le principe du meilleur et par l'exigence de la compossibilité. Mais, comme le remarque Deleuze, ces règles témoignent néanmoins d'une crise très profonde de l'image théologique de la pensée, d'un glissement de terrain à la faveur duquel des principes extraordinaires se mettent à proliférer : une *hybris* des principes et une excroissance de mondes possibles avec leur halo de virtualité. Si Leibniz n'a pas cherché à faire de la divergence un objet d'affirmation, il en a pourtant indiqué toutes les conditions. C'est que, par-delà leur profonde divergence, les mondes impossibles peuplent un même jardin aux sentiers innombrables, déploient une obscure communauté où affleurent des agitations stéréoscopiques infinies en de chatoyants télescopes d'impos-

1. Cf. Gilles DELEUZE, *Le Pli*, op. cit., chapitre v, et LEIBNIZ, *Essais de Théodicée*, Paris, Aubier 1962, paragraphes 413-417.

sibles, un peu comme c'est le cas pour l'unique lancer qui jette ses dés à l'extrême. Ce signe ambigu désigne un Sextus vague qui vaut pour tous les mondes, Sextus nomade qui chevauche l'ensemble multiforme des mondes possibles¹. C'est pourquoi les mondes impossibles de Leibniz ne sont pas loin de définir les variantes d'une même histoire embrouillée, d'une même architecture baroque où des multitudes de Sextus sortiront du temple de Jupiter selon des parcours divergents.

À cet égard, l'entendement infini de Dieu constitue un gigantesque cerveau-monde qui comporte des régions hétérogènes dont les raccords font l'objet d'une logique très spéciale. Avant de choisir le meilleur des mondes possibles, l'entendement de Dieu se met en ébullition, gagne une intensité qui dépasse de très loin l'extension des possibles proprement dits. Le cerveau-monde de Dieu tient ensemble des univers totalement disjoints suivant une logique diagrammatique préalable à l'actualisation du meilleur. L'entendement infini de Dieu doit être parcouru d'une diagonale susceptible d'effeuiller tous les mondes possibles « et toutes ces opérations de l'entendement divin, quoiqu'elles aient entre elles un ordre et une priorité de nature, se font toujours ensemble, sans qu'il y ait entre elles une priorité de temps² ». C'est ici tous les mondes qui se mettent à bifurquer au même instant comme autant de chaînes neuronales que la pensée de Dieu réenchaîne par-delà leur profonde divergence, pensée qui va « au-delà des combinaisons finies » pour en faire « une infinité d'infinies, c'est-à-dire une infinité de créatures, et par ce moyen [...] distribue tous les possibles qu'elle avait déjà envisagés à part³ ».

Cette prolifération des mondes dans l'entendement infini de Dieu, ce gigantesque système cérébral agité d'une infinité de suites divergentes, est le lieu d'une pensée totalement impersonnelle puisqu'elle ne relève pas de la création divine, pensée incréée qui fait toute la difficulté de penser, vertige de la pensée. Il y a, ici, toute une logique transcendantale qui, sans ressortir au principe de raison, ne relève pas davantage de l'abîme indifférencié, mais ouvre des chemins dans l'univers où chaque singularité entre dans des synthèses associées à chaque chemin. C'est, comme dit Deleuze, un monde de captures plutôt que de clôtures, un monde fibré que l'actualisation du meilleur ne parvient pas à effectuer sans resserrer sa pointe dans un

1. Concernant le signe ambigu et l'essence vague, on se reportera avec profit à Gilles DELEUZE, *Logique du sens*, op. cit., 16^e série.

2. LEIBNIZ, *Essais de Théodicée*, op. cit., II, paragraphe 225, p. 264.

3. *Ibid.*, p. 264.

halo de possibles, mirage à perte de vue des éventualités scintillant en deçà et au-delà du présent en une pullulation intempesive¹.

Mais Leibniz n'ira jamais au bout de cette intuition baroque. Il invoquera toujours un Dieu capable de fournir des règles à cette prolifération inouïe de sentiers qui bifurquent : « La règle, c'est que des mondes possibles ne peuvent pas passer à l'existence s'ils sont impossibles avec celui que Dieu choisit². » Il faut donc bien avouer que Leibniz n'a pas voulu insuffler le hasard dans son système, intensifier le jeu du monde dans une succession de coups aléatoires. Il s'efforce de répartir toutes les divergences sur d'autres mondes ineffectués qui restent de simples idées dans l'entendement infini de Dieu. Si loin qu'il ait été dans une conception du jeu et des singularités, Leibniz n'a pas vraiment posé les conditions transcendantales d'une distribution nomade.

À cet égard, il faudra attendre Nietzsche, Mallarmé, Whitehead, Borges pour faire de la divergence l'événement unique d'un cosmos torrentiel.

Le jeu du monde a singulièrement changé puisqu'il est devenu le jeu qui diverge [...]. Viendra donc le néo-baroque et son irruption d'impossibilités sur la même scène, là où Sextus viole et ne viole pas Lucrèce, où César franchit et ne franchit pas le Rubicon, où Fang tue, est tué et ne tue pas ni n'est tué.

Gilles Deleuze,
Le Pli, op. cit., p. 112.

Cet espace gerbé de sentiers hétérogènes, en perpétuelle hétérogénése, et qui maintient ouverts les êtres et les choses, tendus sur plusieurs mondes fourchus, cette topologie fibrée, expérimente des chemins dans l'univers où, à chaque parcours, se précipitent des synthèses associées dont on capture les échos et les mondes. Une telle pensée n'est pas étrangère à la pensée du cinéma.

En effet, prenons le célèbre film d'Orson Welles, *Citizen Kane*. Kane vient de mourir, emportant avec lui un secret étrange. Interrogés sur les conditions de cette mort, des témoins vont évoquer leurs images souvenirs suivant une série de *flash-back* subjectifs. Et chacune de ces plongées dans le

1. Gilles DELEUZE, *Le Pli, op. cit.*, p. 111.

2. *Ibid.*, p. 84.

passé va découper la vie de Kane en un circuit de courbes incompatibles où des nappes de passé plus ou moins diffuses s'actualisent en des pointes de présent non totalisables. Toutes ces tranches de vie coexistent autour de l'actuel présent (la mort de Kane) qui s'intercale comme une fente entre les récits disjoints des témoins correspondants. Diverses nappes de passé se mettent à coexister par rapport à la mort selon des relations non chronologiques. Et sur chacune de ces nappes plane le secret de « Rosebud », sujet = X qui marque à l'intérieur de chaque parcours la rumeur confuse, le clapotement universel où s'entrecroisent tous les mondes possibles¹. La mort de Kane, en revanche, constitue des microfentes qui s'intercalent entre ces nappes de passé et ces pointes de présent, en sorte que l'ensemble des souvenirs et des évocations perd pied sans pouvoir se ramasser en une mise en intrigue organique. Ces microfentes, ces écarts imperceptibles affectent le visible d'un trouble et s'adressent dans la pensée à ce qui ne se laisse pas penser. Ici, la pensée est mise en face de sa propre impossibilité, un peu comme c'est le cas du film de Welles, *Macbeth*, où l'indiscernabilité du bien et du mal, de la terre, du ciel et des eaux impose le plan micrologique qui, d'accroc en accroc, constitue toute une archéologie de la conscience, une archéologie de la pensée et de sa propre difficulté.

Il se peut alors que la pensée doive s'intercaler entre ces images pures du temps pour inventer et produire un tirage dont on pourrait extraire une sorte de continuum, de doublure qui passerait entre les différentes coupes, les différentes nappes du temps en les accommodant. On est peut-être dans la situation du joueur de Balzac, dans cette situation de mise en haleine absolue où des pensées semblables « passent en lambeaux dans la tête » comme « des drapeaux déchirés qui voltigent au milieu d'une bataille ». Balzac cherche ici à déchirer la doublure qui passe entre les lambeaux et les nappes de temps, à écarter les plis pour retrouver le dehors et son vide irrespirable. Entre tous ces petits drapeaux déchirés se glissent les microfentes de la mort, autant de petites morts, de collapsus micrologiques imperceptibles que la mise en haleine rend perceptibles. Entre les fêlures de la pensée se glisse le dehors, « des bouffées de vent chargées de tristesse, une atmosphère lourde qui lui conseillait encore de mourir² ».

1. Sur cette question, cf. l'analyse que Deleuze consacre à Orson Welles, in *Cinéma 2, op. cit.*, chapitre v.

2. Cf. Honoré de BALZAC, *La Peau de chagrin, op. cit.*, p. 22 à 32.

Dans cette mort diffuse, tout se déchire, la pensée ne parvient plus à s'insinuer entre les images souvenirs et leurs conditions, entre les visibilitées et la lumière qui les éclaire, pas plus que les visibilitées ne parviennent à s'intercaler entre les absences et les éternuements de la pensée. La mort, l'absolu dehors gagnent progressivement la doublure du dedans, comme pour le film de Resnais, *Van Gogh*, où « entre la mort apparente du dedans, l'attaque de la folie, et la mort définitive du dehors comme suicide, les nappes de vie intérieure et les couches de monde extérieur se précipitent, se prolongent, s'entrecoupent, à des vitesses croissantes jusqu'à l'écran noir final¹ ».

Dans la misère et le désespoir du monde, penser c'est peut-être créer une espèce de communication transversale entre les nappes disjointes du temps et les couches de monde extérieur, c'est tisser, avec la forme pure du temps et les visibilitées qu'elle fait bifurquer, des raccords capables de passer par-dessus les gouffres et les microfentes qui lézardent les idées et les mondes. Si les images souvenirs et les mouvements de monde plongent dans les nappes de passé toutes coexistantes quoique impossibles, la pensée est l'ensemble des raccords irrationnels entre toutes ces nappes, la mise en œuvre de strates mutogènes, strates audiovisuelles où des énoncés libres se glissent entre les images et leur condition tandis que des images non liées s'insinuent entre les énoncés et leurs conditions à la façon d'une épine. Entre images et pensées ne cesse de courir une ligne de césure comme dehors plus lointain que tout milieu extérieur, dehors qui implique que toute image souvenir est nécessairement un saut, qu'on ne peut que sauter dans le passé, que les nappes dans lesquelles on plonge sont elles-mêmes reprises sur cet écart où tout se met à trébucher, reprises comme une couture dans le va-et-vient d'une pointe et le bégaiement d'un fil. La pensée n'est rien d'autre, un zigzag qui se heurte à ses propres synapses et à des coupures dans le réseau du temps, microfentes cérébrales qui font de la pensée un bond, des éternuements à franchir, ligne brisée infiniment réenchaînable :

Le monde est devenu mémoire, cerveau, superposition des âges ou des lobes, mais le cerveau lui-même est devenu

1. Gilles DELEUZE, *Cinéma 2*, op. cit., p. 272.

conscience, continuation des âges, création ou poussée de lobes toujours nouveaux, récréation de matière à la façon du styrène.

Gilles Deleuze,
Cinéma 2, op. cit., p. 164.

Ce que le cinéma expérimente concerne cet entrecroisement du visible et de l'énonçable dans un cerveau agité de mondes aux fibres non données, toujours à faire par-delà les microfentes synaptiques, les morts et les silences micrologiques – un événement, succession semi-aléatoire de portes entrecoupées de gouffres insondables. L'image cinématographique, de par l'aberration du mouvement qu'elle déclenche, suit le déchiement des mondes, la césure du temps pur, l'événement qui rend tangibles toutes les lignes de bifurcation dont les formes et les substances sont issues. L'épisode de la paramnésie, l'épreuve du coup de dés et le pullulement des possibles constituent chacun pour soi une intensification de la divergence, une expérimentation de la bifurcation caractérisant le mode de propagation et le peuplement des distributions nomades. La littérature, le cinéma, mais également la musique et la peinture sont agités d'événements que nous ne parvenons plus à prolonger par des actions et que l'égouttoir de la conscience ne réussit pas à schématiser. Au lieu de se prolonger en actions, les perceptions restent ici en arrêt devant des situations insoutenables, trop intenses. Au lieu de se prolonger en actions, en opérations de survie, au lieu de suivre les schémas et les cribles que la conscience dispose en égouttoir, les percepts et les affects entrent dans d'autres dispositifs.

Ainsi, chez Proust, il y a des épisodes, des suspens où les percepts justement ne trouvent plus de prolongements moteurs, ne débouchent plus sur des actions, mais entrent en rapport avec autre chose, passé pur contemporain de son présent, image virtuelle divergeant avec l'actuelle en un décollement surprenant. Au lieu d'un prolongement linéaire des percepts et des actions, on assiste au contraire à une diffraction du réel pris dans les circuits divergents de la reconnaissance attentive.

De même, chez Borges, Yu Tsun fait fuir le monde lui-même sous chaque pas de sa propre déclivité. En effet, Yu Tsun expérimente une ligne de fuite au bout de laquelle l'univers se ramifie à l'infini, ouvre entre tous les mondes possibles des transversales anormales (essences vagues) qui excèdent l'usage réducteur de la conscience sensori-motrice.

Il y a, ici, des pullulements, des peuplements, des chevauchements inquiétants qui font épisodes – autant de chocs

qui appellent la pensée en un sens inédit, aschématique, traumatique.

Dans un univers où bifurquent des sentiers et des strates incompatibles, dans un univers qui réalise tous les possibles, il revient à la pensée d'ouvrir des chemins capables de s'associer des fragments et des impossibles, de tisser, par-delà les vides et les intermondes, des continuums anexacts, vagues, irrationnels dont aucun schéma ne peut tracer la suite sans se défaire. Il s'agit de lancer des concepts comme des arabesques et des ritournelles susceptibles de nous redonner la croyance au monde. Créer des concepts pour la philosophie, produire des fictions ou des blocs d'espace-temps au cinéma, cela n'a pas d'autre sens que de se refaire un monde, de hasarder un monde – fût-il fabuleux – en jetant les dés à l'extrême. Toute pensée, en fin de compte, là où « toutes les possibilités se réalisent », émet un coup de dés, nécessairement.

VARIATION III

Des multiplicités

Ce fut un événement décisif lorsque le mathématicien Riemann arracha le multiple à son état de prédicat, pour en faire un substantif, « multiplicité ». C'était la fin de la dialectique, au profit d'une typologie et d'une topologie des multiplicités. Chaque multiplicité se définissait par n déterminations, mais tantôt les déterminations étaient indépendantes de la situation, tantôt en dépendaient.

Gilles Deleuze et Félix Guattari,
Mille Plateaux, op. cit., p. 602.

1. L'image de la pensée

Rembrandt, *Le Philosophe en méditation*, Amsterdam, 1631. Depuis son mur d'encre, une fenêtre entrouverte laisse diffuser sa clarté impalpable. Dehors on ne voit rien. Il fait bien trop clair ; il y a trop d'incandescence, un éclair, un monde de feux et de braises – universelle lumière, reflet sur une blanche façade, explosion diaphane et pourtant impénétrable. Là, dans le creux de cette ouverture artificielle, l'œil se heurte à une luminosité dont chaque particule éclate au voisinage de toutes les autres. Au milieu de la pièce, un escalier développe en silence son hélice de coquille. Entre cette lumière invisible et la vrille qui patiemment découpe l'espace de ses marches ascendantes, le philosophe se recueille, les mains jointes sur ses jambes repliées vers la pénombre de son manteau. On ne sait pas si ce personnage est assoupi ou s'il est perdu dans les méandres de la pensée. Peut-être se contente-t-il de fixer son attention sur le dessin que les rides tracent d'une main à l'autre par-dessus ses doigts enchevêtrés ? Ou peut-être se laisse-t-il absorber, le regard vague, par un point quelconque situé à la jointure des dalles qui recouvrent le sol ? En tout cas, l'inclinaison de sa tête donne lieu, sur sa face, à une répartition de l'ombre et de la lumière correspondant point par point aux régions de clair-obscur que découpe la courbure de l'escalier. De bas en haut, vers le sommet voûté de cette chambre paisible, une fêlure contorsionne tout l'espace visible. Un S déplie son arabesque en épuisant tout le spectre de la lumière qu'il effeuille en diagonale. Sur cette ligne infléchie, le long de cette vis ailée, chacune des marches présente une autre inclinaison, une autre face vers la fenêtre d'où s'épanche la lumière. C'est tout le registre du clair-obscur que cet escalier traverse dans sa répartition tourmentée ; une première fois sur son bord interne comme sur une rainure lisse et torsadée, une seconde fois par

étapes saccadées, discrètes, pas à pas, en s'élevant d'une marche à l'autre. Deux variétés de lumière : l'une lisse et continue, l'autre scalaire et discontinue. Sur la chute d'une spirale régulière s'ouvrent tous les degrés de la lumière, tous les étages de la visibilité. Un escalier : la vis du visible avec un bord en variation continue et des ailes disposées en progression scalaire. D'un côté de la pièce, il y a le blanc spectral, blanc éclatant qui contient en intensité tous les degrés dont il est capable, toutes les couleurs, pâles et ombragées, que rejettent encore les murs voûtés de la chambre ; de l'autre côté il y a cet escalier dont chaque marche libère un seuil, un gradient capable d'actualiser en extension les degrés que la lumière enveloppe en intension. Immobile et en silence, le philosophe attend minuit, le moment où, une à une, les marches allumées de midi vont s'éteindre sous ce rayon qui se retire, sans bruit, du haut vers le bas, en même temps que le soleil et la lune. Autour de cet escalier, Rembrandt construit une image de la pensée qui, certes, emprunte son matériel à l'image traditionnelle de la philosophie, image ascétique dont il conserve le caractère ascensionnel, mais en lui imprimant de profondes modifications.

Comme le dit si bien Deleuze à propos de Nietzsche, une force ne survivrait pas si d'abord elle n'empruntait le visage des forces précédentes contre lesquelles elle lutte¹. Une nouvelle image de la pensée porte souvent le masque de la précédente avec laquelle elle a intérêt à se confondre pour survivre aux oppositions et aux résistances qu'elle pourrait rencontrer.

À première vue, le tableau de Rembrandt n'a donc rien d'inédit. Un philosophe médite, pris sur un escalier qui doit le conduire vers le haut, vers le vrai. C'est ici l'escalier de Platon symbolisant l'élévation, la purification, la transcendance. On l'aura déjà compris, la pensée présuppose des axes et des orientations qui en tracent l'image avant même qu'on en ait entrepris l'exploration. L'exercice de la pensée est donc soumis à toute une géographie, à un système de coordonnées organisées autour de la verticalité. La philosophie n'échappe pas aux clichés qui la surdéterminent dans son exercice propre². Avant de peindre, Rembrandt dispose d'un ensemble de préjugés

dont il doit mesurer la puissance de propagation. La toile blanche est en fait déjà encombrée de vecteurs orientés, de polarités capables de finaliser le système de places que distribue le double axe du cadre et qui d'avance va déterminer ce que peut le peintre. À moins de suivre les orientations de cette géométrie pour en pervertir le jeu, c'est avec toute une image préconçue de la pensée que Rembrandt doit lutter dans l'espoir de développer de nouvelles figures. C'est pourquoi il est tellement important de désencombrer la toile des clichés et des polarités qui la hantent.

À première vue, si la philosophie est prisonnière d'une orientation du type ascension, conversion vers le principe dont la pensée émane, l'escalier que Rembrandt développe autour du philosophe nous rapporte inévitablement à cette image traditionnelle de la pensée¹. Mais à cette image d'Épinal se superposent d'autres forces qui seraient tout de suite neutralisées si elles n'empruntaient l'apparence d'un cliché. Sous le masque de l'ascension, de l'élévation, Rembrandt a autre chose en vue : la fêlure de la pensée devant ce *S* qui zèbre l'espace du visible, lisse et glissant comme un serpent dont les écailles restituent la variation continue de la lumière tandis que les marches séparées expriment la discontinuité de son spectre. Leibniz traduit Rembrandt. Et il n'y a pas d'opposition du continu et du discret. Il n'y a pas de dualité arithmétique entre le principe des indiscernables et le principe de continuité. Du continu au discret, il n'y a pas plus d'incompatibilité qu'entre le bord interne de la vis et le bord externe, en dents de scie, que développe l'escalier suspendu. C'est un *S* unique et continu qui zèbre l'espace du visible comme son diagramme, même si, sur cette hélice, aucune marche ne peut recevoir la lumière sous le même angle. Inégales dans leur miroitement, elles sont par là même toujours singulières.

Le pli, dira Deleuze, est l'élément génétique de la pensée baroque, une ligne à courbure variable sur laquelle se prélèvent autant de points de vue différenciés, comme pour un escalier suspendu dont on aurait dilaté l'espace intérieur en l'ouvrant sur l'extérieur, en le creusant d'un dehors inquiétant et démesuré². C'est donc bien une nouvelle image de la pensée que Rembrandt dispose sur sa toile consacrée à la philosophie. Et cette image ne ressemble pas à celle de La Tour ou de Vélas-

1. Sur l'idée de cliché, cf. Gilles DELEUZE, *Bacon. Logique de la sensation*, op. cit., chapitre XI, et *Cinéma 1*, op. cit., chapitre XII.

2. Sur la nature de ce pli que, pour notre part, nous rapprochons de l'escalier suspendu, cf. DELEUZE, *Le Pli*, op. cit., p. 21 et 27.

1. Gilles DELEUZE, *Nietzsche et la philosophie*, op. cit., p. 5 et 6.

2. Cf. Gilles DELEUZE, *Logique du sens*, op. cit., 18^e série.

quez, même si l'un comme l'autre traduisent une rupture dans l'orientation de la pensée¹.

Si Vélasquez inaugure le dispositif de la représentation, Rembrandt au contraire invente la puissance de la variation continue. D'une image à l'autre, c'est un agencement complexe qui dénoue le fil de sa répartition, le principe de sa distribution, même si de Rembrandt à Vélasquez la distance historique reste négligeable. L'agencement des *Ménines* de Vélasquez et le dispositif du *Philosophe en méditation* de Rembrandt n'obéissent pas du tout à la même géographie, même s'ils appartiennent à une commune époque. Nous avons tellement l'habitude de penser les mutations historiques sur de longues périodes difficiles à mouvoir que nous nous rendons sourds aux rumeurs propres à un moment déterminé de l'histoire. Chaque époque constitue en fait un écheveau inextricable de flux, très variables dans leurs répartitions, une carte multilinéaire à entrées variées. Le tableau de Vélasquez développe certes une image de la pensée propre à suivre la distribution inédite des sujets et des objets dans le procès constitutif de la représentation classique, mais cette image n'est qu'un vecteur particulier sur la grande carte d'une époque. Elle entre nécessairement en rapport avec d'autres images qui la reprennent, la transforment ou l'encombrent selon des stratégies dont les modalités sont à définir dans chaque cas.

Entre Vélasquez et Descartes, La Tour et Pascal, Rembrandt et Leibniz, il y a des interférences, des transcriptions qui rendent caduque l'idée d'une histoire homogène. On peut certes repérer les procédures de transcription, suivre l'articulation des régimes de signes propres à une période, mais on est incapable de dire sur quel axe et suivant quelle sémiotique le rhizome doit se finaliser. On peut toujours marquer les points d'abolition, les interpréter en termes de résultats, de buts, mais c'est sur une autre ligne que le rhizome peut reprendre sa croissance et recomposer ses forces.

Dans cette perspective, il n'est pas concevable que l'histoire se réfléchisse et se finalise en direction d'un savoir absolu. On ne dispose pas d'un tel savoir. L'histoire c'est une surface en variation sur laquelle des choses peuvent se distinguer, devenir visibles en même temps que certains énoncés deviennent lisibles. Vélasquez rend visible une image de la pensée, il en

1. Sur l'analyse de La Tour, cf. Michel SERRES, *La Traduction*, Paris, Minuit, 1974, p. 203 ; et sur Vélasquez, cf. Michel FOUCAULT, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, « NRF », 1966, p. 19.

trace les axes et les coordonnées – représentation de la représentation :

Peut-être y a-t-il, dans ce tableau de Vélasquez, comme la représentation de la représentation classique, et la définition de l'espace qu'elle ouvre. Elle entreprend en effet de s'y représenter en tous ses éléments, avec ses images, les regards auxquels elle s'offre, les visages qu'elle rend visibles, les gestes qui la font naître. Mais là, dans cette dispersion qu'elle recueille et étale tout ensemble, un vide essentiel est impérieusement indiqué de toutes parts : la disparition nécessaire de ce qui la fonde [...]. Ce sujet même a été éliminé. Et libre enfin de ce rapport qui l'enchaînait, la représentation peut se donner comme pure représentation.

Michel Foucault,
Les Mots et les Choses, op. cit., p. 31.

On peut toujours suivre cette image de la pensée pour voir comment elle se prolonge dans un dispositif où s'entrecroisent grammaire générale, histoire naturelle, économie des richesses, etc. Mais une telle image de la pensée n'est pas la seule, elle passe au voisinage d'autres forces qui peut-être s'y déguisent et qui ne deviendront visibles qu'avec un autre découpage. Il y a plusieurs images de la pensée en lutte sur une même strate géo-historique. Et si telle formation historico-discursive se distingue sur une strate, ce n'est pas sans traîner derrière elle un cortège de forces qui refusent de s'en distinguer (principe de distinction asymétrique). Au labeur de la représentation, on peut superposer d'autres forces, une autre histoire, une autre image. Escaliers baroques, plis, Rembrandt, Leibniz. Une autre sémiotique, un autre dispositif. Hommage à Deleuze pour ses machines baroques ! En effet, de Vélasquez à Rembrandt, la distribution des éléments et des signes n'est pas la même. Le régime baroque du pli modifie profondément le statut du sujet et de l'objet. L'espace qu'il inaugure appartient davantage au perspectivisme qu'au domaine de la représentation.

En effet, à l'espace de la représentation, le baroque superpose la torsade du pli, la chute continue d'un arc de cercle le long duquel s'ouvrent des plages discrètes de visibilité, des plans étagés, très différents dans leur scintillement, dans leur façon de recueillir la lumière. Là où Vélasquez distribue des objets dans un espace aux coordonnées stables, là où il marque la place d'un sujet retiré qui fonde la possibilité d'une représentation cohérente, l'escalier de Rembrandt développe une

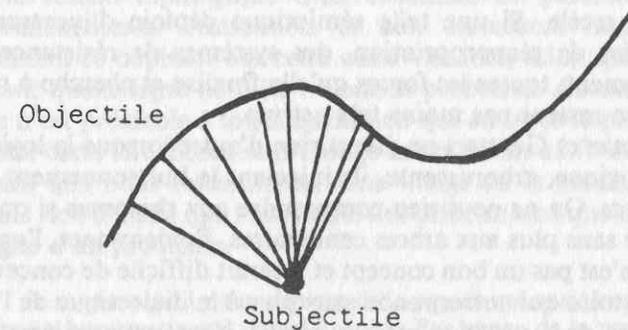
surface à courbure variable dont chaque puissance ouvre un seuil de visibilité inédit. Du haut de son obscurité choit une hélice continue, caressant la lumière de sa coquille, spirale tangente en une infinité de points à une infinité de courbes. Sous un tel rapport, aucun objet ne pourra se concevoir par référence à une forme essentielle. Il n'y a plus d'essence pour les choses. Il n'y a pas d'essence à partir de laquelle on pourrait déterminer les accidents de la chose en les référant à leur forme nécessaire, mais chaque objet décrit un pli, une inflexion singulière, une série de déclinaisons variables dans une incessante modulation.

C'est une nouvelle conception de l'objet, une conception susceptible d'entraîner l'objet dans un devenir où les sons et les couleurs sont flexibles, pris en un voyage sur place comparable à ceux que le consul de Lowry expérimente sur sa nacelle chavirante. De l'objet représenté, on passe aux inflexions de la chose, aux plis qui l'emportent – *objectile* ! Mais ce n'est pas fini ainsi. Du côté du sujet, le baroque produit une mutation similaire. On peut dire, d'une certaine façon, que le sujet lui-même, au lieu de fonder le procès de la représentation depuis sa place manquante, devient un foyer linéaire, un point de vue. La mutation paraît négligeable, insensible si par point de vue nous entendons l'orientation préalable d'un sujet susceptible d'ouvrir la vue de ce que Heidegger inscrit dans l'horizon de la transcendance¹. Si le point de vue doit s'envisager, à titre d'élément constitutif, dans l'acte d'objectivation conçu comme ouverture préalable d'un horizon de visibilité, on ne quitte pas le dispositif de la représentation, mais on s'enfonce dans l'espace orienté qui la dispense.

Si le sujet doit se concevoir comme foyer linéaire, c'est en un sens très spécial. Sera sujet, dit Deleuze, ce qui vient au point de vue. Le sujet n'est en aucun cas l'ouverture d'un horizon, l'orientation fondamentale de la représentation. Il n'est pas l'origine des perspectives, mais désigne le lieu d'intersection où toutes les perspectives se croisent, le point singulier où, partant d'une branche de l'inflexion, toutes les perpendiculaires aux tangentes se rencontrent².

1. Sur la vue en général comme orientation préalable à toute représentation, cf. Martin HEIDEGGER, *Kant et le problème de la métaphysique*, Paris, Gallimard, « NRF », 1953, p. 148 à 166.

2. Gilles DELEUZE, *Le Pli*, op. cit., p. 27. Sur cette même question, cf. la très belle analyse que Deleuze consacre au point de vue chez Proust en l'opposant à l'harmonie préétablie de Leibniz : *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1986, p. 193-200.



Sera dit sujet ce qui vient au point de vue, le point d'où la variation de la lumière sur l'escalier devient tangible. Rembrandt place le sujet au lieu où l'on peut suivre le spectre de la lumière déclinant sur une suite de marches aux couleurs flexibles. Le sujet n'est jamais autre chose qu'un produit, le point focal d'une lentille où se mire tout l'éventail par lequel passe la lumière, le site d'où le spectre lumineux se décompose, s'effeuille en un croissant d'épis colorés. Nul mieux que Rembrandt n'a manifesté ces forces du devenir dans le registre du clair-obscur. Avec Rembrandt, les qualités des objets deviennent elles-mêmes flexibles, tandis que l'objet n'existe plus qu'à travers la déclinaison de ses profils dans une espèce d'anamorphose baroque.

Le perspectivisme est une image de la pensée qui entre en lutte avec les forces de la représentation et peut se prolonger sur un réseau de lignes où s'associent la philosophie, l'architecture, la géométrie projective, la peinture, un ensemble multilinéaire dont on retrouvera les accents dans la biologie moléculaire, l'embryologie, la morphogenèse, l'éthologie, etc. En tout cas, le concept de pli permet à Deleuze de suivre la disposition d'une carte dont les axes se prolongent avec beaucoup de souplesse. Partout les branches d'inflexion défont les calques de la représentation et les repères d'une distribution sédentaire. Il n'y a donc aucune raison de privilégier le procès de la représentation au détriment des autres régimes de signes, diagrammatiques, transformationnels, qui composent une strate géo-historique. Que l'un d'entre eux parvienne à dominer une époque, voilà qui n'est pas douteux ! Mais, en s'emparant des autres régimes de signes, en entartrant les possibilités variables de la visibilité dont une strate est agitée, la sémiotique domi-

nante se soumet nécessairement aux puissances de trahison qu'elle recèle. Si une telle sémiotique déploie d'incessantes stratégies de réappropriation, des systèmes de résistance au changement, toutes les forces qu'elle finalise et cherche à relever n'en restent pas moins très actives.

Deleuze et Guattari ne disent rien d'autre lorsque la logique généalogique, arborescente, ils injectent le buissonnement des *rhizomes*. On ne peut rien comprendre aux rhizomes si on les oppose sans plus aux arbres centenaires. Évidemment, l'opposition n'est pas un bon concept et il serait difficile de concevoir une histoire qui corresponde sans plus à la dialectique de l'opposition, de la négation et de la relève. Hegel est un piètre historien. Le réel n'est pas plus rationnel que le rationnel réel. Une telle croyance témoigne d'une image de la pensée extrêmement pauvre, réactive de surcroît. Par ailleurs, l'idée de sortir de Hegel, de dépasser sa dialectique, qui justement se nourrit d'oppositions, ne vaut pas grand-chose. Sortir de Hegel, c'est un faux problème. Avec cette image de la pensée, on participe encore à l'idée qu'il y aurait quelque chose à dépasser tandis que les devenirs se font ailleurs et selon d'autres procédés. Il y a longtemps déjà que la biologie a abandonné le modèle de la finalité pour montrer que l'évolution est une question de mutation plus que de dépassement. Il faut cesser de penser notre histoire en termes de progrès cumulatif ou de révolution pour la penser plutôt sur le mode de la mutation, de la métamorphose. Toute civilisation est mutante. L'Occident est lui-même le produit d'une trahison, le résultat d'une contagion qui saisit des codes hétérogènes et les met en variation. Il y a toujours des minorités qui, à la façon d'un virus, saisissent l'Empire romain et la culture judéo-chrétienne pour en produire la fusion – an mille ! Le barbare est comparable au virus qui saisit le chat et le babouin. Il opère une alliance contre-nature en transportant le matériel génétique et sémiotique de l'un à l'autre. C'est cette nouvelle image de la pensée qu'élaborent Deleuze et Guattari : *Mille Plateaux* – le livre des trahisons !

En tout cas, il ne peut pas être question d'opposer aux arborescences de la représentation le buissonnement des multiplicités. La philosophie de Deleuze ne tolère aucun dualisme. Les images de la pensée ne s'opposent pas, mais tracent des orientations, des vecteurs agencés selon des *clinamens* et des déclinaisons imprévisibles. En fait, la pensée est toujours prise

sur le réseau topologique d'un ensemble de parcours aux embranchements irrationnels et aux carrefours multiples. Comment se déplacer sur cette carte variable, selon quel axe, suivant quelle ligne de fuite ? Voilà le problème. Aucun itinéraire n'est préalable à la pérégrination qui en trace le parcours et cette carte elle-même se prolonge uniquement au fil des problèmes que nous rencontrons. Une image de la pensée n'est jamais rien d'autre que l'ensemble des bifurcations que dessine la ligne d'un problème.

Je suppose qu'il y a une image de la pensée qui varie beaucoup, qui a beaucoup varié dans l'histoire. Par image de la pensée, je n'entends pas la méthode, mais quelque chose de plus profond, toujours présumé, un système de coordonnées, des dynamismes, des orientations : ce que signifie penser et s'orienter dans la pensée [...]. C'est l'image de la pensée qui guide la création des concepts. Elle est comme un cri, tandis que les concepts sont des chants.

Gilles Deleuze,
Pourparlers, Paris, Minuit, 1990, p. 202-203.

Il y a, si l'on veut, toute une géographie des problèmes qui entraînent la pensée sur des sentiers divergents. La pensée, tôt ou tard, bute sur des points singuliers, sur des problèmes qui requièrent une nouvelle image, un réseau de cas pour des solutions hétérogènes. L'image de la pensée n'est certes pas la solution d'un problème. Elle est la projection géométrique du plan suivant lequel un problème se désarticule en lignes incompatibles. C'est la construction d'un espace mental qui ne concerne pas du tout l'idéologie. Elle relève d'un art du problème que Deleuze définit comme *noologie*. En effet, une image de la pensée surgit chaque fois que la pensée se heurte à un problème, lorsque naît dans la pensée le hasard qui la force à choisir et à se distribuer entre plusieurs cas de solutions. On ne pense jamais sous l'influence de notre bon vouloir, mais sous la contrainte du dehors. Lorsque la pensée se heurte à un problème, se dessine forcément une carte aux sentiers qui bifurquent, un moment de très haute incertitude au sein duquel tous les possibles se réalisent en même temps selon un réseau de parcours dont la pensée éprouve toute la violence. Dans ce moment indécidable, la totalité des issues se trace en une image qui divise la pensée sur toute l'étendue de la carte dont un problème est capable.

Évidemment, le problème que trace la représentation ne réa-

lise pas du tout la même carte que celle dessinée par le perspectivisme. D'une image à l'autre, on ne résout pas de façon semblable le labyrinthe qui s'ouvre devant la pensée. On n'est pas happé de manière identique par tous les problèmes. Ce n'est pas la même géographie qui nous balaie, ce n'est pas le même vent qui nous pousse dans le dos. En tout cas, on retrouve sur chaque carte le moment d'incertitude qui en dessine la dimension. Chaque carte possède son suspens, son point d'incertitude, sa ligne de fuite. Chaque pensée a son image et chaque image creuse sa ligne dimensionnelle, même si les issues ne sont pas les mêmes et ne se valent pas toutes.

En fait, si pour Deleuze chaque image indique le suspens de sa ligne dimensionnelle et en appelle à la pensée, si chaque image propose son problème et sa question, c'est la façon de vivre la difficulté, le style de vie, qui ne sont pas les mêmes. Il y a deux manières pour la pensée de tracer son terrier et de vivre son labyrinthe. Des images de la pensée, on en trouve autant qu'on veut. Mais la façon de vivre ces images peut être active ou réactive, affirmative ou négative, intensive ou extensive, sans pour autant installer cette différence dans un dualisme métaphysique. Il y a deux façons de vivre le labyrinthe qui ne s'opposent pas. Il s'agit, au fond, de la différence du couple Ariane-Thésée et du couple Ariane-Dionysos que Deleuze thématise déjà avec son livre sur Nietzsche.

Aussi longtemps qu'Ariane est soumise à Thésée, il lui faut un fil conducteur pour traverser le labyrinthe, un fil qui réduit à néant tous les autres sentiers que la pensée doit refouler :

Tant qu'Ariane fréquentait Thésée, le labyrinthe était pris à l'envers, il s'ouvrait sur les valeurs supérieures, le fil était le fil du négatif et du ressentiment, le fil moral.

Gilles Deleuze,
Nietzsche et la philosophie, op. cit., p. 216.

Il suffit qu'Ariane se détourne de Thésée pour que le labyrinthe cesse d'être le labyrinthe de la connaissance et de la morale, pour que le fil devienne inutile et que chaque point du labyrinthe répète tous les autres, pris sur d'autres chemins dans le procès de l'éternel retour. Le labyrinthe n'est plus le chemin sur lequel on risque de se perdre, mais se confond nécessairement avec le chemin qui revient. Ces deux expériences du labyrinthe ne s'opposent pas. Il s'agit du même labyrinthe envisagé de façon régulière ou singulière. Le long de son fil, Ariane va considérer chaque point comme une instance

régulière, capable de se prolonger de façon analytique sur une seule série. Lorsqu'elle perd le fil, chaque point devient singulier et peut dès lors se retrouver sur d'autres séries sans bords communs, chaque point sera pris sur des séries qui divergent. À cet égard, tous les chemins nous ramènent au même point ou, si l'on préfère, chaque point peut se retrouver sur tous les chemins à la façon d'une essence vague, d'une singularité nomade¹. Suivre le fil ne s'oppose pas à l'affirmation de tous les sentiers. De l'un à l'autre, c'est l'usage de la synthèse qui change, un peu comme pour Yu Tsun que Borges place dans un labyrinthe et qui, sous chacun de ses gestes, sent pulluler autour de lui des échos qui sont pris sur d'autres mondes, synthèses disjonctives où tous les points deviennent singuliers, s'entourent d'un halo de virtualité exprimant leurs positions sur d'autres séries, leur répétition dans d'autres espaces.

Un labyrinthe peut donc se pratiquer de différentes façons, on peut le traverser comme on divise les branches d'un arbre, mais on peut le suivre à la façon d'un rhizome, non pas d'un point à l'autre, selon un prolongement analytique, et sur chaque point rencontrer d'autres chemins, sur chaque point s'associer d'autres mondes, sauter au même point à travers tous les mondes possibles, Fang = X, à cheval sur tous les plans du réel. Des expériences de cette nature, nous en avons rencontré partout, chez Vasarely, Proust, Huxley, Mallarmé, etc. – partout des points de fuite, des lignes de transit, de voyage. C'est cela venir au point de vue, sauter au point où tous les mondes se déchirent dans un perspectivisme néo-baroque.

De Rembrandt à Leibniz en passant par Spinoza et Nietzsche, se trace une image de la pensée où il serait difficile de retrouver Vélasquez, Descartes, Heidegger. Cette noologie qui marque la mutation des images de la pensée et qui s'efforce de suivre leur enchevêtrement, cette cartographie géo-historique qui renouvelle notre rapport à la philosophie, on la doit totalement au travail de Deleuze et à la galerie de portraits qu'il enfile en miroir. Avec Deleuze, c'est chaque époque philosophique qui se met à trébucher, à bégayer. C'est alors chaque philosophe qui correspond avec les autres en substituant à sa figure régulière une forme singulière capable de se prolonger en tous sens – Spinoza et Nietzsche, Nietzsche et Spinoza, l'un et l'autre pris dans la même aura, sous le même halo.

Perdre le fil, cela importe du reste fort peu, puisque de phi-

1. Cette logique sera développée dans la deuxième partie de cette « Variation ».

losophe à philosophe on retrouve un certain nombre de singularités qui coexistent de façon géographique plutôt qu'historique. À l'histoire des philosophies se superpose une topologie qui les connecte, comme l'on passe d'un chemin à un autre, avec la possibilité de retrouver le même chemin un peu plus loin, à un prochain carrefour ouvert à de nouvelles connexions. Sur cette carte, on peut découper des zones d'attraction et de diffusion, des vitesses et des lenteurs, des parcours et des repères dont chacun témoigne d'une autre image de la pensée, de sorte qu'aucune de ces images ne finalise le jeu des connexions.

Il y a donc des styles de pensée qu'on peut repérer dans l'Antiquité et qui sont moins classiques que ceux qu'on qualifie de modernes. À cet égard, *Logique du sens* produit une typologie des images, une noologie construite autour de trois variables stylistiques. Un style est une variable, un ensemble spatio-temporel uni par une convenance en un bloc dont l'harmonie n'est pas donnée, se cherche et peut toujours se défaire. C'est pourquoi, dans chaque style, on peut noter des fléchissements et des flexions capables d'emporter un bloc d'espace-temps, des concepts et des réseaux de concepts vers de nouveaux devenirs. Un style définit toujours une série de rapports hétérogènes entre des concepts, un diagramme. De ce point de vue, la noologie comme étude des mouvements stylistiques doit tenir compte de deux facteurs : il est d'une part indispensable d'envisager comment des styles variés peuvent coexister dans des régions assez étroites, voire uniques ; il faut noter d'autre part que tous les styles ne se développent pas de façon homogène dans les différents concepts où ils s'exercent, et qu'à chaque concept on doit associer une autre charge d'affects et une autre forme de visibilité. Tous les styles vivent suivant une logique interne et des rencontres externes. Envisagé depuis son développement interne, chaque style produit un enchaînement rigoureux, un bloc d'espace-temps, une consolidation d'agencement qui se poursuit à la façon d'une courbe. Mais à chacun de ses points sensibles, cette courbe s'associe des expériences nombreuses qui sont comme le choc du dehors et qui renvoient à des affects et à des percepts inédits. Dans cette perspective, la logique du percept, la logique du concept et la logique de l'affect ne se recouvrent pas nécessairement et peuvent se distendre de manière baroque ou expressionniste.

La divergence de ces trois logiques est repérable dans certains états de la vie des styles. Dans l'état expérimental, ces

trois dimensions se recherchent et se relancent sans cesse dans une forme de consolidation hésitante. L'état classique manifeste, au contraire, le moment rigide du style, son équilibre forcé. Mais chaque style est marqué d'un versant baroque ou flamboyant qui défait l'équilibre et qui morcelle l'unité des affects, des percepts et des concepts. Ariane aura perdu son fil.

Logique du sens analyse plusieurs images de la pensée réparties selon trois types de style. Tout commence d'une certaine manière avec Platon, avec l'équilibre platonicien dont vont dépendre l'image populaire du philosophe dans les nuages, mais également celle du philosophe pris sur les ailes du monde intelligible capables de rendre compte des apparences sensibles. Un tel style est entièrement articulé autour de la hauteur avec son train d'ascensions et de chutes, avec son affectivité cyclothymique, maniaco-dépressive, et sa perception aveugle-aveuglante. Mais cette version du soleil, cet héliocentrisme, cette orientation par le haut, par le centre-haut, témoigne déjà d'un durcissement du style, d'une stratification segmentaire, duelle, d'un essoufflement caractérisant le moment classique du style. En fait, cette dimension n'est pas la seule. Il y a un état expérimental du style et un état flamboyant qui ne se réduisent pas à l'équilibre classique qu'impose le couple Socrate-Platon :

Là il y a des dimensions, des heures et des lieux, des zones glaciaires ou torrides, jamais modérées, toute la géographie exotique qui caractérise un mode de penser, mais aussi un style de vie. Peut-être Diogène Laërce, dans ses meilleures pages, avait-il un pressentiment de cette méthode : trouver des Aphorismes vitaux qui soient aussi des Anecdotes de la pensée – la geste des philosophes. Empédocle et l'Etna, voilà une anecdote philosophique. Elle vaut la mort de Socrate, mais précisément elle opère dans une autre dimension. Le philosophe présocratique ne sort pas de la caverne, il estime au contraire qu'on n'y est pas assez engagé, pas assez englouti. Ce qu'il récuse en Thésée, c'est le fil : « Que nous importe votre chemin qui monte, votre fil qui mène dehors, qui mène au bonheur et à la vertu... Vous voulez nous sauver à l'aide de ce fil ? Et nous, nous vous en prions instamment : penchez-vous à ce fil !

Gilles Deleuze,
Logique du sens, op. cit., p. 153.

Une autre façon de concevoir, d'éprouver et de percevoir, une nouvelle articulation vitale, un autre style de vie. Ce que la

hauteur platonicienne avait en quelque sorte stratifié, c'est l'état expérimental de la profondeur présocratique comme autre vecteur philosophique, tout un style aux images multiples et lacérées. Mais on trouve encore une orientation différente qui s'ouvre entre la hauteur et la profondeur, un nouveau style, une conquête des surfaces peuplées par les mégariques, les cyniques et les stoïciens. Ce qui change dans cette réorientation de la pensée, ce sont l'image de la hauteur et l'image de la profondeur. La profondeur devient l'index de tous les mélanges de corps – Diogène se promenant avec un hareng au bout d'une ficelle, goinfrie de Chrysippe, repas pédophages de Thyeste –, tandis que la hauteur se vide du poids des idées et se lézarde d'éclairs et d'éclats incorporels, de vapeurs et de brumes pestilentielles, avec, entre le ciel et la terre, un étrange art des surfaces. Et c'est probablement chaque époque de l'histoire qui doit se lire comme l'enchevêtrement des trois styles, style expérimental, style classique, style baroque. Bien sûr, il ne s'agira jamais du même état expérimental ni du même état baroque. Le flamboyant ne se confond pas avec le baroque proprement dit et ce dernier ne permet pas de comprendre le développement de l'expressionnisme. Toutefois, de l'un à l'autre, on retrouve les mêmes singularités, mais selon un autre bloc d'espace-temps, situées sur d'autres feuillets du style. Aussi, entre la réorientation stoïcienne de la pensée et celle que Nietzsche retrouve lorsqu'il redistribue les rapports de la surface, de la hauteur et de la profondeur, on retrouve l'éclat d'un geste flamboyant capable de pervertir le dualisme étagé des cartésiens ou la profondeur de la philosophie transcendantale¹.

Cette conception originale du style philosophique qu'élabore Deleuze est assez proche de celle que Focillon attribue à la vie des formes artistiques². Il importe à cet égard de distinguer deux plans du style qui en recourent tous les moments. Chaque style traverse plusieurs âges et plusieurs moments où il peut s'actualiser suivant plusieurs images, et les états qu'il réalise successivement peuvent être plus ou moins intenses, plus ou moins rapides selon les conditions géo-historiques qu'il ren-

contre. C'est un peu ce que Deleuze ne cesse d'affirmer à propos des transformations cinématographiques :

Il y a toute une histoire. Toutefois cette histoire des images ne me semble pas évolutive. Je crois que toutes les images combinent différemment les mêmes éléments, les mêmes signes. Mais n'importe quelle combinaison n'est pas possible à n'importe quel moment : pour qu'un élément soit développé, il faut certaines conditions, sinon il reste atrophié, ou secondaire. Il y a donc des niveaux de développement, chacun aussi parfait qu'il peut l'être, plutôt que des descendance ou des filiations. C'est en ce sens qu'il faut parler d'histoire naturelle plutôt que d'histoire historique.

Gilles Deleuze,
Pourparlers, op. cit., p. 71.

L'histoire que Deleuze dessine à grands traits ne doit donc pas se décalquer sur une évolution envisagée comme généalogie. La façon dont un cinéaste ou un peintre réorientent les éléments du style, cette géographie particulière, ne peut pas se concevoir sous la forme d'une récapitulation éclectique de tous les régimes qui se succèdent dans l'histoire. Sans doute doit-on retrouver les mêmes éléments différemment combinés sur chaque strate considérée. Une classification des images et des signes s'efforce alors de tenir compte de deux lignes d'affrontement entre lesquelles vont pouvoir se développer les styles, une ligne du dehors et une ligne du dedans, une logique externe et une logique interne. La manière dont Bacon traverse l'histoire de la peinture est instructive à cet égard.

Il y a en effet plusieurs régimes sémiotiques sur une toile de Bacon, plusieurs éléments qu'on retrouve sous toute peinture dans la mesure où une œuvre se distingue toujours de ce qui ne se distingue pas, selon un principe de distinction asymétrique. Une œuvre ne s'actualise pas sur une surface sans que d'autres éléments refusent de s'en distinguer et l'accompagnent à la manière d'une queue de comète, d'un halo de virtualité. La peinture de Bacon est parcourue d'une rumeur intempestive dont le premier élément est égyptien. Il y a un style égyptien chez Bacon, en vertu duquel la forme et le fond, rapportés l'un à l'autre par le contour, constituent un plan unique capable de produire une vision proche, une perception plane. C'est la première insistance, une détermination transcendantale qui échappe à l'histoire et se contre-effectue dans le tout de la peinture.

1. Sur cette réorientation nietzschéenne, cf. Gilles DELEUZE, *Logique du sens*, 18^e série, et Georges MOREL, *Nietzsche, introduction à une première lecture*, Paris, Aubier, 1988, chapitre v, p. 688-706.

2. Cf. Henri FOCILLON, *La Vie des formes*, Paris, PUF, « Quadrige », 1988. Nous nous référons surtout aux chapitres I et V.

Outre le trait égyptien, l'œuvre de Bacon fera coexister d'autres éléments *a priori* du style. On peut encore y repérer le traitement *malerisch* du clair-obscur, capable de réaliser un monde optique fondé sur une différence de valeurs. Mais aux rapports des valeurs, Bacon juxtapose en même temps des rapports de tonalité dans un colorisme arbitraire. De l'élément égyptien à l'élément *malerisch* en passant par le colorisme, Bacon réarticule toutes ces tendances qui ont traversé la peinture à la façon d'une courbe et en y laissant des chefs-d'œuvre caractéristiques¹. Il y a une logique interne au développement de la peinture où l'on voit se succéder des tendances de façon presque nécessaire et suivie. Mais cette courbe à progression réglée, ce mouvement de stratification étagé sont constamment balayés par des événements et des catastrophes qui désignent autant de *clinamens*, de points de bifurcation.

Lorsqu'on considère l'aspect égyptien du style de Bacon, avec sa vision proche et sa perception haptique, on ne manque pas d'y repérer une étrange déclinaison. On dirait que l'élément égyptien se prolonge dans le voisinage du postcubisme, en sorte que le rapport fond-forme retrouve une profondeur maigre. La forme cesse dès lors de manifester le contour comme une essence ; elle se produit de façon accidentelle là où l'avant-plan et l'arrière-plan entrecroisent leurs dimensions. Et si l'on considère le jeu du clair-obscur, il faut noter une déclinaison analogue. Une nouvelle catastrophe dévie le traitement *malerisch* en direction d'un brouillage expressionniste susceptible de défaire les coordonnées optiques dans un balayage aléatoire de la toile. Du reste, si Bacon est un des plus grands coloristes depuis Van Gogh, l'art de la modulation accède chez lui à une dimension totalement sursaturée qui entraîne la peinture sur une ligne byzantine. On l'aura compris, la courbe sur laquelle se sont stratifiés les moments du style est chaque fois confrontée à des accidents qui la font bifurquer, en sorte que le peintre remonte sans cesse vers le plan moléculaire où tous les éléments de la peinture coexistent de façon virtuelle afin d'en extraire un autre tirage.

L'histoire de la peinture ou du cinéma se développe comme une histoire naturelle avec sa logique interne et externe, organique et inorganique. C'est Wörringer et Focillon qui, les premiers, envisagent l'art sous la forme d'une histoire naturelle où l'on voit s'affronter un régime organique et généalogique avec un régime cristallin et inorganique selon des orientations et des dynamismes qui engagent de nouvelles images.

1. Cf. Gilles DELEUZE, *Bacon. Logique de la sensation*, op. cit., p. 88-90.

Sur cette ligne d'affrontement entre le dedans et le dehors, l'organique et l'inorganique, on trouve beaucoup de régimes stylistiques qui ne s'épuisent jamais dans une œuvre particulière et qu'on retrouvera ailleurs, pris dans une autre constellation d'un coup de dés semi-aléatoire. C'est cette ligne nomade que Deleuze découvre dans son analyse des arts barbares et qui traverse les âges pour les ouvrir à l'inactuel, à la puissance de l'intempestif. En effet, on trouve dans tous les milieux, à toutes les périodes de notre histoire, des constellations ou des agencements qui présentent les mêmes caractères formels, les mêmes éléments constitutifs, mais selon une ligne d'affrontement qui les redistribue inlassablement :

Une ligne qui ne délimite rien, qui ne cerne plus aucun contour, qui ne va plus d'un point à un autre, mais passe entre les points, qui ne cesse pas de décliner de l'horizontale et de la verticale, de dévier de la diagonale en changeant constamment de direction [...]. Cette ligne frénétique de variation, en ruban, en spirale, en zigzag, en S, libère une puissance de vie que l'homme rectifiait, que les organismes enfermaient, et que la matière exprime maintenant comme le trait, le flux ou l'élan qui la traverse.

Gilles Deleuze et Félix Guattari,
Mille Plateaux, op. cit., p. 621 et 623.

C'est pourquoi l'histoire du style ne dessine pas une ligne unique et ascendante, mais se développe sur un plan multilinéaire avec une ligne organique, une ligne inorganique et une ligne d'affrontement qui va de l'une à l'autre, ligne médiane qui rend possible une classification infinie des images et des signes. Cet ensemble multilinéaire désigne le principe de classification que Deleuze développe dans son *Bacon*, dans son livre sur le cinéma, et c'est encore ce programme sémiotique que réalise son ouvrage sur la philosophie, *Qu'est-ce que la philosophie ?*

Cette taxinomie multilinéaire qui marque l'œuvre de Deleuze depuis *Mille Plateaux* s'efforce chaque fois de dégager les déterminations transcendantales qu'on retrouve selon *d'autres dynamismes* dans tous les moments empiriques du style. En philosophie, l'ami, l'amant, le prétendant, le rival sont autant de déterminations transcendantales que chaque époque va actualiser suivant différents personnages concep-

tuels dont chacun est susceptible de *nouvelles relations*, de nouveaux rythmes, traçant une sémiotique complexe, capable de créer des mutations dans la philosophie¹. Mais de telles déterminations transcendantales n'impliquent pas que les concepts nous attendent tout faits dans un ciel intelligible. Un concept n'est jamais une simple essence, il doit marquer des circonstances, il doit dire l'événement et non plus l'essence. Il n'y a plus de concepts là où des déterminations transcendantales cessent de se heurter à la ligne du dehors par laquelle ces mêmes déterminations entrent dans de *nouveau réseaux*, dans de nouvelles cartes, dans de nouveaux agencements et de nouveaux personnages rythmiques.

À cet égard, les éléments *a priori* du style se rapportent à une expérimentation inédite selon une relation variable qu'on peut qualifier par l'affrontement. La *relation* des éléments stylistiques avec les circonstances, les milieux et les conditions historiques définit des concepts, des dynamismes spatio-temporels sur le mode de la lutte, de l'affrontement ou de la résistance. Mais cet affrontement, ce choc du dehors n'ont rien d'empirique. Ils témoignent justement d'un mode de rapport entre des principes et un domaine, une façon de rendre compte de la soumission du domaine au principe que Kant inscrit dans le registre du transcendantal. Autrement dit, cette lutte des principes avec un domaine déterminé, ce rapport, n'est jamais *donné* dans l'expérience et n'est jamais déterminé en elle. L'empirique donne simplement la figure concrète suivant laquelle des principes se trouvent agencés dans un domaine quelconque, mais n'explique pas ce qui rend possible cet agencement. L'empirique recueille la façon dont un dispositif se trouve actualisé dans l'histoire. Ce que l'histoire saisit de ce choc, de cet affrontement, désigne son effectuation dans une figure originale, mais son devenir, son événement ne sont pas redevables à l'histoire. Comme le dit souvent Deleuze, l'histoire indique seulement l'ensemble des conditions presque négatives qui rendent possible l'effectuation de quelque chose qui n'est pas historique.

Dans cette perspective, la mutation des images de la pensée et des concepts qui l'occupent, ce n'est pas l'histoire qui la détermine. Ce serait plutôt l'inverse. Mettre un concept en *relation* avec un bloc d'espace-temps, c'est un acte qui n'est pas donné, c'est une ouverture au-dehors par laquelle arrive

1. Sur l'idée de personnage conceptuel, cf. Gilles DELEUZE et Félix GUATARI, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op. cit., « Introduction ».

quelque chose d'inédit. Un acte de cette nature va *soumettre* les éléments *a priori* du style à un nouveau diagramme que l'*expérience* ne donne pas, un diagramme que seule peut produire une *expérimentation* du dehors. Entre la logique élémentaire et une poétique diagrammatique capable d'appeler des mutations, la relation est celle du dedans sur le dehors, combat de l'interne et de l'externe, de l'organique et de l'inorganique. Sans le choc du dehors, les composantes de la philosophie, de la science ou de l'art ne cesseraient de se stratifier ou de s'enchaîner selon un procès organique centralisé pour réaliser une courbe au développement nécessaire.

Sous ce rapport, il est fréquent de voir l'architecture gothique associée à la progression d'un théorème. Nulle part, il est vrai, on ne peut mieux suivre la soumission de la matière à la loi d'une forme. Nulle part ailleurs on ne peut voir comment, à partir de la voûte, découlent des conséquences lointaines qui déterminent l'agencement des masses, l'articulation du vide et du plein, la dispensation de la visibilité, etc. Mais cette courbe d'allure génétique n'est pourtant pas exempte de catastrophes, de *clinamens* avec lesquels elle doit recomposer tous les rapports. La voûte connaît des événements et des déclinaisons qui ne sont ni historiques ni structurels, mais déchaînent un souffle, un appel d'air où se retrouvent les foudres de l'intempestif. Certes, il est possible de dire que l'architecture du XIII^e siècle devait déjà contenir la contre-courbe de façon interne, en sorte que son essor en France ait été déterminé suivant une logique génétique. La contre-courbe est peut-être déjà enveloppée dans le tracé des formes assez anciennes en sorte que la rencontre de l'arc brisé et du lobe inférieur d'un quatre-feuilles en produise le schéma. Mais il fallait, pour développer le style flamboyant, que cet élément *affrontât* un état nouveau de l'architecture, un nouveau diagramme dans la mesure où la contre-courbe enveloppée sous des formes anciennes était considérée par cette logique comme un principe contraire à la stabilité de l'architecture et à la cohérence des effets. Le principe de la contre-courbe n'était pas compatible avec l'unité qui gouvernait cette logique et doit donc être cherché ailleurs, dans la mutation d'un style, d'une image de la pensée, dans l'émergence d'un nouveau percept¹.

1. Concernant la variation de la voûte, cf. Mille Plateaux, op. cit., p. 450-452. Notre analyse s'inspire également du livre de Henri FOCILLON, *La Vie des formes*, op. cit., p. 51-92.

L'architecture pose alors des problèmes qui excèdent tout théorème et qui témoignent d'une lutte constante avec un dehors susceptible de creuser le dedans selon des rapports très variables :

L'homme chemine et agit à l'extérieur de toute chose ; il est perpétuellement en dehors et pour pénétrer au-delà des surfaces, il faut qu'il les brise. Le privilège unique de l'architecture entre tous les arts, qu'elle établisse des demeures, des églises ou des vaisseaux, ce n'est pas d'abriter un vide commode et de l'entourer de garanties, mais de construire un monde intérieur qui se mesure l'espace et la lumière selon des lois d'une géométrie, d'une mécanique et d'une optique qui sont nécessairement impliquées dans l'ordre naturel, mais dont la nature ne fait rien.

Henri Focillon,
La Vie des formes, op. cit., p. 34.

Et comme le remarque Focillon, entre la logique mécanique de la structure, la logique de la vue et la logique du raisonnement géométrique, la divergence est extrême selon les images du style et de la pensée, selon les époques de la vie des formes. Sur chaque diagramme noologique, géométrie, optique et mécanique sont prises dans un jeu complexe qui mobilise des dynamismes entre des espaces sans bord commun. L'architecture se développe sur une variété d'espace à n dimensions irréductibles. Les lois de l'optique, de la mécanique, de la géométrie n'affrontent jamais le même espace. L'espace que construit la lumière n'est pas le même que celui qui pèse sur des masses immobiles. De même, l'espace qui creuse cette masse par le relief interne développe une mobilité des motifs sans commune mesure avec la stabilité de l'économie murale. Mais de l'un à l'autre de ces feuillettes de l'espace, c'est la même silhouette qui transperce, les mêmes éléments transcendants qui vagabondent. Évidemment, la façon de traverser cette variété d'espaces n'est pas la même pour le roman, le gothique ou le baroque. On ne dispose jamais du même concept. C'est, en effet, une silhouette conceptuelle qui anime cette pérégrination dans l'espace selon la plus petite valeur de temps – bloc d'espace-temps ! C'est une esquisse conceptuelle qui trace la variation des différents éléments stylistiques sur des blocs d'espace incommensurables¹.

1. Si le concept contient toujours des *sensibilia* qui l'animent (personnages conceptuels), le percept, quant à lui, profile toujours une silhouette conceptuelle que la philosophie ne produit pas, une esquisse entièrement soumise à l'œil, au champ de visibilité que ce dernier actualise pour lui-même. De la même manière, on trouve en science des observateurs partiels qui font signe

Il y a une variété d'espaces – haptique, optique, digital, mécanique –, des espaces sans commune mesure, constitutifs d'un univers morcelé : un labyrinthe aux sentiers qui bifurquent. Cette variété avec ses modes constitue pour chaque événement stylistique la part transcendante qu'il faut distinguer des produits actualisés dans l'histoire. Extraire de cette silhouette un concept, c'est la tâche du philosophe. Le concept n'est rien d'autre que l'événement, la singularité d'un dynamisme qui traverse la variété des espaces et qui en réorganise les éléments en intensité, sans extension réelle. Aussi le concept n'est-il pas tant le passage d'un élément stylistique à un autre que la transposition d'une forme dans un autre espace dynamique, le passage erratique d'une forme sur tous les plans de l'espace. Le concept est une méthode de transposition, de métamorphose – une ligne de fuite. Il se caractérise par une puissance de variation qui passe par tous les états hétérogènes d'une variété d'espaces, méthode suivant laquelle on fait passer une forme ou un énoncé par toutes les variables qui peuvent en affecter le contenu dans le plus court moment de temps. C'est *en même temps* qu'un concept entraîne une forme sur toutes les dimensions hétérogènes de l'espace pour tracer cette arabesque où vont pouvoir s'enchaîner des positions, des renaissances ou des régressions, de façon ordinale, modulaire, processuelle.

C'est cette mise en variation que nous avons inscrite dans le procès d'une sémiotique transformationnelle. Mais cette sémiotique n'est elle-même possible que là où se dessine une ligne d'affrontement entre le dedans et le dehors. Un concept n'est pas un diagramme. En effet, le diagramme concerne plutôt un plan préphilosophique, préesthétique, préscientifique, comme image de la pensée. Le diagramme est en fait inséparable d'une image de la pensée. C'est lui qui dessine les orientations et les coordonnées suivant lesquelles un concept va se développer pour produire son arabesque à l'intérieur d'une variété d'espaces sans bord commun. Le style, pour sa part, qualifie tout le mouvement qui va du diagramme aux concepts et des concepts à la constitution des blocs spatio-temporels dans le cadre d'une histoire naturelle. Styles, diagrammes, concepts, blocs d'espaces-temps constituent les éléments purs d'une histoire naturelle.

C'est pourquoi on peut retrouver les mêmes concepts et les vers le percept, mais ne lui appartient pas directement. Sur cette question, cf. *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op. cit.

mêmes styles au sein du gothique ou à l'intérieur du roman, mais *selon des degrés de développement différents* pris dans d'autres silhouettes, sous d'autres profils de la visibilité. De ce point de vue, les concepts qui animent l'espace gothique peuvent être les mêmes que ceux qu'on trouve déjà à l'œuvre dans l'espace roman, mais leur *orientation* ne sera pas la même. Le concept de pli intervient aussi bien dans le gothique que dans le roman. Mais il ne trouvera sa pleine mesure qu'au sein du diagramme baroque. En effet, les concepts ne modifient leur dynamisme et leur orientation que sous la contrainte d'un nouveau diagramme ou d'une *nouvelle manière de recouper* les différents feuillettes de l'espace. De fait, une telle réorientation stylistique marque la naissance d'une image inédite de la pensée au sein d'une histoire naturelle qui juxtapose tous les âges du style. C'est pourquoi on peut trouver dans le même moment des anticipations et des survivances, une coexistence de formes retardées et de formes novatrices. Comme le dit si bien Henri Focillon, le temps est tantôt à ondes courtes et tantôt à ondes longues. Il suit un rythme qui bat à plusieurs vitesses d'écoulement :

L'histoire n'est pas unilinéaire et purement successive, elle peut être considérée comme une superposition de présents largement étendus. Du fait que les divers modes de l'action sont contemporains, c'est-à-dire saisis au même instant, il ne s'ensuit pas qu'ils soient tous au même point de développement. À la même date, le politique, l'économique et l'artistique n'occupent pas la même position sur leurs courbes respectives, et la ligne qui les unit en un moment donné est le plus souvent très sinueuse.

Henri Focillon,
La Vie des formes, op. cit., p. 86.

L'histoire naturelle ne progresse pas d'un même mouvement et ne procède pas d'un rythme chronologique ou synchronique. On y voit au contraire des mouvements et des devenir asynchrones, des ralentis et des accélérés qui entraînent les formes et les concepts sur des vecteurs divergents, dissemblables et sans commune mesure. Le style ne se réduit donc pas à la logique interne du développement généalogique. Il affronte une ligne du dehors, une ligne inorganique qui réussit à redistribuer ses éléments en imposant de nouvelles orientations, de nouvelles images de la pensée et de la matière. L'histoire naturelle implique des complexes de coexistences et des régimes de signes dont l'articulation n'est plus dialectique, mais dia-

grammaticale. À cet égard, la tâche de l'historien consiste à repérer des flux d'écoulement différenciés, en assignant la période de coexistence ou de simultanéité des mouvements, en marquant l'enchevêtrement de l'empirique et du transcendantal, en composant une sémiotique multilinéaire avec des régimes diagrammatiques, transformationnels, génératifs et en dégageant chaque fois l'image de la pensée qui s'y prolonge par déterritorialisation-reterritorialisation, etc. C'est là tout le programme de *Mille Plateaux*, un programme multiple pour une philosophie de l'avenir ou de l'advenir.

Dans cette perspective, l'image de la pensée que Rembrandt met en œuvre sous le motif du *philosophe en méditation* est très instructive et permet de rendre sensible la pragmatique que Deleuze développe dans son analyse du style baroque. Creuser l'espace à partir du dehors, vivre au-dehors concernent une expérimentation que l'escalier de Rembrandt longe de façon sinueuse en empruntant cette spirale où le dedans ne cesse d'être évasé par le dehors le long d'une ligne de force susceptible de plier les matériaux en une hélice qui marque l'affrontement de l'inorganique avec l'organique, du continu avec le discret, du lisse et du strié, du sinueux et du scalaire... L'escalier de Rembrandt traverse plusieurs espaces là où justement l'espace de la lumière ne recouvre pas l'espace dynamique du moyeu qu'il faut encore distinguer de l'espace mécanique que développent les marches successives. Cette image de la pensée que Rembrandt construit autour de l'escalier relève déjà d'une compréhension philosophique du réel, même s'il revient au philosophe seul de créer des concepts correspondant à des percepts esthétiques et à des affects d'origine éthique. Si la philosophie crée des concepts selon une courbe propre, cette courbe interfère nécessairement avec des formes créatrices qui ne sont pas des concepts, mais des productions propres aux sciences, aux arts et à des pratiques qui développent leurs dynamismes selon d'autres rythmes et sous d'autres occurrences. À l'escalier de Rembrandt comme image de la pensée s'associent des concepts philosophiques, des fonctions mathématiques et des textures artistiques très variables.

C'est chez Leibniz qu'on trouvera le concept correspondant à la chute de l'escalier que Rembrandt propose à la philosophie. Le pli désigne, selon Deleuze, une inflexion que Leibniz réussit à élever à l'état de concept. Il est le concept leibnizien à partir duquel on peut penser le principe de la

variation baroque. Le pli développe une puissance capable d'entraîner des formes et des énoncés à travers une variété d'espaces disjonctifs :

... le baroque ne se projette pas seulement dans sa propre mode. Il projette en tout temps, en tout lieu, les mille plis de vêtements qui tendent à réunir leurs porteurs respectifs, à déborder leurs attitudes, à surmonter leurs contradictions corporelles et à faire de leurs têtes autant de nageurs. On le voit en peinture, où l'autonomie conquise par les plis du vêtement qui envahissent toute la surface devient un signe simple, mais sûr d'une rupture avec l'espace de la Renaissance. Chez Zurbarán, le Christ se pare d'un large pagne bouffant sur le mode des rhingraves, et l'Immaculée Conception porte un immense manteau ouvert et cloqué. Et quand les plis du vêtement sortent du tableau, c'est sous la forme sublime que le Bernin leur donne en sculpture, lorsque le marbre porte et saisit à l'infini des plis qui ne s'expliquent plus par le corps, mais par une aventure spirituelle capable de l'embrasser. Ce n'est plus un art des structures, mais des textures...

Gilles Deleuze,

« Un critère pour le baroque », *Chimères*, n° 5-6, Paris, 1988.

On l'aura compris, le pli ne désigne pas seulement ce qui arrive à la texture des matières et des formes à l'intérieur de chaque art en particulier, mais marque le point de passage d'un art à un autre. Cela ne signifie pas que la philosophie, la littérature, la peinture ou l'architecture soient prises dans une même catégorie. Au contraire, il faut distinguer toutes ces pratiques dans la mesure où chacune d'entre elles n'actualise ses œuvres que sur sa propre courbe. La philosophie, l'art et la science composent un ensemble multilinéaire fait de rapports de résonance mutuels selon des courbes mélodiques étrangères les unes aux autres. Leibniz et Rembrandt, philosophes et architectes... Évidemment, en architecture, la modulation d'un élément formel sur une variété d'espaces ne constitue pas à proprement parler un concept, même si l'on dispose à chaque fois d'un *concept différencié* pour tous ces espaces. Le concept, c'est le philosophe qui l'engendre sur sa ligne particulière. Mais de l'architecture à la philosophie on peut suivre le mouvement d'une diagonale qui va produire des interférences notables. Un concept philosophique, comme toujours, passe au voisinage de choses concrètes que l'architecture, la sculpture ou la peinture actualisent sur leurs propres trajectoires. C'est du côté de la philosophie que la modulation architecturale peut relancer un concept selon des moyens et des

conditions qui ne sont plus d'architecture. La façon dont Deleuze analyse chez Leibniz l'élaboration du concept de monade est instructive à cet égard. Ce dont il est question en architecture témoigne d'une puissance de modulation que Leibniz va hisser à l'état de concept par des moyens dissemblables. S'il y a des ressemblances, c'est toujours par des moyens qui ne se ressemblent pas. Que la monade soit sans portes ni fenêtres, voilà quelque chose de singulier à prendre dans un sens littéral, même s'il ne s'agit pas d'un espace habitable. La monade est prise dans le voisinage d'une chambre obscure garnie d'une toile diversifiée par des plis mouvants. De cette texture intérieure pliée en tous sens montent des effets de moiré, comme autant d'événements incorporels que Leibniz refuse d'assimiler à des prédicats :

Depuis longtemps il y a des lieux où ce qui est à voir est au dedans : cellule, sacristie, crypte, église, théâtre, cabinet de lecture ou d'estampes. Ce sont ces lieux que le baroque investit pour en dégager la puissance et la gloire [...] la monade n'a de meubles et d'objet qu'en trompe-l'œil [...]. La monade est une cellule, une sacristie plus qu'un atome : une pièce sans porte ni fenêtre, où toutes les actions sont internes.

Gilles Deleuze,

Le Pli, op. cit., p. 39.

Bref, le concept de monade développe une géographie où l'on retrouve des feuillets et des dynamismes qui correspondent avec « l'idéal architectural d'une pièce en marbre noir, où la lumière ne pénètre que par des orifices si bien coulés qu'ils ne laissent rien voir du dehors, mais illuminent ou colorent les décorations d'un pur dedans¹ ». La substance individuelle est donc davantage une texture qu'une essence, une texture dont les plis et les fronces désignent des événements, des effets de moiré plutôt que des prédicats – marbrures, tissus, étoffes –, un pli qui va à l'infini. Le concept de monade correspond donc à une image de la pensée que partage tout un monde selon des rythmes et des seuils différents. La monade forme un contrepoint de la maison baroque. Concepts, affects, percepts se développent suivant une philosophie, une éthique et une esthétique qui vont produire un monde, un système contrapuntique de résonances et de correspondances – monde roman, monde baroque, monde gothique dont le diagramme

1. Gilles DELEUZE, *Le Pli*, op. cit., p. 39.

n'est jamais donné ni imposé. Comment alors se produit un monde ? Qu'est-ce qui fait monde ? Comment se fait-il que deux courbes aussi différentes que celles de l'architecture et de la philosophie, par exemple, soient constituées de telle sorte que les motifs de l'une s'accordent à ceux de l'autre ? Comment déterminer l'événement qui prend philosophie, art, science dans un réseau de points et contrepoints ?

Il y a des époques où les hommes pensent au même moment à des formes semblables, comme si d'une discipline à l'autre courait la même impulsion prise chaque fois dans un autre ordre des matières. Mais l'influence dont on soupçonne les effets n'est qu'un faible moyen. Elle est le moyen d'une affinité qu'elle ne suffit pas à décrire. Une influence, une traduction supposée n'expliquent jamais rien. Du reste, pour qu'une influence réussisse, il est indispensable de tenir compte, sur une ligne donnée, des conditions que cette influence n'est pas capable de produire. L'imitation n'explique rien. On peut dire, en effet, que le développement en France de la contre-courbe correspond à une influence anglaise héritée pendant la guerre de Cent Ans. Mais pour qu'une telle influence soit possible, il faut des conditions d'acceptabilité, de réception, des attentes qui ne sont pas données par cette même influence. La rencontre des deux états différents du style ne produit de mutation que par déterritorialisation. C'est un devenir qui passe entre deux états stylistiques, phénomène de double capture, d'évolution parallèles où chaque terme s'arrache des particules et devient autre chose – explosion entre deux séries hétérogènes !

En fait, la contre-courbe anglaise *devient*, elle se transforme complètement lorsqu'elle se déterritorialise sur la ligne française qui va se métamorphoser à son tour. L'insertion d'un apport étranger ne serait rien sans cette commune déterritorialisation qui inscrit cet apport dans une nouvelle configuration¹. Pour expliquer une mutation, la notion de transfert mimétique est un mauvais concept. En effet, on ne peut pas couper un style de son milieu géographique susceptible de retentir sur l'élément étranger. Le programme de l'architecture est pris dans une matière, dans un ciel, dans un site ou dans une cité qui rendent le transfert acceptable en modifiant son contenu de façon surprenante :

1. Sur le schéma de cette déterritorialisation, cf. *Mille Plateaux*, op. cit., chapitres I et IX.

La brique, la pierre, le marbre, les matériaux volcaniques ne sont pas purs éléments de structure. L'abondance des pluies détermine les combles aigus, les gargouilles, les chéneaux installés sur l'extrados des arcs-boutants. La sécheresse permet de substituer les terrasses aux toitures. L'éclat de la lumière implique les nefs ombreuses. Un jour gris réclame la multiplicité des percées. La rareté et la cherté du terrain dans les villes peuplées commandent les surplombs et les encorbellements.

Henri Focillon,
La Vie des formes, op. cit., p. 94.

D'un milieu à l'autre, on a beau vouloir faire ressemblant, cette ressemblance se fera nécessairement par des moyens non ressemblants qui changent tout. De plus, la notion de milieu n'est pas homogène. Chaque milieu se constitue selon des variables topologiques qui ne se prolongent jamais sur un même rythme et qui, par là même, sont inséparables d'un flux temporel différencié. Et si l'architecture s'inscrit dans un milieu, ce milieu ne cesse de fuir de toutes parts, se déterritorialise sur une bordure dont il est impossible de stopper la croissance. En fait, il n'y a pas un milieu, mais une superposition de milieux qu'on n'occupe jamais de la même façon et dont les lois ne se réduisent pas à un principe uniforme :

Venise a travaillé sur Venise avec une étonnante liberté, le paradoxe de sa structure fait effort contre les éléments, elle installe sur le sable et dans l'eau des masses romaines, elle découpe sur un ciel pluvieux des silhouettes orientales conçues pour la fixité du soleil, elle n'a cessé de livrer bataille à la mer par des institutions spéciales, le magistrat de l'eau, et par des œuvres de maçonnerie, les *murazzi*, enfin ses peintres se sont principalement délectés de paysages de forêts et de montagnes, dont ils allaient chercher les vertes profondeurs dans les Alpes carniques.

Ibid., p. 95.

Ce qui est vrai de Venise constitue en fait le charme et la singularité de chaque ville. Chaque ville brasse un nombre de milieux très importants. C'est justement en recoupant tous ces milieux coexistants qu'un élément étranger va se mettre à résonner d'une façon nouvelle et selon de nouveaux rapports, de nouveaux contrepoints territoriaux. De ce point de vue, la contre-courbe telle qu'elle va se développer en France autour du XIII^e siècle pénètre un univers qui la met en variation et lui propose des milieux hétérogènes qui vont réagir sur son tracé selon des tonalités surprenantes. À cet égard, aucun milieu

n'est simple, aucun milieu n'est suspendu au-dessus du temps qui l'emporte et le modifie. En effet, la géographie se compose de milieux et de rythmes. Les milieux ne cessent de se heurter, de glisser les uns sur les autres en s'arrachant des composantes qui vont s'y répéter de façon périodique¹.

Il y a un rythme dès qu'un élément se transpose d'un milieu à un autre et se met à osciller entre plusieurs milieux. Le rythme désigne la répétition d'un terme sur des plans différents – variation continue ! Comment la contre-courbe va-t-elle vagabonder sur tous les milieux, selon quel rythme ? On l'aura compris, cette coordination des milieux dépendra d'un rythme *singulier* qui témoigne du caractère temporel de la géographie. C'est pourquoi, dans un moment du temps, les composantes de milieux vont pouvoir se recouper selon un rythme qui ne correspond à aucune autre période ni d'ailleurs à une influence d'ordre mimétique. Chaque époque et chaque contrée manifeste une façon originale de produire un monde là où pourront se recouper tous ses milieux divergents. Le monde baroque, le monde roman, le monde gothique désignent à chaque fois une multiplicité variable d'éléments et de lignes qui battent sur d'autres rythmes. Et ce qui est vrai de l'architecture l'est également des interférences interdisciplinaires. Art, science, philosophie ne se rencontrent pas sans provoquer des milieux et des rythmes, des espaces et des ondes selon un monde non donné qu'il faut arracher au chaos dans un procès semi-aléatoire du type coup de dés. C'est là l'événement : un contact ou un contraste qui heurte et qui entrecroise l'un sur l'autre des développements inégaux et des lignes hétérogènes dans un temps non chronologique, anhistorique. Et comme le dit Focillon, dans un langage qui retentit avec les concepts de Deleuze, « c'est cette *multiplicité* des facteurs qui s'oppose à la rigueur du déterminisme et qui, le morcelant en actions et réactions innombrables, provoque de toutes parts des fissures et des désaccords² ».

1. Sur cette conception des milieux et des rythmes, cf. Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Mille Plateaux*, op. cit., chapitre XI, p. 384-390.

2. Henri FOCILLON, *La Vie des formes*, op. cit., p. 100. C'est nous qui soulignons.

2. Des variétés

La philosophie de Deleuze se ramifie et se fragmente autour d'une question qui, à chaque envoi, se relance en un labyrinthe de problèmes où résonne l'écho des multiplicités. Cette conquête des multiplicités ne vise pas à réduire la totalité du réel au jeu uniforme de l'un et du multiple, du même et de l'autre, à la manière de Hegel. La logique rhizomatique des multiplicités conduit Deleuze à une conception multilinéaire de la pensée qui, loin de se cloisonner en secteurs autonomes, cercles de cercle, y produit des fronces, des plis, des lignes de fuite susceptibles de conjuguer en un territoire mobile l'esthétique, la philosophie, l'éthique, les sciences...

À l'encyclopédie d'une odysée cyclopéenne, il faut imposer les lignes de fuite d'un devenir géographique, marche et pensée, parcours topologiques et réseaux de neurones. Si toute pensée émet un coup de dés dans les rets d'une matière fibrée, ce n'est pas sur le modèle de l'exemplification. La mobilité de la ritournelle, sa puissance de propagation ne fonctionnent pas suivant une répétition exemplaire. Les rythmes et les milieux en architecture ne désignent aucun modèle dont la philosophie ou la peinture seraient des exemples. Il y a des ritournelles architecturales, des ritournelles littéraires, des ritournelles philosophiques sans bord commun¹. Le rythme de la musique n'est pas le rythme de la poésie ou de la philosophie et les milieux qu'il traverse ne sont pas de même nature. La pensée, non moins que l'architecture, compte ses milieux et ses dynamismes. Chaque philosophie constitue un rythme, lance un automate spirituel à travers une matière purement signalétique

1. On peut évidemment imaginer d'autres dispositifs que ceux de la *ritournelle*. L'architecture se définit peut-être davantage par la *kyrielle*, la peinture par la *modulation*, etc.

n'est simple, aucun milieu n'est suspendu au-dessus du temps qui l'emporte et le modifie. En effet, la géographie se compose de milieux et de rythmes. Les milieux ne cessent de se heurter, de glisser les uns sur les autres en s'arrachant des composantes qui vont s'y répéter de façon périodique¹.

Il y a un rythme dès qu'un élément se transpose d'un milieu à un autre et se met à osciller entre plusieurs milieux. Le rythme désigne la répétition d'un terme sur des plans différents – variation continue ! Comment la contre-courbe va-t-elle vagabonder sur tous les milieux, selon quel rythme ? On l'aura compris, cette coordination des milieux dépendra d'un rythme *singulier* qui témoigne du caractère temporel de la géographie. C'est pourquoi, dans un moment du temps, les composantes de milieux vont pouvoir se recouper selon un rythme qui ne correspond à aucune autre période ni d'ailleurs à une influence d'ordre mimétique. Chaque époque et chaque contrée manifeste une façon originale de produire un monde là où pourront se recouper tous ses milieux divergents. Le monde baroque, le monde roman, le monde gothique désignent à chaque fois une multiplicité variable d'éléments et de lignes qui battent sur d'autres rythmes. Et ce qui est vrai de l'architecture l'est également des interférences interdisciplinaires. Art, science, philosophie ne se rencontrent pas sans provoquer des milieux et des rythmes, des espaces et des ondes selon un monde non donné qu'il faut arracher au chaos dans un procès semi-aléatoire du type coup de dés. C'est là l'événement : un contact ou un contraste qui heurte et qui entrecroise l'un sur l'autre des développements inégaux et des lignes hétérogènes dans un temps non chronologique, anhistorique. Et comme le dit Focillon, dans un langage qui retentit avec les concepts de Deleuze, « c'est cette *multiplicité* des facteurs qui s'oppose à la rigueur du déterminisme et qui, le morcelant en actions et réactions innombrables, provoque de toutes parts des fissures et des désaccords² ».

1. Sur cette conception des milieux et des rythmes, cf. Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Mille Plateaux*, op. cit., chapitre XI, p. 384-390.

2. Henri FOCILLON, *La Vie des formes*, op. cit., p. 100. C'est nous qui soulignons.

2. Des variétés

La philosophie de Deleuze se ramifie et se fragmente autour d'une question qui, à chaque envoi, se relance en un labyrinthe de problèmes où résonne l'écho des multiplicités. Cette conquête des multiplicités ne vise pas à réduire la totalité du réel au jeu uniforme de l'un et du multiple, du même et de l'autre, à la manière de Hegel. La logique rhizomatique des multiplicités conduit Deleuze à une conception multilinéaire de la pensée qui, loin de se cloisonner en secteurs autonomes, cercles de cercle, y produit des fronces, des plis, des lignes de fuite susceptibles de conjuguer en un territoire mobile l'esthétique, la philosophie, l'éthique, les sciences...

À l'encyclopédie d'une odyssee cyclopéenne, il faut imposer les lignes de fuite d'un devenir géographique, marche et pensée, parcours topologiques et réseaux de neurones. Si toute pensée émet un coup de dés dans les rets d'une matière fibrée, ce n'est pas sur le modèle de l'exemplification. La mobilité de la ritournelle, sa puissance de propagation ne fonctionnent pas suivant une répétition exemplaire. Les rythmes et les milieux en architecture ne désignent aucun modèle dont la philosophie ou la peinture seraient des exemples. Il y a des ritournelles architecturales, des ritournelles littéraires, des ritournelles philosophiques sans bord commun¹. Le rythme de la musique n'est pas le rythme de la poésie ou de la philosophie et les milieux qu'il traverse ne sont pas de même nature. La pensée, non moins que l'architecture, compte ses milieux et ses dynamismes. Chaque philosophie constitue un rythme, lance un automate spirituel à travers une matière purement signalétique

1. On peut évidemment imaginer d'autres dispositifs que ceux de la *ritournelle*. L'architecture se définit peut-être davantage par la *kyrielle*, la peinture par la *modulation*, etc.

et peut correspondre à des rythmes venus de la musique, de la peinture ou de l'architecture. Mais entre tous ces domaines, on ne trouve pas à l'œuvre une logique de l'exemplification. L'exemple, le « jeu d'à côté » (*Beispiel*) invoqué par Hegel au début de *La Phénoménologie de l'esprit* n'est pas un bon concept. Le *Beispiel* que Jean Hyppolite traduit par *exemple* ne concerne pas simplement un jeu sédentaire. On y trouve du mouvement, un mouvement de récupération, d'encodage qui joue le jeu du capitalisme universel. Le *Bei-Spiel* est le jeu de l'impérialisme économique qui consiste à ramener les richesses de l'altérité dans le royaume d'une identité mobile capable de se diviser et de se propager en conservant les principes de sa mesure et l'identité de son fonctionnement. Le *Beispiel* désigne en fait la mise en œuvre d'un jeu qui ne change jamais de règles au cours de son développement. À cet égard, la dialectique produit le principe d'une identité mobile capable de rester ce qu'elle est dans son déplacement, *maintenant* qui se maintient en changeant de place et de contenu, mouvement de territorialisation homogène. Le *Beispiel* dont Hegel se propose de déployer la puissance infinie de réappropriation est le lieu de toutes les totalisations impérialistes capables de prendre « possession du vrai » (*Wahrnehmung*). Ce qui intéresse Hegel, c'est la richesse du déplacement, et le déplacement n'est économie que par circularité. Le *Beispiel* hégélien détermine un maintenant qui progresse par maintenance, maintenant qui « reste ce qu'il est, un maintenant qui est beaucoup de maintenant¹ ». Dans une telle perspective, la différence est capital de l'identique, qualification numérique des maintenant dans un unique maintenant.

Ce qui intéresse Hegel en prenant « possession du vrai », c'est l'inventaire logique des richesses de l'altérité, richesse qui se joue à côté de l'être stable (Parménide) – royaume d'une identité mobile². Si donc le maintenant hégélien, contrairement au régime de l'immédiateté parménidienne, peut, selon un procès de capitalisation, se déplacer en *conservant* le principe de sa métrique, s'il se déplace en se maintenant (*Aufhebung*) – maintenant qui, dans l'être-autre, reste le même, maintenance qui porte la différence dans son essence –, la ritournelle ou le coup de dés concernent un type de jeu qui se déplace en inventant de nouvelles règles à chacune des étapes :

1. Friedrich HEGEL, *Phénoménologie de l'esprit*, op. cit., t. I, p. 89.

2. Nous utilisons ici le vocabulaire de la première section de la *Phénoménologie* sans en modifier la terminologie.

déterritorialisation ! Le jeu idéal que Deleuze fait éclater au voisinage de Nietzsche développe une puissance de métamorphose sans précédent, un mouvement de décodage, un devenir qu'on ne peut pas simplement opposer au *Beispiel*.

En effet, il faut distinguer avec Deleuze deux types de multiplicité qui s'enchevêtrent et se relancent par différenciation plus que par opposition. C'est chez Riemann que Deleuze découvre le concept de multiplicité. L'idée de Riemann vise à démontrer que l'espace n'est pas la seule grandeur connue et que, au lieu de fonder toute grandeur, l'espace doit plutôt être expliqué à partir d'elle. Bref, il existe une grandeur de dimensions multiples, susceptible de différents rapports métriques, une multiplicité dont l'espace n'est qu'une détermination parmi d'autres. Au lieu d'envisager les grandeurs étendues sous formes de données préalables, Riemann se propose donc de produire le concept d'une grandeur de dimensions multiples dont l'espace ne serait qu'un cas particulier. C'est pourquoi les propositions générales de la géométrie ne peuvent se déduire du concept de grandeur si l'on ne prend pas le soin de distinguer, entre toutes les grandeurs possibles, les déterminations qui font la spécificité de l'étendue. On ne peut pas construire une représentation adéquate de l'espace si l'on ne dispose pas d'un critère qui fixe différents modes de détermination dans une variété à n dimensions. C'est dans son mémoire sur les *hypothèses qui servent de fondement à la géométrie* que Riemann va suivre les différents rapports métriques dont une variété à n dimensions est capable¹.

Une fois qu'on a posé l'existence d'une multiplicité de grandeurs dont l'espace n'est plus qu'un cas particulier, le problème essentiel consiste à rendre possible le passage entre toutes ces déterminations, à découvrir une méthode capable de les associer selon des connexions rigoureuses. À cet égard, Riemann considère deux formes de connexion entre modes de détermination, deux façons de passer entre toutes les dimensions de la grandeur. Aussi, suivant qu'il est possible ou non de passer d'une dimension à l'autre d'une manière continue, elles forment une variété continue ou une variété discrète. Dans l'ordre des variétés discrètes, la comparaison entre toutes les parties qui la composent ne pose pas de problème particulier puisqu'on peut toujours en dénombrer les éléments. En

1. Cf. Bernhard RIEMANN, *Œuvres mathématiques*, Paris, éd. A. Blanchard 1968, p. 280-297.

revanche, si la mesure consiste à superposer des grandeurs afin de les comparer, il est nécessaire, dans chaque cas, de trouver un moyen de transporter sur les autres la grandeur qui sert d'étalon. Or, selon Riemann, on ne dispose pas d'un tel moyen pour toutes les variétés continues. On ne peut comparer les grandeurs d'une variété continue que si l'une d'elles constitue une partie de l'autre, en sorte qu'on puisse décider du plus grand ou du plus petit, mais sans pouvoir établir de rapports numériques.

Bref, on rencontre ici des grandeurs indépendantes de toute détermination métrique, des grandeurs qui n'existent pas indépendamment de leurs positions et qui, par là même, ne seront plus exprimables au moyen d'une unité, mais seulement à la manière de régions dans une variété. Autrement dit, si chaque variété peut se définir par n déterminations, tantôt ces déterminations restent indépendantes de leurs positions, tantôt, au contraire, elles en dépendent. En effet, on peut toujours comparer la grandeur d'une ligne verticale prise entre deux points et la grandeur d'une ligne horizontale entre deux autres. Mais dans ce type de transposition, la multiplicité reste métrique et ses déterminations impliquent des grandeurs comparables. En revanche, ce type de comparaison n'est pas possible entre les différentes parties d'une multiplicité continue. On ne peut pas comparer deux grandeurs dont l'une appartient à un espace de courbure zéro, et l'autre à un espace de courbure 1 ou -1 . D'un espace à l'autre, il s'agit d'une autre géométrie. C'est pourquoi l'on ne peut pas transposer une figure donnée d'un plan à l'autre sans la déformer. La même figure se modifie et se transforme en traversant des dimensions dont l'arc de courbure – le tenseur – n'est pas de degré analogue. Autrement dit, on ne peut pas séparer les déterminations métriques de l'intensité et de la courbure singulières qui les rendent possibles. La grandeur dépend dans chaque cas du degré de courbure et on ne passe pas du plan à la sphère sans adopter une nouvelle métrique. C'est donc ici l'intensité non métrique, le degré de courbure, le tenseur qui fondent toute métrique et non l'inverse. C'est l'intensité de la courbure qui détermine le type de géométrie correspondant et qui permet de qualifier un type de grandeur ou de quantité.

De même, comme dit Deleuze, il n'est pas possible de comparer la différence entre deux sons d'intensité distincte et de hauteur égale avec deux sons de hauteur distincte et d'intensité égale¹. Ces deux déterminations ne se comparent que si

1. Cf. Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Mille Plateaux*, op. cit., p. 602-609.

l'une désigne la partie de l'autre et il est clair que leurs grandeurs seront inséparables de leurs hauteurs respectives pour lesquelles on ne dispose pas de commune mesure. Il s'agit de différentes dimensions d'une variété sans bord commun avec des régions dont on peut dire laquelle est la plus petite sans pouvoir dire de combien, évaluation anexacte et non métrique. Bergson ne dit pas autre chose lorsqu'il distingue les multiplicités qualitatives des multiplicités numériques et homogènes¹.

Qu'il y ait des déterminations de grandeur qui ne soient pas métriques ou spatiales, mais intensives, c'est ce que ne cessera de répéter Bergson pour son compte :

... la multiplicité des états de conscience, envisagée dans sa pureté originelle, ne présente aucune ressemblance avec la multiplicité distincte qui forme un nombre. Il y aurait là, disions-nous, une multiplicité qualitative. Bref, il faudrait admettre deux espèces de multiplicité, deux sens possibles du mot distinguer, deux conceptions, l'une qualitative et l'autre quantitative, de la différence entre le *même* et l'*autre*.

Henri Bergson,

Essai sur les données immédiates de la conscience, op. cit., p. 90.

Si le mouvement désigne chez Hegel le jeu d'une identité mobile qui conserve les principes de sa métrique dans sa progression, si le mouvement dialectique concerne le procès d'une logique qui ne change jamais de règles au cours de son développement, il n'en va plus de même pour Bergson lorsqu'il considère la variation d'une multiplicité continue. Le mouvement pris dans son devenir met en rapport des grandeurs indépendantes de toute détermination métrique, des affects dont chacun « empruntait une indéfinissable coloration au milieu où il était placé² », des percepts pris dans un système de positions et de régions hétérogènes raccordées par des distances indécomposables, des distances qui ne se divisent pas sans changer de nature à chaque étape de la division. Ces régions de l'espace que la durée réenchaîne désignent la déclinaison anamorphique d'une surface à courbure variable, la plissure de l'objectile. De l'un au multiple, il n'y a peut-être qu'un pas, le pas dialectique, celui que décrit un observateur extérieur à

1. Cf. Henri BERGSON, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, PUF, 1976, chapitre II.

2. *Ibid.*, p. 99.

cette course invraisemblable où s'affrontent le souffle chaud d'Achille et la lourde carapace d'une tortue affolée, celui qui s'enlève sur un espace infiniment divisible, glissant sur les intervalles interminables d'une métrique régulière et discrète. Mais, on le devinera, derrière les traces mesurées de la tortue, d'autres pas, à chaque foulée, redistribuent les cartes en une course infernale où, par-delà tous les calculs d'un Zénon médusé, Achille franchira la ligne et, d'un bond intrépide, libérera les mille plis d'une modulation objectile :

Pour mettre cette argumentation sous une forme plus rigoureuse, imaginons une ligne droite, indéfinie, et sur cette ligne un point matériel A qui se déplace. Si ce point prenait conscience de lui-même, il se sentirait changer puisqu'il se meut : il apercevrait une succession ; mais cette succession revêtirait-elle pour lui la forme d'une ligne ? [...] Mais qui ne voit que, pour apercevoir une ligne sous forme de ligne, il faut se placer en dehors d'elle, se rendre compte du vide qui l'entoure, et penser par conséquent un espace à trois dimensions ? Si notre point conscient A n'a pas encore l'idée d'espace [...] la succession des états par lesquels il passe ne saurait revêtir pour lui la forme d'une ligne ; mais ses sensations s'ajoutent dynamiquement les unes aux autres, et s'organisent entre elles comme font les notes successives d'une mélodie par laquelle nous nous laissons bercer. Bref, la pure durée pourrait bien n'être qu'une succession de changements qualitatifs qui se fondent, qui se pénètrent, sans contours précis, [...] sans aucune parenté avec le nombre : ce serait l'hétérogénéité pure.

Henri Bergson,

Essai sur les données immédiates..., op. cit., p. 77.

Achille ou la tortue – deux observateurs A et A' qui développent leur ritournelle en repérant les points flexibles situés dans un voisinage immédiat, mais qui ne peuvent pas, sans changer de règles, se repérer l'un par rapport à l'autre. Ils s'engagent respectivement dans un devenir intensif qui se soumet l'espace selon des vitesses et des seuils différenciés en raccordant toutes les positions et tous les voisinages selon un ensemble de distances indécomposables. Et dans cette course qui enjoint marche et pensée à adopter un rythme parallèle, chaque région parcourue s'organise avec les précédentes, en sorte qu'à chaque addition le tout se modifie comme pour une phrase musicale « qui serait toujours sur le point de finir et sans cesse se modifierait dans sa totalité par l'addition de quelque note nouvelle¹ ».

1. *Ibid.*, p. 79.

La ritournelle, ce n'est pas une ligne homogène, c'est une ligne brisée qui ne supprime pas les disjonctions en identifiant des fragments de monde. La ritournelle désigne le survol d'une distance indivisible, d'une distance qui ne se divise pas sans redistribuer les régions et les connexions qu'elle agence. Sous son rythme, l'espace se fragmente en éclats irréductibles, tous affirmés par leurs nouvelles distances dont chacune se modifie avec le déplacement de celui qui s'y engage. Ainsi du baiser d'Albertine :

Le visage d'Albertine est d'abord une nébuleuse à peine extraite du collectif des jeunes filles. Puis se dégage la personne d'Albertine, à travers une série de plans qui sont comme ses personnalités distinctes, le visage d'Albertine sautant d'un plan à un autre, à mesure que les lèvres du narrateur s'approchent de la joue. Enfin dans la proximité exagérée, tout se défait comme une vision sur le sable.

Gilles Deleuze et Félix Guattari,
L'Anti-Œdipe, op. cit., p. 82.

Ici, chaque degré de la distance modifie la connexion des termes qu'elle intègre dans de nouvelles relations de voisinage. Le baiser d'Albertine se développe en passant par n dimensions hétérogènes de façon continue et selon des grandeurs intensives qu'on ne peut plus exprimer au moyen d'une unité numérique. Cette variété à n dimensions ne cesse pas de se transformer dans d'autres multiplicités suivant une enfilade de plans disjonctifs. À cet égard, le moi du narrateur qui traverse cet espace modulable n'est qu'un point de vue mobile, un seuil, un devenir entre deux multiplicités. Le baiser d'Albertine propose un parcours rythmique sur lequel il y a une enfilade de cadres, de bordures, suivant lesquels la multiplicité change de dimension. Les multiplicités que produit Deleuze dans chacun de ses livres se transforment par la bordure, enfilade de bords qui déterminent chaque fois le nombre de leurs dimensions, étalées sur une même surface où les bordures s'enchaînent en traçant une ligne brisée¹.

À l'idée de grandeur, Deleuze substitue un système de distances qu'on ne peut pas diviser sans en modifier la nature, différences enveloppantes dont la métrique varie sans cesse – meutes, ritournelles, ossuaires, etc. Toutes ces multiplicités non métriques développent des dimensions variables sans

1. Sur l'idée de distance, cf. *Différence et répétition*, op. cit., p. 306-307 ; *L'Anti-Œdipe*, op. cit., p. 80-100 ; *Mille Plateaux*, op. cit., p. 602-604.

qu'on puisse assigner de grandeur exacte ni d'unité commune capables de les articuler. Un rythme peut en entreprendre la traversée. Mais il ne passe pas entre toutes ces dimensions sans changer de mesure et de tempo, sans perdre ses valeurs fixes et homogènes – variation continue ! C'est pourquoi de telles variétés déterminent des affects plutôt que des propriétés. Les grandeurs intensives sont peuplées d'affects. Chaque intensité développe son affect particulier. Quels affects pour deux visages qui se croisent, s'embrassent, se détournent ? Quels affects pour des couleurs qui se rencontrent, pour des températures qui s'additionnent ?

Il suffit d'approcher un morceau de cire du feu pour observer des transformations susceptibles d'une patience illimitée. La cire elle-même exige une certaine patience, une lenteur suffisante propre à rendre tangibles les articulations qu'elle épouse en se modifiant. Chauffer un corps, c'est toujours augmenter l'agitation des atomes pour rompre le réseau cristallin dont il partage la rigidité. Quand la chaleur est suffisamment importante, les atomes brisent les liens qui les unissent. Sous l'effet de l'énergie thermique, la cire fond et se vaporise rapidement en libérant des atomes d'hydrogène, de carbone, dans un champ de vecteurs non dirigés. Les liens aptes à retenir les atomes dans un réseau sont de nature électromagnétique. Ils dépendent donc d'une force déterminée. Outre la force électromagnétique, la chaleur, en augmentant, découvre de nouvelles forces. La chaleur est un ascenseur thermique sur le fil duquel s'ouvrent des étages superposés. À une certaine intensité, la chaleur va rompre les liaisons électromagnétiques. La force électromagnétique désigne une dimension spécifique de la matière, elle libère un monde particulier, le monde des solides et des liquides. Mais il suffit de s'élever dans l'ascenseur thermique pour se heurter à d'autres forces, à d'autres mondes. Au-delà d'un certain seuil, l'agitation thermique libère une nouvelle force. Les liens qui unissaient les particules atomiques en un noyau vont eux-mêmes se rompre, et la force électromagnétique cède le pas à la force nucléaire. La chaleur, en brisant le lien nucléaire, libère un nouveau monde, l'univers des *quarks*, particules unies par une force inédite, la force quarkienne, capable de les maintenir au sein d'un nucléon. À des températures plus hautes, il est probable qu'on se heurterait à un autre étage de la matière dont il nous serait difficile de concevoir la force.

La matière constitue une structure feuilletée, avec sur chaque feuillet une nouvelle force qui s'anime et dont chacune possède son domaine d'activité spécifique. De la force électromagnétique à la force quarkienne en passant par la force nucléaire, la matière présente des niveaux d'organisation incompatibles avec les précédents. La même cire demeure-t-elle après le changement ? Cette question que Descartes formule dans la deuxième *Méditation* n'est peut-être pas bien posée. Si changement il y a, la même cire ne peut pas demeurer en conservant son identité supposée. La chaleur n'est pas rien ! Elle ne se divise pas sans changer de nature à chacun de ses seuils, emportant la cire dans un devenir, dans une variation qui lui fait traverser de multiples dimensions en la métamorphosant. À moins de dépouiller la cire de son affect propre, de la patience qui en articule toutes les puissances, force est de reconnaître qu'au contact de la chaleur, elle se consume lentement, dans l'attente se volatilise et se dissocie en atomes de carbone et d'hydrogène qui témoignent d'une nouvelle dimension de la matière. Et l'étendue n'est plus la même lorsqu'on passe du solide au liquide et du liquide aux nuages de gaz. On a beau dépouiller l'espace de toutes les qualités qui le déforment, la cire passe par des dimensions et des ordres de grandeur qui ne relèvent pas de la même géométrie.

En physique microscopique, les contours géométriques s'estompent et les grandeurs cessent d'être métriques. Il n'y aurait aucun sens à définir un électron en termes de volume et de suivre le langage discret de la mesure. Il s'agit là d'une dimension intensive dont les *quanta* ne peuvent plus s'exprimer au moyen d'un étalon de mesure homogène. En passant du molaire au moléculaire, on passe par des dimensions dont les parties ne se recouvrent plus, des dimensions incommensurables qui échappent aux relations numériques dans la mesure où l'on ne dispose pas d'un étalon susceptible d'être transporté sur chacune d'entre elles. Descartes n'est pas sensible à la patience qu'il faut pour que la matière s'anime d'elle-même en suivant une multiplicité à n dimensions :

Patience, patience
Patience dans l'azur !
Chaque atome de silence
Est la chance d'un fruit mûr¹ !

1. Cet énoncé de Paul Valéry constitue la formule d'un beau livre de Hubert REEVES, *Patience dans l'azur*, Paris, Le Seuil, 1981, p. 17.

Cette formule poétique de Paul Valéry indique suffisamment qu'on ne peut pas séparer la matière et ses déterminations géométriques de l'affect capable d'en tracer les dimensions incommensurables. Il y est, comme toujours, question de vitesse et de lenteur. Les multiplicités continues sont inséparables de la vitesse avec laquelle leurs dimensions sont parcourues. Comme le dit Deleuze, l'accélération ou le ralentissement d'un mouvement comportent des conséquences incalculables et déterminent des parties intensives qui varient de nature avec le mouvement ou la chaleur. Théâtre de toutes les métamorphoses, la quantité intensive déplie le monde comme un embryon, selon des vitesses et des affects très différents. L'embryon, en effet, entreprend des mouvements qui ne sont pas viables spécifiquement, qui débordent les limites de l'espèce, exprimant des rapports différentiels qui préexistent virtuellement à l'actualisation des espèces. L'extraordinaire torsion embryonnaire du cou de la tortue expérimente des rapports qu'elle ne va pas tous actualiser dans son passage à l'existence individuée, des mouvements plus ou moins intenses qui redistribuent autrement les singularités, à chaque accélération ou ralentissement, et qui laissent derrière eux un ensemble de configurations virtuelles irréductibles à l'espèce à laquelle appartient l'individu constitué. L'embryon de la tortue mord sur toutes les espèces qu'il traverse selon une vitesse et un pli particuliers¹.

Il en va de même pour les premières secondes de l'univers consécutives à l'explosion initiale. Au début, tout va trop vite et cette impatience n'est pas sans conséquence sur le comportement de la matière. À ses débuts, l'univers se comporte comme une soupe très dense composée de particules dont chacune erre au hasard dans toutes les directions et en capture une autre pour constituer un doublet d'hydrogène lourd. En baissant d'intensité, la température rend cette liaison suffisamment stable pour libérer de nouvelles possibilités de capture. Mais sous la contrainte de l'explosion initiale – *big bang* –, l'expansion de cette matière va engendrer un refroidissement trop rapide. L'univers se stratifie, il ne reste plus assez de chaleur pour poursuivre l'activation des mécanismes nucléaires. Les premières secondes de cette expansion sont marquées d'une impatience et d'une célérité qui bloquent le jeu des nucléosynthèses. La capacité de liaison entre nucléons était

1. Cf. Gilles DELEUZE, *Différence et répétition*, op. cit., chapitre v.

trop puissante ; tout se fige en hydrogène et en hélium et le système de la double capture se ferme sur lui-même¹. La vitesse des combinaisons nucléaires aura été trop grande. Il ne se passe plus rien dans l'ordre de la nucléosynthèse et il faudra attendre longtemps avant que, au sein des étoiles, la matière remonte l'échelle des températures pour réactiver le processus des captures nucléaires. En effet, la matière ne se complexifie qu'en traversant toutes les dimensions de la température, des seuils dont chacun libère un nouveau jeu de forces, forces électromagnétiques, forces gravitationnelles, etc. La chaleur désigne une grandeur intensive qui ne se divise pas en feuillets, sans promouvoir sur chacun de ses feuillets une nouvelle distribution des forces. Aussi, pour que la gravité entre en jeu, il faudra beaucoup de patience, le temps de réaliser la prédominance de la matière massive sur le rayonnement qu'avaient libéré les très hautes températures. L'univers dont tout se consumait en rayonnement devient beaucoup plus massif en perdant sa chaleur.

À ce nouveau seuil de l'ascenseur thermique, correspond une nouvelle force très différente des précédentes : la force gravitationnelle. Et curieusement, c'est la gravité qui permettra de réactiver toutes les dimensions de la matière en rendant possible une nouvelle intensification des températures. Effectivement, en se contractant, des masses de matière vont émerger du fluide homogène que constitue le cosmos dans son état électromagnétique. Une telle condensation permet alors d'échapper au refroidissement universel, tandis que la contraction progressive des masses stellaires va produire des énergies inouïes. En se contractant, les étoiles deviennent de plus en plus chaudes et vont progressivement remonter la courbe thermique pour dépasser les dix millions de degrés. Au cœur des étoiles, la matière remonte en sens inverse les différents niveaux de la chaleur. À chaque niveau, elle se redistribue selon une nouvelle répartition de singularités, un jet de singularités pris dans un coup de dés multidimensionnel.

C'est donc en traversant à rebours les n dimensions de la chaleur qu'une étoile peut poursuivre la nucléosynthèse que l'explosion initiale avait fait avorter sous une trop grande vitesse d'expansion. Si l'explosion originaire a duré quelques minutes, le cœur des étoiles se réchauffe avec beaucoup de patience – des millions d'années. D'un rythme à l'autre, tout change de nature. C'est une autre vitesse, une nouvelle lenteur

1. Cette double capture fait l'objet du chapitre III de *Mille Plateaux*.

que développe la marmite galactique, une patience sans laquelle l'univers aurait loupé l'élaboration du carbone.

On l'aura compris, l'évolution de l'univers bat sur plusieurs rythmes. Et cette vitesse d'écoulement ou de contraction n'est pas un phénomène superflu. On n'accélère pas un tel processus sans modifier le jeu de la complexité de façon notable. Vitesse et lenteur ne sont donc pas des facteurs accidentels qui s'opposeraient à l'étendue intelligible, et la chaleur ne peut pas se réduire au jeu d'une grandeur extensive homogène comme le pense Descartes :

... Je reconnus qu'il n'y avait rien qui appartint à la nature ou à l'essence du corps, sinon qu'il est une substance étendue en longueur, largeur et profondeur, capable de plusieurs figures et de divers mouvements, et que ces figures et ces mouvements n'étaient autre chose que des modes, qui ne peuvent jamais être sans lui ; mais que les couleurs, les odeurs, les saveurs et autres choses semblables, n'étaient rien que des sentiments qui n'ont aucune existence hors de ma pensée, et qui ne sont pas moins différents des corps que la douleur diffère de la figure ou du mouvement de la flèche qui la cause ; et enfin que la pesanteur, la dureté, la vertu d'échauffer [...] consistent seulement dans le mouvement ou dans sa privation, et dans la configuration et arrangement des parties.

René Descartes,

Sixièmes Réponses aux objections, Paris, PUF, 1974, p. 286.

En somme, pour Descartes, chaleur, pesanteur, dureté désignent de simples configurations géométriques qui s'enlèvent sur le fond d'une étendue homogène et indéformable. C'est pour cette raison que la même cire demeure après le changement qualitatif dans la mesure où, quel que soit son état thermique, elle peut toujours reporter sa variation sur un espace absolu. Bref, ses coefficients de vitesse, de chaleur, de dureté se prélèvent sur un ordre métrique dont la division n'implique aucune modification essentielle. À cet égard, l'intensité thermique, la vitesse des changements qualitatifs ne modifient en rien le jeu des mouvements et des figures que fonde l'étendue intelligible. Mais, si l'on peut tout référer à des ordres de grandeur mesurables, il n'est pas sûr pourtant que d'un seuil thermique à un autre, il s'agisse encore de la même étendue, comme si l'espace était en quelque sorte uniforme et indéformable¹.

1. Henri Poincaré a imaginé un modèle de géométrie non euclidienne qui fait de la température un tenseur très spécial. En voici le texte : « Supposons par exemple un monde contenu dans une grande sphère et soumis aux lois sui-

Ce n'est peut-être pas l'intensité qui se fonde sur l'étendue, mais au contraire c'est l'intensité qui, en variant sur ses propres distances et ses propres seuils, déplie des espaces irréductibles et des dimensions hétérogènes. L'étendue ne peut plus, dans cette perspective, rendre compte des individuations qui se font en elle dans la mesure où elle est elle-même issue d'une disparité dont l'intensité désigne l'élément différentiel, le fil brisé d'une répartition nomade. Une telle intensité constitue le cri qui déchire l'espace en une variété à n dimensions, le cri qu'expulse *Différence et répétition* afin de lâcher sur l'individuination numérique le délire de la distribution nomade et les joies de l'anarchie couronnée. Il faut savoir gré à Deleuze d'avoir hissé la grandeur intensive à l'état d'une catégorie philosophique susceptible de la distinguer de toute quantité et de toute qualité. Entre quantité et qualité, au milieu d'elles, une intensité !

La philosophie de Deleuze comme philosophie des multiplicités, depuis son livre sur Bergson, s'efforce de suivre le va-et-vient sinueux des intensités. L'intensité, pour Deleuze, ce n'est pas vraiment une quantité, mais ce n'est pas davantage une qualité. Elle désigne la différence dans la quantité, ce qui, dans l'ordre des grandeurs, reste inégalisable, ce qui ne peut être égalisé qu'à la condition de changer de dimension à la manière du nombre qui, en passant des entiers naturels aux fractionnaires, des fractionnaires aux irrationnels et des irrationnels aux complexes, rencontre à chaque fois un problème, une inégalité qui le contraint de changer sa dimension, de la droite au plan et du plan à des surfaces complexes. L'intensité constitue, dans la quantité, le problème qui la met en variation, une inégalité capable de conduire à de nouvelles déterminations numériques. Dans Q , la fraction recèle l'impossibilité d'égaliser le rapport de deux grandeurs à un nombre entier, et

vantes : la température n'est pas uniforme, elle est maximale au centre et décroît progressivement pour arriver au zéro absolu sur la surface de la sphère [...]. On suppose que dans ce monde les corps se dilatent linéairement, proportionnellement à la température absolue. Un objet mobile deviendra de plus en plus petit en approchant la surface extérieure. Bien que ce monde soit fini du point de vue de notre géométrie habituelle, pour ses habitants il paraîtra infini ; en approchant de l'extérieur, ils se refroidissent et deviennent de plus en plus petits. Leurs pas sont aussi plus petits, de sorte qu'ils ne peuvent jamais atteindre la surface extérieure. Pour nous la géométrie est l'étude des déplacements d'objets rigides ; pour ces êtres imaginaires ce sera l'étude du mouvement de solides déformés par les différences de température qui règnent chez eux. » Texte cité par Ian STEWART, in *Les Mathématiques*, Paris, Belin, 1989, p. 55.

objectif dont le grossissement peut varier de façon continue en additionnant ou en soustrayant des portions d'espace sur le fil de sa progression. À chaque plongée ou contre-plongée, les régions de l'espace s'incurvent et se connectent selon un axe variable. Le moindre recul de l'objectif entraînera chaque région sur une autre dimension de courbure et produira une nouvelle connexion des parties. Le téléobjectif développe donc une surface complexe comportant un ensemble de petits morceaux collés les uns aux autres selon des règles très variables. La profondeur de champ désigne ainsi une espèce de tenseur modulable dont chaque degré modifie la façon globale selon laquelle les fragments se connectent, en sorte que des points voisins sur l'un des morceaux puissent s'associer à des points voisins situés sur une autre région.

On peut alors, avec Deleuze, distinguer deux types de profondeurs qui ne se valent pas et qui ne se laissent confondre ni au cinéma ni en peinture. La première répartit des plans parallèles autonomes qui jamais ne se rencontrent. Chaque plan suit son ordre propre sans interférer avec les autres. Mais, aussi bien, tout change lorsque les éléments d'un plan se connectent directement avec les éléments d'un autre plan. La profondeur dans ce cas va creuser la surface de l'intérieur et en tendre les dimensions selon des courbures différentes. Les plongées et contre-plongées de l'objectif vont alors entraîner les mêmes objets sur des dimensions qu'ils ne traversent pas sans subir des déformations violentes et aberrantes suivant une géométrie qui cesse d'être euclidienne.

Alors la profondeur devient profondeur de champ, tandis que les dimensions du premier plan prennent une grandeur anormale, et que celles de l'arrière-plan se réduisent, dans une perspective violente qui unit d'autant plus le proche au lointain.

Gilles Deleuze,
Cinéma 2, op. cit., p. 140.

Aussi, en redoublant la profondeur avec des grands-angulaires, Orson Welles peut-il mettre en rapport les grandeurs démesurées du premier plan avec un arrière-plan qu'on ne rejoint pas sans traverser une diagonale intensive capable de libérer d'autres distances suivant chacun de ses seuils. Si bien que d'un plan à l'autre, le même objet ne se recolle pas d'une façon homogène aux régions avoisinantes. Et cette pérégrination de l'objet, en traversant une variété à n dimensions, décrit des mutations qui témoignent de la puissance du temps plus que d'une détermination métrique :

Dans cette libération de la profondeur qui se subordonne maintenant toutes les autres dimensions, il faut voir non seulement la conquête d'un continuum, mais le caractère temporel de ce continuum : c'est une continuité de durée qui fait que la profondeur déchaînée est du temps, non plus de l'espace.

Ibid., p. 141.

À cet égard, il faut imaginer le même visage, le visage d'Albertine que la profondeur d'un gros plan entraîne sur des dimensions superposées en le déformant chaque fois par une transformation topologique dont le mouvement se soumet à la forme d'un temps pur. Comme le dit Bergson, on ne suit pas une diagonale de cette nature à la façon d'une ligne homogène. En effet, pour apercevoir une droite uniforme là où la profondeur s'amplifie, il faut se placer dans un ordre de grandeur indépendant des lieux et des positions et penser un espace à courbure constante. En réalité, un déplacement en profondeur du type « zoom » occasionne des heurts et des télescopages entre des plans incommensurables sur lesquels un même terme peut se ramifier ; des événements que Bergson justement attribue à la durée¹. La durée désigne le rythme brisé qui traverse une superposition de plans différents, rythme à travers lequel des termes logiquement contradictoires se fondent ensemble comme dans un rêve². La durée pure pourrait alors très bien n'être qu'« une succession de changements qualitatifs qui se fondent, qui se pénètrent sans contour précis [...] sans aucune parenté avec le nombre ». Or le téléobjectif associé aux grands-angulaires entraîne précisément Orson Welles le long d'une profondeur maigre ou courte dont la plus petite plongée se soumet au temps pur en traversant des feuillets superposés comportant chacun les mêmes points pris dans d'autres relations et sous un arc de courbure différente.

Ce sont des surfaces de ce genre, des surfaces à géométrie variable que Riemann thématise dans sa dissertation sur « les hypothèses qui servent de fondement à la géométrie ». En effet, on peut considérer différentes sortes de surfaces. Sur une surface courbe, les figures ne se comportent pas de la même manière que sur un plan. La géométrie de l'espace peut varier d'un point à un autre selon la courbure de la surface donnée. Il y a au moins trois géométries distinctes en fonction de la cour-

1. Henri BERGSON, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, *op. cit.*, p. 77.

2. *Ibid.*, p. 102.

bure considérée. Une figure à angles droits sur un plan euclidien de courbure nulle ne peut être transportée sur une surface hyperbolique de courbure -1 sans que ses angles deviennent aigus, et si l'on passe au plan elliptique, on aura à faire à des angles obtus. On peut évidemment donner une métrique de courbure constante à chacune de ces surfaces, mais, de l'une à l'autre, cette métrique ne restera pas la même. Et c'est pourquoi il est impossible de transposer une figure d'un plan sur le suivant sans la déformer.

Ainsi, par exemple, des surfaces cylindriques ou coniques quelconques seront regardées comme équivalentes à un plan, parce qu'elles peuvent s'y appliquer par simple flexion, leurs rapports métriques intrinsèques demeurant invariables, et toutes les propositions qui concernent ces rapports, c'est-à-dire toute la planimétrie, continuant à subsister. Elles sont, au contraire, essentiellement non équivalentes à la sphère qui ne peut pas se transformer sans extension en un plan.

Bernhard Riemann,
Œuvres mathématiques, Sceaux,
éd. Jacques Gabay, 1990, p. 290-291.

Étrange nomadisme à vrai dire. Une même figure peut se mouvoir du cylindre au cône et du cône au plan sans modifier les principes de sa métrique. Son mouvement erratique, sa migration d'un plan à l'autre ne changent rien à la forme qui la définit. Les figures peuvent s'y mouvoir sans subir d'extension. Mais, du plan à la sphère, ce mouvement devient franchement nomade dans une espèce de variation continue qui progresse d'espace en espace, suivant une métamorphose des métriques, une transformation topologique, une manière d'être dans l'espace très différente de la manière sédentaire – maniérisme géométrique ! Là, toutes les formes entrent dans une nouvelle posture. Si les surfaces à courbures constantes peuvent se traverser sans subir d'extension, si elles peuvent recevoir des formes capables de s'y déplacer sans déformation, cela ne se peut plus dans des mesures de courbures hétérogènes. En effet, une relation entre deux grandeurs ne peut être générale que si ces grandeurs sont de dimension semblable, possèdent le même caractère tensoriel. Mais, du plan à la sphère, le tenseur ne sera pas du même ordre et les formes subiront nécessairement des déformations sensibles.

L'idée de Riemann consiste à faire varier une figure sur des espaces à courbures différentes, à les tendre sur des dimen-

sions incommensurables en faisant passer une portion de l'espace euclidien sur un espace elliptique par transformation topologique. Riemann entraîne des portions d'espace à traverser une surface à n dimensions selon un voyage sur place très surprenant. Du plan au cône et du cône à la sphère, une même portion d'espace saute sur place en traversant tous les degrés de la courbure. Cette traversée intensive peut se comparer à la manière dont on façonne une aile de voiture en partant d'une pièce plate de métal qu'on découpe et qu'on presse pour lui imposer un nouvel arc de courbure. Des points voisins situés sur une région de la feuille plane métallique doivent s'associer à des points voisins situés sur d'autres régions, en sorte qu'on puisse courber les morceaux autant qu'on le veut tout en conservant les mêmes relations de voisinage. Bref, la topologie de chaque morceau sera la même que celle d'un petit fragment du plan euclidien, mais la façon globale de les recoller ne restera plus de même courbure. C'est une telle migration à travers des plans superposés et de courbure variable qui fait événement, libérant un coup de dés aux modulations incessantes dans une sphère aux contours plissés. De la littérature à la peinture, de l'architecture à la géométrie, on retrouve ce saut sur place capable de déplier une poétique des multiplicités en lacérant les figures et les formes sur le fil instable de la variation continue.

3. Poétique des multiplicités

Déformer les figures et les formes, ployer les corps à la faveur d'un saut sur place capable de se ramifier le long d'une profondeur où des dimensions à courbures variables se superposent, c'est une opération singulière, entièrement tendue vers un horizon de visibilité aux contours instables. Et la philosophie est elle-même inséparable d'une folie du voir, d'une décomposition de toutes les formes emportées par un objectif modulable, une lentille optique où les ombres s'allongent et se compèntrent, s'affinent et s'enchevêtrent comme sur la nacelle d'un manège infernal. La philosophie désigne pour Deleuze une méthode de rectification vitale, une anamorphose qui ne s'impose qu'à la suite d'une torsion susceptible de mettre en variation la courbure sur laquelle nous prélevons des blocs d'espace-temps¹. Le philosophe, à cet égard, fait partie de la race des voyants – un regard d'airain, une oreille perçante, diagrammatique, à l'écoute de l'imperceptible. Le philosophe mobilise une réarticulation des facultés en perpétuelle hétérogénéité, un accord discordant par où un œil écoute là où une pensée touche ses concepts avec les yeux de l'esprit, des yeux incandescents, chargés d'une sensibilité, d'un tact qui prend le monde à bras-le-corps, le décompose et le recompose le long d'une profondeur que Deleuze précisément définit comme un corps, un corps lisse et brillant, sans organes, un corps sur lequel les choses s'allument, se touchent, se pensent avec des yeux et des oreilles dont les percepts peuvent se traduire et se transposer par anamorphose ou par transformation topologique. De l'œil à l'esprit, il y a devenir, modification de courbure – troisième œil !

1. Cf. Gilles DELEUZE, *Spinoza, philosophie pratique, op. cit.*, p. 23.

La démonstration comme troisième œil n'a pas pour objet de commander ni même de convaincre, mais seulement de constituer la lunette ou de polir le verre pour cette vision inspirée. « À mon sens, voyez-vous, les artistes, les savants, les philosophes semblent affairés à polir des lentilles. Tout cela n'est que vastes préparatifs en vue d'un événement qui ne se produit jamais. Un jour la lentille sera parfaite ; et ce jour-là nous percevrons tous clairement la stupéfiante, l'extraordinaire beauté de ce monde... » (Henry Miller.)

Gilles Deleuze,
Spinoza, philosophie pratique, op. cit., p. 24.

Une anamorphose de cette nature, non seulement Deleuze la découvre chez Spinoza, mais il la retrouve partout, dans le cinéma, le théâtre, l'architecture et en particulier dans sa rencontre avec la peinture. En effet, le livre qu'il consacre à Bacon insiste beaucoup sur cette géométrie optique où l'œil traverse des niveaux de sensibilité dont chacun modifie notre perception à travers une déformation créatrice. La sensation constitue en fait une multiplicité qui entraîne les corps sur différentes dimensions sensibles avec, pour chaque seuil, des extensions et des transformations insupportables. À cet égard, chaque sensation comporte des ordres sensitifs superposés que traverse le même corps selon des postures qui le ploient et le contractent sous la violence de nouvelles forces et de nouveaux tenseurs. Comment un corps peut-il s'involver en traversant la profondeur des sensations ? Par cette question, on ne cherche pas à décrire le procès d'un corps pris dans le développement d'une histoire. On ne demande pas comment un corps se déplace en largeur et en longueur et avec quoi il échange ses gestes, ses sourires ou ses sentiments. On demande comment un corps se déplace en profondeur. La sensation est le théâtre de la métamorphose – une cruauté où se joue une seule figure sur des niveaux sensitifs dissemblables, fibrés ! Il y a des degrés de chute, de courbure ou de dilatation, des forces qui s'exercent sur le corps selon un rythme que Bacon s'efforce de rendre visible. Et cette visibilité, qui prend le corps par sa profondeur en touchant de l'œil les dimensions qui le contractent ou le dilatent, cesse d'être narrative.

Comme le dit Deleuze, la narration ne se développe jamais que sur un seul niveau de la sensation¹. Elle institue un plan sans courbure où les corps se pénètrent et se mélangent selon un ordre de rapports homogènes. Entre deux corps ou deux

1. Gilles DELEUZE, *Bacon. Logique de la sensation, op. cit.*, p. 10 et 28.

figures se tissent des relations commensurables, se glisse une histoire qui représente l'enchaînement des actions et des réactions, leurs échanges et leurs communications. Mais la narration, dans sa mise en intrigue organique, n'accède jamais à un mélange en profondeur. Elle est incapable de suivre le mouvement irréprésentable de la sensation, la chute d'un corps sur lui-même, son déplacement en intensité qui provoque des mutations et des métamorphoses par variation continue. Rendre visible le mouvement du corps sur lui-même à travers les niveaux inorganiques de la sensibilité, suivre la pérégrination du corps sans organes, d'un corps dont les organes ne sont pas l'essence, mais l'événement, voilà qui ne va pas sans danger. L'entreprise de Bacon est en ce sens inséparable d'une catastrophe, d'une césure qui marque le bégaiement, le saut sur place propres à toute poésie. La *logique de la sensation* est la logique par laquelle Deleuze entreprend l'investigation d'une poésie très spéciale qui ne doit rien à la narratologie fondée sur le procès de la métaphore ou encore sur l'organisation métrique du *muthos*.

En effet, la peinture de Bacon ne se mesure jamais selon les principes propres au représenté. Elle ne se développe pas au sein d'un espace homogène capable de dispenser l'ordre du figurable ou du refigurable. Cela dit, Bacon ne peint pas ces forces qui ploient les corps sans envisager d'abord ce qui reste bloqué sur le plan de la représentation figurative. Autrement dit, la construction de la figure, le figural ne se réalisent pas sans affronter la métrique usuelle de la figuration. Il est vrai que la figuration se contente de produire ou de reproduire des formes reconnaissables, de transposer sur un plan des objets qui évoluent dans un espace à trois dimensions. C'est pourquoi, en transportant les formes de l'espace au plan, ces dernières ne subissent aucune transfiguration, aucune variation sensible ni aucune sensation variable. Le sens commun règne sur l'ordre du représenté et le déplacement des formes ne provoque aucune surprise sensible dans le jeu des facultés. Au lieu d'une transfiguration des figures sous un autre usage des facultés et un autre type d'accord, la représentation picturale concerne une simple opération de refiguration. De ce point de vue, le double axe du cadre impose une structure de places, un filet métrique apte à réaliser la transcription des formes sur une autre échelle de grandeur. Cette transcription qui respecte la métrique des formes dans leur déplacement en les entraî-

nant de l'espace extérieur au tableau à l'espace orthonormé de la toile, cette transposition constitue le moment pré-pictural de toute peinture. Reporter toutes les formes visibles sur les axes d'un plan, diviser l'espace visible en un jeu de places pour inscrire toutes les données sur une surface qui en respecte les rapports, une procédure de ce genre désigne le fondement même de la représentation, le premier mouvement de la figuration. Mais il y a autre chose chez Bacon. Si Bacon part souvent d'une photographie comme premier acte figuratif, s'il prélève ses figures sur le fond d'un espace orthonormé, d'un espace sans courbures, l'événement de la peinture ne s'y réduit pas.

L'œuvre de ce grand peintre se définit plutôt par sa façon originale d'intégrer l'espace dans le mouvement d'un pli modulable. Ce traitement anamorphique des figures était déjà présent dans la peinture de la Renaissance. Mais, à cette époque, la peinture s'efforce surtout de localiser les déformations dans un coin du tableau, cernées par le pourtour d'un cadre épais, infranchissable. On se souviendra des miroirs convexes qui redoublent l'espace du visible dans l'œuvre de Van Eyck. Les objets et les qualités sensibles qui s'y entrecroisent subissent une courbure susceptible de les infléchir à la façon de ce crâne dont Holbein cherche à déformer les perspectives. Ici déjà, une espèce de lentille va étirer les silhouettes à la faveur d'une torsion qui les rend méconnaissables et qui les porte à la limite de l'organisation normale de nos facultés soumises au dispositif de la reconnaissance. Mais cette micrographie minutieuse ne gagne pas toute l'étendue de la toile. Son extension est soigneusement limitée par la bordure extérieure du miroir, par un cadre qui protège le reste de l'œuvre du pli anamorphique.

Avec Bacon, au contraire, ce pli traverse tout le tableau selon une double figuration, celle qui part du cliché, de l'espace orthonormé, et celle qui aboutit à l'élaboration de la figure sous une forme de sensibilité dont le sens commun (*sensus communis*) ne saurait rendre compte. Bacon cherche donc toujours à extraire la figure d'un espace à courbure nulle (espace de la représentation) en direction d'un espace à géométrie variable, de telle sorte que toutes les formes subissent une métamorphose sensible, une métamorphose dont l'agencement n'est accessible qu'à une nouvelle forme de sensibilité, à un nouveau dispositif des facultés. Et ces deux moments de la figuration ne sont pas commensurables. La métamorphose, la

transfiguration ne sont ni des refigurations ni des relèves. Et de Holbein à Bacon, il n'y a pas évolution historique. De l'un à l'autre, on retrouve un même trait d'expression, mais différemment développé, pris sur un autre niveau de la *profondeur* et selon d'autres degrés de la distance. Quoi qu'il en soit, la figure subit des déformations telles qu'elle ne peut plus appartenir à la métrique de la représentation figurative. Entre deux espaces de courbure hétérogène, les formes se mettent à bifurquer sur elles-mêmes suivant un saut sur place qui traverse des feuilletés autrement infléchis¹. Les figures que libère Bacon constituent des essences vagues en prise sur plusieurs dimensions de la courbure, tendues entre des espaces irréductibles. Dans cette perspective, la pérégrination d'une forme sur une variété à n dimensions peut se comparer à une déformation topologique : une manière de faire ressemblant avec des moyens non ressemblants, comme pour un même triangle qu'on pousse d'un plan à inflexion nulle vers des surfaces dont l'arc varie entre 1 et -1 – un triangle qui se ramifie dans un espace feuilleté où il saute à travers tous les plans avec tantôt des angles obtus et tantôt des angles aigus – devenir sur place !

Par exemple une bouche : on la prolonge, on fait qu'elle aille d'un bout à l'autre de la tête. Par exemple la tête : on nettoie une partie avec une brosse, un balai, une éponge ou un chiffon. C'est ce que Bacon appelle un *diagramme* : c'est comme si, tout d'un coup, l'on introduisait un Sahara, une zone de Sahara, dans la tête ; c'est comme si l'on y tendait une peau de rhinocéros vue au microscope ; c'est comme si l'on écartelait deux parties de la tête avec un océan ; c'est comme si l'on changeait d'unité de mesure, et substituait aux unités figuratives des unités micrométriques, ou au contraire cosmiques.

Gilles Deleuze,
Bacon, op. cit., p. 65.

Ici, la géométrie devient une géométrie sentie capable de suivre le bégaiement des sens. Chaque surface a pour tenseur un degré accidentel de la sensibilité et une métrique singulière. Au hasard des sensations et des spasmes – affects –, les surfaces se tordent en emportant les figures sur leurs lignes d'hystérie pour libérer de nouveaux concepts. Produire un rythme

1. « Entre les deux, écrit Deleuze, s'est produit un saut sur place, une déformation sur place, le surgissement sur place de la figure [...]. Un ensemble visuel probable (1^{re} figuration) a été désorganisé, déformé par des traits manuels libres qui, réinjectés dans l'ensemble, vont faire la figure visuelle improbable (2^e figuration). » (*Bacon. Logique de la sensation, op. cit.*, p. 62.)

qui va du macrométrique au micrométrique, une variation sur laquelle s'enchaînent les postures divergentes – un concept ! Et c'est pourquoi, écrit Deleuze, la forme se met à dire l'événement et non plus l'essence, la modulation et non plus la substance, le devenir et non plus l'être. Et c'est déjà ce qui se produit chez Van Gogh. *Café de nuit, La Chambre à Arles, Café, le soir* déplie à chaque fois un espace où les objets se tordent suivant une perspective accélérée. On ne passe jamais ici d'une essence à une autre, d'une forme à une autre, mais c'est la même forme qui emprunte un diagramme contenant tous les degrés de la courbure qu'il juxtapose de façon virtuelle. On a donc une même forme traversant une surface à n dimensions, tendue sur différents arcs d'inflexion – un événement, une fourche, une succession de plans entrecoupés de gouffres insondables ! L'événement que traduit la figure, l'événement que dit le concept, c'est le fil qui enchaîne toutes les postures divergentes qu'impose une variété continue, c'est le mouvement de variation capable d'effeuiller tout le diagramme des inflexions travaillant les corps et les gestes. En tout cas, comme dit Deleuze, il ne peut pas s'agir ici de forme pure, si l'on fait de la forme l'actualité d'une essence immobile. La figure de l'événement désigne plutôt une création de rapports substitués à la forme par déformation sensible, par transformation vécue où, à chaque degré de l'arc de courbure, va correspondre un autre jeu de facultés, un autre accord sensible.

On brouillera les lignes figuratives en les prolongeant, en les hachurant, c'est-à-dire en induisant entre elles de nouvelles *distances*, de nouveaux rapports d'où sortira la ressemblance non figurative : « Vous voyez soudain à travers le diagramme que la bouche pourrait aller d'un bout à l'autre du visage... » Il y a une ligne diagrammatique, celle du désert-distance, comme une tache diagrammatique, celle du gris-couleur, et les deux se rejoignent dans la même action de peindre, peindre le monde en gris Sahara.

Gilles Deleuze,
Bacon, op. cit., p. 101.

Sahara ! Le Sahara est profondeur ; la variation des distances sur le fil de la profondeur ; le parcours nomade qui plonge dans le diagramme tensoriel des courbures le long duquel un visage élargit sa bouche, sans retour se gonfle et se modifie comme un ballon grimaçant sous l'écrasement de ses pôles. Une telle variation, Deleuze la découvre chez Bacon. Et

c'est déjà elle que *Logique du sens* affirme dans le bégaiement de Fang, Fang = X pris sur une infinité de mondes en même temps selon une posture ramifiée qui les traverse en grimaçant. Mais c'est peut-être avec son livre sur Carmelo Bene que Deleuze va le plus loin dans son approche d'une poétique des multiplicités.

Le théâtre de Carmelo Bene prend toujours la forme d'une critique. Son œuvre entière est traversée par un mouvement critique, un saut critique qui ouvre le théâtre sur son régime diagrammatique¹. Comme Bacon, Carmelo Bene construit ses personnages à partir du degré zéro de la représentation. Le plus souvent c'est dans l'œuvre de Shakespeare et à partir d'elle que Bene découvre les éléments qu'il va mettre en variation continue. Non pas qu'il s'agisse de dépasser Shakespeare. Il s'agit plutôt d'envisager son œuvre comme un régime de signes et un dispositif de visibilité qui se sont déposés dans l'histoire, un régime qui peut se prolonger sur une nouvelle ligne dès qu'on se rend attentif aux composantes diagrammatiques qu'il contient. Du théâtre de Shakespeare à celui que décompose Bene, on retrouve les mêmes éléments différemment combinés et selon des seuils de développement dissemblables. Bref, de Shakespeare à Bene, il n'y a pas évolution. L'un et l'autre sont occupés à déterminer les mêmes personnages, comme si l'on avait plusieurs histoires embrouillées pour des personnages similaires. Bene considère tous les personnages de Shakespeare comme si pour chacun d'entre eux on pouvait tracer plusieurs issues, plusieurs possibles qui se présenteraient en même temps, mais sur des dimensions différentes, sans appartenir au même monde, au même devenir. Il y a le monde où Mercuzio meurt très vite pour laisser place à Roméo, mais il y a un autre monde d'où Roméo se trouve amputé, un monde qui confère une place et une extension que Mercuzio va remplir de façon inédite. À cet égard, on peut penser que Bene cherche à intégrer ses personnages dans une histoire plurielle, feuilletée. C'est pourquoi Mercuzio se dédouble à l'infini, projeté dans un réseau de sentiers qui bifurquent. Quelle que soit la posture de Mercuzio, il est chaque fois entouré d'un halo de possibles qui le rendent indécis – bégaiement sur place ! Ce qu'il fait dans ce monde est soudainement saturé par des circonstances qui appartiennent aux autres mondes. Bene surprend Mercuzio dans cette pos-

ture incertaine, dans cet instant critique où il se décompose en une frange de personnages pris sur d'autres mondes et en d'autres circonstances.

Fang de Borges, Sextus de Leibniz, Mercuzio de Bene désignent des points étoilés, ramifiés. Ils restent en suspension, indécis entre des dimensions qui bifurquent avec, autour d'eux, une invisible pullulation, une agitation intime, saturés à l'infini de personnages invisibles, de doubles secrets, affairés dans d'autres dimensions de l'espace et du temps. Les personnages de Bene sont dans une situation de pullulation infinie en passant par des postures et des attitudes divergentes. Et cet instant fibré est un moment singulier où Mercuzio se divise, un moment où il incarne des postures hétérogènes, toute une meute, une faune extrêmement peuplée de personnages semblables pris sur d'autres mondes – sursaturation ! C'est là le véritable sujet de Bene :

Il ne procède pas par addition, mais par soustraction, amputation. Comment il choisit l'élément à amputer, c'est une autre question [...]. Mais, par exemple, il ampute Roméo, il neutralise Roméo dans la pièce originaire. Alors toute la pièce, parce qu'il y manque maintenant un morceau choisi non arbitrairement, va peut-être basculer, tourner sur soi, se poser sur un autre côté. Si vous amputez Roméo, vous allez assister à un étonnant développement, le développement de Mercuzio, qui n'était qu'une virtualité dans la pièce de Shakespeare.

Gilles Deleuze,
Superpositions, op. cit., p. 88.

De Shakespeare à Bene, il n'y a donc pas de généalogie historique. L'un et l'autre combinent les mêmes éléments selon des agencements sans descendance ni filiation. Simplement, les éléments que Shakespeare tient à distance dans des personnages secondaires et des rôles atrophiés gagnent une nouvelle profondeur et modifient la relation du proche au lointain suivant une synthèse disjonctive, un accord discordant de termes totalement étrangers. Soit *Hamlet* de Shakespeare : c'est un agencement où vont se composer des rapports harmonieux entre éléments commensurables – toute une métrique prise sous une courbure nulle et constante. *Roméo et Juliette*, c'est un système de voisinages dont les raccords se composent à inflexion nulle : *Roméo et Juliette* = 0. Bene part de là. Mais il ne s'inspire pas de Shakespeare sans produire de nouvelles dimensions et imposer un arc de courbure inédit. En effet, en

1. Cf. Gilles DELEUZE, *Superpositions*, Paris, Minuit, 1979, p. 87.

amputant Roméo, en le retranchant de la nouvelle pièce, on détermine de nouvelles relations de voisinage entre régions hétérogènes. *Roméo et Juliette* porté à $n - 1$. De Shakespeare à Bene, il y a superposition d'espaces, prolifération de dimensions irréductibles traversées de personnages en variation. Avec Shakespeare, chaque personnage constitue une région du plan théâtral. Avec Bene, ce plan sera recouvert d'une surface à courbure variable en sorte que chaque personnage se ramifie, se retrouve sur d'autres dimensions superposées, mais suivant une forme différente – transposition topologique !

Ici, chaque personnage se constitue morceau par morceau en traversant différents degrés de courbure, en se ramifiant sur des dimensions qui le déforment. Et la pièce n'est terminée qu'avec le processus de constitution des personnages, avec leur chute et leur glissade, avec leur changement de niveau et de hauteur, lorsqu'ils touchent la limite de leur disgrâce, la difformité de leur forme. Chaque personnage se gondole en traversant les seuils superposés de sa propre disgrâce. Ils enflent par le milieu et passent par des postures stroboscopiques, se distribuent dans un espace stéréoscopique, se dédoublent en poursuivant le pli médian dont chaque degré libère un monde singulier sur le fil de la profondeur. Dans un instant de très haute incertitude, un même personnage se ramifie, sature sa gestualité et ses énoncés d'une rumeur impersonnelle où résonnent d'autres scènes, d'autres histoires inextricables, des échos pris sur tous les mondes impossibles. Quant aux formules qui traversent le cri de l'acteur, on y assiste à une suspension du sens, à une indécision radicale qui fait la texture fourchue de tout énoncé :

Par exemple vous dites : « Je le jure ». Mais ce n'est pas du tout le même énoncé suivant que vous le dites devant un tribunal, dans une scène d'amour ou dans une situation d'enfance [...]. Vous allez donc faire passer un énoncé par toutes les variables qui peuvent l'affecter dans le plus court espace de temps. L'énoncé ne sera plus que la somme de ses propres variations, qui le font échapper à chaque appareil de pouvoir capable de le fixer, et qui lui font esquiver toute constance.

Gilles Deleuze,
Superpositions, op. cit., p. 104.

Un énoncé désigne une formule qui mord sur des univers de sens très différents. C'est une ligne diagrammatique en perpé-

tuelle variation, une hétérogénéité qui marque la logique du sens. Toutes les constantes significatives y perdent leur contour suivant un fondu brutal que Deleuze qualifie de bouillie – mouvement préconceptuel¹. Ce sont tous les mondes, toutes les dimensions d'une variété qui s'expriment au même instant par cette bouche qui s'étire en passant d'un univers à l'autre suivant une nouvelle courbure à chaque fois. En fait, pour Deleuze, une signification n'est possible que là où manger et parler ne se conjuguent plus. C'est pourquoi le langage doit se concevoir comme une déterritorialisation de la bouche, de la langue et des dents. La déterritorialisation désigne toujours une tension d'un territoire vers une dimension non territoriale. Dans le cas de la bouche, cette tension détermine un changement de dimension par extension des valeurs phonologiques constitutives d'une articulation signifiante.

Faire de la bouche un usage qui ne soit pas alimentaire, c'est l'entraîner sur un plan organique codé par des axes de substitution et de contiguïté. Bref, la langue cherche à compenser sa déterritorialisation tensorielle par une reterritorialisation sur la signification. Le sens est la surface = 0 de la langue, surface où les places et les positions se distribuent à la faveur de l'opposition. La déterritorialisation doit s'enraciner dans le sens, y trouver des repères et des invariants. Mais en fait, la déterritorialisation comme tension dimensionnelle, comme transposition d'éléments à travers une variété à n dimensions, ne s'arrête pas aux traductions signifiantes. La langue est un système de traductions, un transport de formes qui ne se modifie pas en se déplaçant d'une variable à l'autre. En revanche, dans le théâtre de Bene, la langue se met à bégayer, à sauter sur elle-même pour changer de dimension. Chaque énoncé passe par des états hétérogènes dont on ne retient plus la signification. Les personnages que Bene met en scène sont pris dans une rumeur presque musicale, dans un chant du type *Sprechgesang*². Et cette langue devenue musicale ne retient rien du sens des mots qu'elle débite. Elle en fera un usage assignifiant, asyntaxique en le déterritorisant par transposition pour obtenir de la sorte une silhouette musicale, un personnage rythmique complexe. C'est comme un enfant qui répète un

1. C'est là le motif principal de *Logique du sens* dont l'articulation du manger-parler (séries 13, 26, 27) se retrouve in Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Minuit, Paris, 1975. Sur le concept comme variation, cf. *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op. cit.

2. Cf. Gilles DELEUZE, *Superpositions, op. cit.*, p. 105.

mot d'ordre paternel pour le faire varier sur une ligne de non-sens : « Fin de mois, fin de mois¹... » Cette ritournelle, ce *Sprechgesang* arrachés au sens entraînent la bouche sur une dimension qui n'est plus ni alimentaire ni signifiante et ne trouvent leur consistance « que dans un accent de mot, une inflexion² ». La langue portée à une courbure anamorphique ! La langue déterritorialisée, tendue par des accents asignifiants !

Les énoncés de Bene désignent le lieu d'une nouvelle flexibilité où le sens touche à sa propre limite dans la mesure où chacun des cas énoncés traverse des niveaux et des fréquences impossibles. La langue est une multiplicité qui nous entraîne sur des dimensions hétérogènes. Dans un même moment, un individu passe par plusieurs langues en manifestant son autorité de père, en déclarant son amour à l'aimée et en adoptant une langue professionnelle lorsque le téléphone le tire de cette situation familiale³. Et cette déterritorialisation qui introduit dans la langue une tension brutale en emportant chaque signe à travers des plans superposés, cette inflexion en perte de territoire, n'a rien de commun avec le procès de la métaphore :

Kafka tue délibérément toute métaphore, tout symbolisme, toute signification non moins que toute désignation. La métamorphose est le contraire de la métaphore. Il n'y a plus de sens propre ni figuré, mais distribution d'états dans l'éventail du mot. La chose et les autres choses ne sont plus que des intensités parcourues par les sons ou les mots déterritorialisés suivant leur ligne de fuite.

Deleuze et Guattari,
Kafka. Pour une littérature mineure, op. cit., p. 40.

Une ligne de fuite, une ligne de délire, ligne musicale où la voix passe par des seuils en éventail. Et peut-être faut-il pousser la déterritorialisation de la langue vers un usage qui ne soit plus signifiant pour que naisse un concept dans l'éventail tendu des signes. Évidemment, le théâtre ou la littérature ne se confondent pas avec la philosophie. La littérature, comme tous

1. Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Kafka. Pour une littérature mineure*, op. cit., p. 38-39.

2. *Ibid.*, p. 38.

3. Sur ce point, on pourra se reporter à Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Mille Plateaux*, op. cit., p. 119-127.

les arts, est création de percepts anonymes qui se mettent à danser tout seuls dans une déterritorialisation absolue. C'est vrai de Marcel Proust comme de Virginia Woolf ou de Malcolm Lowry. Mais si la philosophie ne crée pas de percepts ou de fonctions, ces éléments respectifs peuvent être pris comme des composantes du concept, des zones de voisinage avec lesquelles il peut composer ses rapports. La philosophie, non moins que la littérature, traverse l'éventail des mots pour produire ses cris et ses personnages conceptuels. Si la philosophie procède par phrases, ce n'est donc pas sans soumettre le langage à une courbure incomparable. Il suffit d'ouvrir n'importe quel ouvrage de philosophie pour se heurter à une rumeur sourde que le sens commun confond avec un charabia que seule peut rendre acceptable la puissance du commentaire. Mais cette reterritorialisation du philosophique sur l'analyse des propositions ou sur l'interprétation des métaphores interdit de suivre le mouvement intense des concepts. Un concept n'est ni une proposition acceptable ni une métaphore convenable.

En effet, avec la métaphore, les écarts et transports de sens se pratiquent simplement sur une seule dimension, celle de la refiguration – un transport dont les formes sémantiques se déplacent sans extension réelle, comme pour une figure qui passerait du cône au cylindre et du cylindre au plan. De l'un à l'autre on dispose d'une métrique commune. Il y a changement de territoire et non pas déterritorialisation. C'est pourquoi la métaphore ne se déplace jamais d'une dimension à une autre, tandis que le concept passe nécessairement par des phases et des plans incommensurables. Le mouvement du concept ne se divise pas selon l'espèce ou le genre avec la ressemblance pour mesurer les transferts sémantiques. Invoquer la métaphore comme puissance du transport conceptuel ne résiste pas à l'analyse du moindre concept. Et les exemples que Deleuze invoque dans son livre sur la philosophie sont suffisamment simples pour nous en convaincre¹. Le concept est un énoncé

1. On le voit chez Descartes où le concept du moi « se condense au point J, qui passe par toutes les composantes, et où coïncident J'-douter, J''-penser, J'''-être. Les composantes comme ordonnées intensives se rangent dans les zones de voisinage ou d'indiscernabilité qui font passer de l'une à une autre, et qui constituent leur inséparabilité : une première zone est entre douter et penser (moi qui doute, je ne peux pas douter que je pense), et la seconde est entre penser et être (pour penser il faut être). [...] Le doute comporte des moments qui ne sont pas les espèces d'un genre, mais les phases d'une variation : doute sensible, scientifique, obsessionnel. Cf. Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit 1991, p. 29-30.

en éventail, une essence vague au sens de Husserl, une espèce de lentille capable de contracter des plans hétérogènes¹. À la méprise catégoriale qu'engendre la métaphore en oblitérant les frontières génériques pour faire surgir de nouvelles ressemblances et, par là même, de nouvelles significations, Deleuze superpose des dimensions feuilletées sur lesquelles on ne se déplace pas sans subir de profondes métamorphoses. Le concept ne se pose en lui-même qu'à la faveur d'un déplacement en profondeur que Deleuze définit comme variation et déterritorialisation.

La déterritorialisation n'a pas grand-chose à voir avec l'écart métaphorique, avec la transgression catégoriale qui se contente d'une déviation dans un ordre logique déjà constitué. Une déviation de ce genre ne connaît pas la ventilation du dehors, le pli de l'éventail. Elle désigne un écart sur un même plan, un transport mesuré. Au lieu de la tricherie caractérisant la transgression métaphorique, « au lieu des limites qu'on franchit en ordre », la déterritorialisation produit une trahison, « un déroboement de la limite », le double détournement des ailes d'un accordéon qui se ramifie en plans étagés². Et la création philosophique est inséparable de ce double détournement qui fend les mots et les phrases par le milieu en introduisant une césure dans la pensée. La création de concept est comme précédée d'un double détournement où se disloquent et s'entrecroisent par le milieu les lames d'un éventail, déroboement de la limite qui renvoie aux images de la pensée, à une noologie où la philosophie rencontre des forces qui ne sont pas seulement philosophiques, mais que partagent la science, l'art, l'éthique, etc.³.

Le concept n'a donc rien à voir avec la proposition, avec la logique catégoriale ou métaphorique. Et c'est pourquoi les rapports dans le concept ne sont ni de compréhension ni d'extension, mais d'ordination et de ramification.

Les rapports dans le concept ne sont ni de compréhension ni d'extension, mais seulement d'ordination, et les composantes du

1. Sur la lentille comme essence vague, cf. Edmond HUSSERL, *Idées directrices pour une phénoménologie*, op. cit., paragraphe 74.

2. Pour ce déroboement de la limite, cf. Gilles DELEUZE, *Mille Plateaux*, p. 156. On pourra également consulter le chapitre VII de *Cinéma 2* pour une critique de la métaphore.

3. Sur le rapport de la philosophie à une dimension non philosophique, cf. Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op. cit., première partie, chapitres II, III.

concept ne sont ni des constantes ni des variables, mais de pures et simples variations ordonnées suivant leur voisinage. [...] Le concept d'un oiseau n'est pas dans son genre ou son espèce, mais dans la composition de ses postures, de ses couleurs et de ses chants : quelque chose d'indiscernable qui est moins une synesthésie qu'une synéidésie.

Gilles Deleuze et Félix Guattari,
Qu'est-ce que la philosophie ? op. cit., p. 25-26.

Le concept, c'est le mouvement qui passe par des feuillets aussi différents que ceux des couleurs, des postures et des chants. Il est variation sur une surface à n dimensions relativement indépendantes qu'il rend *indiscernables* en les traversant. Une hétérogenèse de cette nature renvoie à un dynamisme complexe qui ne concerne jamais la logique des essences et des accidents ou plus grossièrement le dispositif de la prédication. Le concept est une variation continue dans une matière asignifiante et asyntaxique que son mouvement vient ordiner par voisinages et superpositions selon un survol qui en dégage les événements et les épisodes.

Comme l'indique Deleuze, on doit toujours distinguer une multiplicité de composantes au sein d'un concept. Il y a des composantes génératives, transformationnelles, diagrammatiques. À cet égard, il est forcé que chaque concept dessine un mouvement par lequel il se pose en lui-même, remplaçant les concepts précédents selon un prolongement historique qui dessine son contour et en trace la dimension. Ce mouvement d'*endo-position* désigne sa composante générative. Mais un concept ne s'épuise pas dans son histoire et sa généalogie qui risquent de l'étouffer. Il ne cesse de lancer des ponts dans le voisinage d'autres concepts occupant le même plan. On peut donc distinguer dans chaque concept un second mouvement, de latéralisation, mouvement géographique par lequel il compose son contour avec des éléments qui le bordent et ne lui appartiennent pas directement. Cette croissance par le bord, cette *exo-position*, c'est la composante transformationnelle. Mais il faut un troisième mouvement pour faire le concept, un mouvement en profondeur, en ramifications, en épaisseur maigre, un mouvement de *superposition* que détermine le double détournement, le déroboement de la limite sur une ligne diagrammatique. Il s'agit de la composante diagrammatique qui inscrit le concept sur un plan d'immanence selon une certaine image de la pensée, une certaine topologie. Sous ces trois

mouvements, le concept est pris au sein d'un personnage rythmique complexe, un personnage qui recoupe de façon singulière l'éventail des matières et des signes avec des parcours infiniment modulables, personnage conceptuel qui, chez Deleuze, s'agite en *nomade* – le « surfeur » du plan d'immanence, l'athlète d'un univers en éventail qui s'engouffrent dans la terre pour en dérober la limite et la fibrer à l'infini.

La philosophie de Deleuze constitue ainsi le diagramme intensif d'une surface qui peut se déplier et se replier selon des courbures sans nombre. À chaque battement de cet éventail se distribuent des concepts et des composantes de concepts le long d'une ligne fractale qui en désigne le pli unanime. Non pas un fond, mais un fondu anamorphique où s'enchevêtrent des régimes d'ordination très différents. Cette ligne éperdue, c'est un plan d'immanence, le contour d'une surface feuilletée où les concepts peuvent se connecter de façon latérale et transversale, de proche en proche et étage par étage : un ensemble ouvert de dynamismes, d'orientations, de directions, de dimensions, comme conditions d'une géophilosophie sur laquelle s'allument des concepts selon un seuil de ventilation, un souffle propre à chaque philosophe. Et si ce mouvement de la pensée se soumet au temps, il s'agit d'un temps stratigraphique, cérébral, pour des frayages partiellement déterminés qui se prolongent en dépliant leurs ailes de chauve-souris !

Une fraîcheur de crépuscule
Te vient à chaque battement
Dont le coup prisonnier recule
L'horizon délicatement¹.

1. Stéphane MALLARMÉ, « Autre éventail », in *Œuvres complètes*, Paris, Baudouin, 1979, p. 58.

VARIATION IV

Malcolm Lowry ou le manifeste des choses

Que l'écriture soit comme la ligne du dessin-poème chinois, c'était le rêve [...] de Virginia Woolf. Elle dit qu'il faut *saturer chaque atome*, et pour cela éliminer, éliminer tout ce qui est ressemblance et analogie, mais aussi « tout mettre » [...]. Être à l'heure du monde. Voilà le lien entre imperceptible, indiscernable, impersonnel, les trois vertus. Se réduire à une ligne abstraite, un trait, pour trouver sa zone d'indiscernabilité avec d'autres traits, et entrer ainsi dans l'haecceité comme dans l'impersonnalité du créateur. Alors on est comme l'herbe : on a fait du monde [...] un devenir [...] parce qu'on a supprimé de soi tout ce qui nous empêchait de nous glisser entre les choses, de pousser au milieu des choses [...] « Arriver à se saouler, mais à l'eau pure » (Miller). Arriver à se droguer, mais par abstention, « prendre et s'abstenir, surtout s'abstenir », je suis un buveur d'eau (Michaux).

Gilles Deleuze et Félix Guattari,
Mille Plateaux, op. cit., p. 343 et 350.

1. La marche à mort

« Il y a des forces à l'intérieur de l'homme qui le contraignent à s'épouvanter de lui-même. » Cette déclaration de Malcolm Lowry concerne au premier chef ce qui motive son existence littéraire. Parce que avec Malcolm Lowry, la littérature ne peut plus se concevoir comme un acte biographique qui réduirait la vie à une simple expression personnelle. Si *Au-dessous du volcan* contient des éléments biographiques incontestables, c'est au sens où chacun de ces éléments conduit à introduire des points de rupture dans le cours ordonné de la vie personnelle. Les éléments biographiques valent comme autant d'éléments de courbure susceptibles d'emporter le sujet constitué, avec son histoire personnelle, sur une ligne brisée dont certaines inflexions déterminent des devenir très particuliers, ceux-là mêmes que Deleuze cherche à individuer sous le nom d'*haeccités*, procédures de singularisation impersonnelle. « Biographie » signifie donc autre chose qu'une simple mise en ordre rétrospective des événements personnels affectant la vie. La biographie concerne bien les événements. Mais il y a deux façons de considérer les événements : l'une qui s'efforce de ramasser de manière chronologique leurs effectuations dans des états de choses, d'en recueillir l'actualisation le long de l'histoire personnelle de telle sorte qu'on puisse assigner les motifs et les mobiles de l'action ; l'autre, au contraire, consiste à remonter l'événement jusqu'aux points problématiques qui l'entourent, halo de singularités dont il désigne l'expression immanente directe et qui ne cesse de tracer des issues asubjectives, des possibilités de vie supérieures aux effectuations personnelles. La biographie peut s'envisager comme un art de tracer dans le vif tout un réseau de lignes abstraites que la conscience ne peut jamais intégrer sous le crible de la personnalité et qui pourtant

dessinent un monde très réel, un monde capable de tenir ensemble des potentialités sans commune mesure avec celles qui s'effectuent au sein de la forme personnelle caractérisant l'homme.

Aussi, faire de la littérature, pour Malcolm Lowry, cela consiste nécessairement à faire l'épreuve de toutes ces forces qui contraignent l'homme à s'épouvanter de lui-même, à s'enfoncer dans cette pullulation saturée à l'infini d'une agitation moléculaire dont la forme « homme » ne constitue qu'une cristallisation secondaire. Écrire, dit-il alors, c'est élaborer une jetée dans le chaos¹. En effet, il s'agit, au lieu de choisir des formes données, de se laisser happer par des forces qui, précisément, nous choisissent et nous emportent en un tourbillon au sein duquel des entités inédites prennent corps. Écrire c'est, comme le dit encore Malcolm Lowry, constituer des entités consistantes capables de traverser le chaos pour en capter les rythmes et les turbulences². Deleuze l'a certainement appris au contact de la littérature anglo-américaine, dans l'acte d'écrire s'impose la tentation redoutable de faire de la vie quelque chose de plus que personnel. À cet égard, s'épouvanter de soi-même, délaissier la forme personnelle de l'individuation humaine pour de grandes entités consistantes, conduit à une éthique et à une esthétique que Deleuze patiemment élabore en rapport constant avec les affects et les percepts que la littérature expérimente sur sa courbe propre. Mais cela ne veut pas dire que les concepts de Deleuze désignent des créations d'emprunt. Ils ont leur nécessité interne et occupent un plan d'immanence que seul le philosophe arrache de ses propres mains au chaos. À cet égard, le philosophe, non moins que le poète, connaît ses épouvantes et ses catalepsies. En effet, on n'écrit pas de livres avec sa mémoire ou avec son moi personnel. Pas davantage ne saurait-on écrire dans un monde donné comme déjà là. Concepts, affects, percepts doivent être créés tout en arrachant au chaos un monde multilinéaire. *Mille Plateaux*, *Au-dessous du volcan* peuvent se machiner entre eux de telle sorte qu'un dispositif réussisse à prendre consistance pour faire un monde là où de toute façon aucun monde n'est donné d'emblée. Nous voudrions donc construire à notre tour une entité, suivre à l'aide de *Mille Plateaux* la démarche vacillante du Consul, nous lancer sur les pas de l'ivrogne, faire un texte

1. Sur le rapport au chaos, cf. Malcolm LOWRY, *Choix de lettres*, Paris, Denoël, 1968, lettre à J. Stuart Bonner, p. 52-53.

2. Concernant les entités, cf. Malcolm LOWRY, *op. cit.*, p. 53 et 100.

qu'on écrit à plusieurs selon des chemins qui sont à inventer et qui, à la faveur des expériences de Malcolm Lowry, feraient tituber l'écriture entre la mort, le délire verbal et les trous de mémoire.

Au-dessous du volcan se présente comme une marche à mort en douze actes constituant à chaque étape des plateaux, des entités que réenchaîne la démarche ivre du Consul, démarche hésitante mais tout autant sûre qui s'emballa au rythme de la pensée. Le plateau désigne la surface sur laquelle des affects, des percepts et des concepts parviennent à s'étaler selon un principe de rupture assignifiante. Un plateau peut toujours être brisé, produire des failles et des ravins qui le disloquent en un point quelconque, mais il reprend toujours sa croissance suivant telle ou telle de ses lignes sur laquelle son étalement peut se poursuivre et se modifier de mille façons. *Au-dessous du volcan* peut se lire comme un millier de plateaux dont il faut suivre la faille unique qui les traverse, le grand ravin qui les disloque et les tient ensemble à la fois. À cet égard, un plateau se trace toujours du milieu de cette faille qui plonge dans la terre, pli médian gagnant en superficie plutôt qu'en profondeur à la manière d'une fente qui couvre toute l'étendue d'un pare-brise. Le plateau est issu d'une faille qui ne se prolonge plus en profondeur et, par là même, couvre toute l'étendue disponible en superficie. Il n'y a de faille que superficielle, écorce terrestre, croûte écaillée. Rien à voir avec les *Grundrisse*, si par *Grund* il faut entendre le fond, l'agitation de la profondeur. Il s'agit plutôt de puzzle. Il s'agit d'enjamber la ligne qui file entre tous les plateaux, la ligne de fuite qui met en mouvement la surface de la terre. Cette ligne, on peut l'enjamber comme on veut, mais il y faut beaucoup d'adresse. Il y faut l'adresse d'un alcoolique, l'équilibre prodigieux du Consul que Lowry tient en haleine, vacillant au-dessus de l'effroyable vide en funambule :

Est-ce parce qu'il existe droit à travers l'enfer un sentier, comme Blake savait bien, et que sans le prendre peut-être ces temps derniers, parfois en rêve, j'ai pu le voir ? [...] Il me semble voir maintenant, entre les mescals, ce sentier et, au-delà, d'étranges perspectives telles des visions d'une nouvelle vie commune que nous pourrions mener quelque part.

Malcolm Lowry,

Au-dessous du volcan, Paris, Gallimard, 1973, p. 88.

Tout le roman de Lowry consiste d'ailleurs à suivre un tel

sentier que parcourt la démarche variable du Consul, démarche qui s'emballe au rythme de la pensée. Et c'est aussi bien la pensée qui tressaille au rythme de la marche devenue automatique, la pensée qui fait des bonds, saute les morts et les ravins, les failles et les fêlures dans une lutte vertigineuse avec le chaos. *Au-dessous du volcan*, c'est une marche qui entraîne les jambes et la pensée sur un rythme commun et qui de plateaux telluriques en plateaux telluriques construit en même temps de nouveaux circuits pour la pensée – parcours topologiques et réseaux de neurones, terre et cerveau ! C'est pourquoi la démarche du Consul est comparable à une balade dont tous les points recourent le chaos à la faveur d'un rythme où se nouent aussi bien des affects que des percepts et des concepts. C'est un peu comme lorsqu'on se met à flâner sans but avoué, lorsqu'on suit, en équilibre sur le bord du trottoir, un rythme dont le fonctionnement surprenant ne relève d'aucun vouloir, un rythme qui s'impose à nous sans qu'on puisse le fredonner et qui, sans nous appartenir vraiment, nous entraîne vers des dédoublements et des divisions de plus en plus complexes où les idées emboîtent étrangement le pas de la danse, marche et pensée.

Avec Malcolm Lowry, le mouvement du Consul, ses jambes raides à peine titubantes, se combine avec l'allure saccadée d'une pensée droite comme un I redondant, cinématographique, stroboscopique, noir, blanc, noir, blanc, sauvé ! perdu ! sauvé ! perdu ! Cela combine le rythme de la balade et le murmure d'une agitation eidétique, la ligne sinueuse du ravin qu'on longe et la chaîne indéfiniment prolongeable des neurones. Et cette composition en douze actes devient de plus en plus intense au cours de la déambulation du Consul pour dépasser ce que d'ordinaire les facultés humaines peuvent produire. De l'aveu même de Malcolm Lowry, les douze chapitres de cette balade devraient être considérés comme douze entités indépendantes – dont chacune forme en elle-même un continuum d'intensité – capables de se machiner entre elles en fonction d'une multiplicité de parcours :

Quant au reste le livre est écrit sur des plans multiples [...]. On peut lire le roman comme une simple histoire où l'on peut sauter des pages si l'on veut [...]. On peut le prendre pour une sorte de symphonie, ou encore pour une sorte d'opéra [...] ; c'est du jazz, de la poésie, une chanson, une tragédie, une comédie, une farce,

et ainsi de suite [...]. On peut même le prendre pour une sorte de machinerie ; et elle fonctionne, soyez-en sûr, car j'en ai fait l'expérience.

Malcolm Lowry,
Choix de lettres, op. cit., p. 86-87.

Au-dessous du volcan est peut-être une espèce de ritournelle en proie à des développements à plusieurs parties : machine indéfiniment machinée selon une machination transversale constituant le développement d'une ritournelle dont le rythme entraîne la balade et la pensée vers d'étranges agencements. Tout commence sous le lent rythme de la fournaise mexicaine. Le Mexique constitue le *terrain*, le point d'ancrage de cette ritournelle¹. Mais ce terrain présente des accidents géologiques qui ne cessent de le fractionner en plateaux aux plissements variés. Ce terrain subit la force d'un pli qui ne cesse de le morceler en superficie au lieu de gagner en profondeur. Ce terrain n'arrête pas de se modifier, de se disloquer autour du Consul comme si l'on ne pouvait pas stopper sa croissance et sa bordure. Et le lecteur lui-même « n'éprouve pas le besoin de s'arrêter pour plonger sous la surface », happé par la puissance de déterritorialisation de la ritournelle. Il y a comme une tension de la terre qui multiplie ses écailles et des territoires qui cherchent des marques, des repères stables pour la mesurer. Mais, on le verra, la ritournelle qui saisit le Consul n'accroche de telles marques territoriales que pour les déterritorialiser sur le pli de la terre, en sorte que le vide sur lequel il passe en équilibre devienne lui-même respirable. D'où la formule élisabéthaine qui scande la première césure d'*Au-dessous du volcan* :

Lors je veux voler tête baissée dans la terre :
Terre, ouvre-toi ! Elle ne veut pas m'abriter².

Mais dans cette chute infernale, nous dit le Consul, il faut néanmoins trouver des forces qui nous préservent de la mort : « Je me suis agrippé à toutes les branches ou racines qui pouvaient m'aider à franchir tout seul cet abîme dans ma vie³. » L'abîme, la *barranca*, le pli de la terre – une ligne de mort :

La gaieté de la musique ironique, les cris des petits enfants sur leurs montures en forme d'oie, la procession des étranges pein-

1. Malcolm LOWRY, *Choix de lettres, op. cit.*, p. 75.
2. Malcolm LOWRY, *Au-dessous du volcan, op. cit.*, p. 84.
3. *Ibid.*, p. 90.

tures, tout devint soudain d'une manière transcendante affreux et tragique, distant, transmué, comme une finale impression sur les sens de ce qu'était la terre, transportée dans une obscure région de mort, un tonnerre chargé de douleur, sans remède ; le Consul avait besoin de boire.

Malcolm Lowry,
Au-dessous du volcan, op. cit., p. 370.

Il y a dans cette recherche de l'équilibre autant de marques territoriales qui rendent l'enfer respirable. Tout ce développement sur le ravin, l'enfer et la mort n'est pas sans rappeler ce que Deleuze fait dire à Bichat concernant la mort. Comme l'affirme Deleuze, Bichat fait de la mort une ligne d'affrontement qui passe dans la vie elle-même, ligne coextensive à la vie « que nous ne cessons pas d'affronter, et que nous franchissons dans les deux sens, jusqu'au moment où elle se termine¹ ». Cette ligne, c'est aussi bien la *barranca* qui emporte les territoires et plisse les plateaux. C'est une ligne mortelle, la mort elle-même par-delà laquelle il faut bien sauter pour de nouvelles pensées, d'autres affects et percepts. Aussi faudrait-il, selon Deleuze, à la fois franchir la ligne et la rendre respirable, praticable. Il faut laisser place à toutes les micro-morts coextensives à la vie, sauter la ligne dans les deux sens sans se noyer, à la fois franchir la ligne et la rendre respirable, praticable. Cette éthique, un tel art de vivre, constitue l'enjeu commun de *Au-dessous du volcan* et de *Mille Plateaux*, livres telluriques, sismiques pour ouvrir le sens de la terre. L'idée de ritournelle chez Deleuze est en effet entièrement tendue vers la possibilité de rendre la terre praticable. Produire une ritournelle, c'est tendre un rythme mélodique par-dessus la faille, sauter la ligne qui passe entre les choses et les pensées sans sombrer dans le vide. Comment se sauver, rester en vie tout en affrontant la *barranca* ? C'est là toute l'aventure du Consul, question que Deleuze rencontre sur son propre parcours et qui le conduit à un art de vivre, à une éthique et une esthétique dont *Mille Plateaux* produit le concept : ritournelle² !

Des ritournelles, on peut en dénombrer beaucoup. Partir, sortir de chez soi avec en tête une mélodie répétitive qui nous rattache à la demeure. Se coucher, dormir avec un fil qui passe de la veille au sommeil selon le rythme d'un conte ou d'une

berceuse. Marcher sur l'ennemi, fusil à l'épaule dans le vacarme des tambours. Toujours un fil sur lequel un départ devient possible, une allure se développe, une échappée se construit. Une valse aussi bien nous emporte, se décentre progressivement vers le cosmos, développe sa courbe interstellaire dans le tour et détour de son tracé rythmique – 2001, *l'Odyssee de l'espace*. Autant dire qu'une ritournelle comporte toujours plusieurs phases et que son évolution passe par plusieurs plans qu'elle compose de façon variable. Devant le chaos qui partout gronde autour de nous, la ritournelle fixe d'abord des points d'ancrage sur lesquels elle peut prendre son essor. Mais ce n'est pas fini ainsi. Il n'y a de ritournelle que là où se greffe une échappée sur l'allure qui s'organise autour des points d'attache¹. Un plateau est parcouru d'un ensemble de points qui peuvent toujours servir de marque territoriale. Partir, traverser un plateau, franchir les failles vers de nouveaux plateaux par-delà les fêlures de la terre et de la mort, loger dans le pli qui effrite la surface tout en s'accrochant à la vie, tout cela désigne la tension même de la ritournelle.

Le Consul est en définitive saisi par un rythme qui doit d'abord constituer un territoire. S'il passe de milieux en milieux très différents, ce n'est pas sans les territorialiser. Une *cantina* est avant tout un milieu, un labyrinthe de petites alvéoles s'ouvrant l'une dans l'autre selon une répétition périodique². Dans sa course qui longe la *barranca* – le grand ravin –, le Consul passe d'un milieu à un autre, pris entre deux milieux, sautant de l'un à l'autre avec une agilité surprenante. Mais ces milieux et ces rythmes ne doivent pas se confondre avec le territoire de l'alcoolique. Si l'alcoolique possède un territoire, ce n'est pas sans l'arracher aux milieux qu'il traverse. Le territoire de l'alcoolique n'existerait pas sans les nombreuses marques territoriales qui vont des marques de whisky et de cigarettes aux innombrables affiches publicitaires qui en tracent la limite, avec, de temps à autre, des pancartes susceptibles de ponctuer les itinéraires çà et là disloqués par la *barranca*, le ravin de la mort. Des affiches publicitaires, on en trouve partout sur le chemin du Consul :

– Box ! disait une pancarte. *Arena Tomalin. El Balon v.s. El Redondillo. Le Ballon V S contre la Balle Bondissante... Exact ?*

1. *Ibid.*, p. 382-383.

2. Malcolm Lowry, *Au-dessous du volcan*, op. cit., p. 75.

1. *Pourparlers*, op. cit., p. 150.

2. *Mille Plateaux*, op. cit., chapitre II, « De la ritournelle ».

Domingo... Mais c'était pour dimanche ; eux, ils allaient à un jeu de taureaux, but dans la vie qui ne valait même pas la peine d'être annoncé. 666, disaient aussi des publicités pour un insecticide, obscurs petits plats d'émail jaunes, au pied des murs, pour la plus grande joie du Consul.

Malcolm Lowry,
Au-dessous du volcan, op. cit., p. 328.

Toutes ces affiches de plus en plus nombreuses constituent l'émergence d'une véritable matière d'expression, cessent d'être fonctionnelles pour devenir expressives. Les pancartes et les affiches perdent progressivement leurs fonctions directionnelles ou économiques. Sous l'effet de l'alcool, elles deviennent marques territoriales, signatures. D'indicatives, toutes ces affiches prennent une valeur expressive, dimensionnelle plutôt que directionnelle. Des composantes de milieu passent d'une fonction à une qualité capable de tracer un territoire¹. C'est comme pour l'oiseau *Scenopoïetes* qui construit ses marques et ses repères en retournant à l'envers les feuilles sous son arbre pour que leur face interne plus pâle contraste avec la terre. De même pour les marques de cigarettes et d'alcool – Ailas, Johnnie Walker, Tequila Anejo... Il y a des marques de whisky, des affiches et des pancartes, des composantes de milieu qu'on sélectionne comme autant de repères dont le territoire désigne l'expression. La ritournelle, c'est le milieu et le rythme des fonctions qui se territorialisent en devenant expressifs. Sous cet aspect, la ritournelle actualise d'abord un certain nombre de points d'ancrage. Mais la ritournelle ne s'épuise pas dans cette fonction territoriale. En effet, c'est au long du ravin de la mort que les territoires du Consul trouvent des issues non territoriales et que la balade du Consul se répercute sur le fonctionnement de la pensée.

Si la marche du Consul est entrecoupée de marques territoriales, de pancartes dont elle fait un usage territorial, ces marques, ces affiches accèdent à une indépendance relative au niveau de la pensée. Libérées de leurs connotations territoriales, de leur attache au territoire qu'elles prélèvent sur les milieux, toutes les pancartes se mettent à flotter dans le cerveau du Consul avec une autonomie telle qu'elles deviennent des matières pour la pensée. C'est le deuxième aspect de la

1. Sur le rapport milieu-territoire, cf. Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Mille Plateaux, op. cit., p.386-390.*

ritournelle. Quitter le territoire avec ses matières d'expression – panneaux, pancartes, étiquettes, marques, signatures –, leur donner assez d'indépendance pour former entre elles un nouvel agencement en voie de déterritorialisation. Faire territoire, c'est rendre expressives certaines de ces fonctions prélevées sur des milieux : points d'ancrage de la ritournelle. Mais il y a en même temps une autonomie des qualités expressives qui sont capables d'entrer dans des rapports de composition proposant des espèces de contrepoints territoriaux. Bref, les rapports entre points d'ancrage peuvent être donnés sans que soient donnés les circonstances et les milieux sur lesquels ils devaient d'abord être prélevés. C'est ainsi que toutes les marques territoriales que le Consul rend expressives se mettent à fonctionner de façon autonome, entrecoupent la suite logique des idées comme des failles infranchissables produisant de la sorte *dans la pensée* des allures rythmiques nouvelles. C'est comme si la ritournelle exprimait une nouvelle surface, un autre plateau capable de s'emparer des marques territoriales et des affiches selon des compositions et des thèmes qui cessent de faire territoire. On dirait que la ritournelle qui s'empare du Consul traduit la tension du territoire avec quelque chose de plus insaisissable, la terre, avec ses ravins et ses failles telluriques, ses fissures au mouvement aberrant, imprévisible, et ses lignes de dislocation, ses zigzags dentelés. On ne comprend rien, on ne peut rien comprendre aux pancartes et aux affiches publicitaires marquant le territoire du Consul si on ne les rapporte pas à la terre, à la *barranca* qui les introduit dans la pensée pour ponctuer de nouveaux rythmes par-delà les coupures et les interstices qu'elles déterminent. Cette force impersonnelle qui saisit le Consul et le met en marche, ce rythme qui s'impose à lui, emportant sa démarche et sa pensée, une telle ritournelle est inséparable du ravin d'où il va tomber et se mettre à bégayer. Boiter, bégayer, boiter, bégayer – un ravin ! Il y a donc d'abord la balade, la promenade involontaire et maniérée du Consul, celle qui l'entraîne irrésistiblement à trébucher vers le ravin. C'est la mort du dehors :

Il était à deux doigts de choir dans la *barranca* [...]. Il s'arrêta lorgnant, toute crainte abolie par la tequila, par-dessus bord. Ah l'effroyable faille, l'horreur éternelle des contraires ! Gouffre géant que tu es, cormoran insatiable, ne te ris pas de moi, quoique je semble impatient de tomber dans ta gueule [...] c'est

tout le temps qu'on tombait sur ce sacré machin, cet immense ravin inextricable coupant droit à travers la ville...

Malcolm Lowry,
Au-dessous du volcan, op. cit., p. 236.

Le long de ce ravin que longe le Consul, il y a des lieux connus, des marques de whisky familières, des affiches qu'on assemble de façon expressive comme autant de composantes de milieu capables de faire territoire. Mais ce n'est pas fini ainsi. La marche vagabonde du Consul ne cesse de trébucher sur ces composantes au moment où elles deviennent expressives. Autrement dit, ces composantes de milieu, ces repères capables de tracer un territoire, ces marques qu'on emporte avec soi dans la fuite, dans la déambulation, ces panneaux indicateurs qui rendent la *barranca* respirable donnent lieu à des haltes et des bégaiements qui se déterritorialisent dans la pensée, microfentes presque insensibles, comme morte du dedans, éternuements de la pensée dont aucun sujet constitué ne peut déterminer le rythme. Il y a donc des rythmes et des ondes qui nous traversent, nous emportent, s'imposent à nous sans l'assentiment du moi, sans que la personne soit là, vigilante, qui sache ce que nous avons à faire. C'est ici l'essentiel de la démarche ivre. On se met à marcher, ça marche avant que la personne qui sait comment il faut s'orienter ne soit encore en vigueur dans celui qui marche. Une ritournelle s'empare de nos pas, emportant avec elle des marques et des signatures qu'elle laisse libres de composer de nouveaux agencements. Et ces agencements devenus autonomes vont se machiner entre eux sans que soient donnés les circonstances et les milieux d'où sont issues leurs matières.

Il était dans une chambre et soudain, dans cette chambre, la matière se disloquait : le bouton d'une porte se tenait à quelque distance d'elle. Un rideau entra en flottant tout seul, détaché, retenu à rien. [...] Une méthodique petite pendule derrière le bar le ramena à ses sens, tictaquant bien fort : « Tlax : tlax : tlax : tlax : ... » Cinq heures et demie. Était-ce tout ? « L'enfer », conclut-il, absurdement.

Malcolm Lowry,
Au-dessous du volcan, op. cit., p. 524.

Et c'est bien dans un tel enfer que la ritournelle nous conduit et nous apprend à vivre le sens et le zigzag inextricables de la terre. Tout le douzième chapitre du *Volcan* s'inscrit dans cet

art de vivre, de respirer l'atmosphère irrespirable qui règne au-delà de la ligne, cette ligne du dehors qui disloque les surfaces à une vitesse incalculable. Plutôt qu'une forme, la ritournelle propose une allure, une échappée, une jetée traversant un faisceau embrouillé de lignes aberrantes, un monde qui, ne pouvant plus s'invaginer en profondeur, gagne nécessairement en éclat, en superficie, en beauté. À cet égard, le lecteur de Malcolm Lowry non moins que le Consul doit produire sa ritournelle, suivre la démarche du Consul entre les éclats de monde écaillés par le pli de la terre. On éprouve autant de difficultés à lire *Au-dessous du volcan* que le Consul rencontre de lignes aberrantes entre lesquelles il doit tracer sa ritournelle. Peut-être faut-il, ici encore, se laisser porter par le style de Lowry avant que n'entre en vigueur la personne qui sache qu'elle sait lire, produire une espèce de lecture automatique, apte à prendre le lecteur dans les réseaux d'une entité asubjective. Peut-être est-ce alors un lieu commun de dire qu'il n'y a pas de lecteur vigilant, qu'à lire un livre on s'évade, on échappe au contrôle de sa propre subjectivité, dans un monde étrange dont la magie cesse dès lors que s'éveille la personne qui cherche à redoubler le dépaysement du lecteur.

Mais rarement, dans la littérature, se rencontre la possibilité pour un lecteur de faire voisiner avec sa propre déclivité celle du livre lui-même, d'être happé par des forces impersonnelles en deçà, disons, du degré zéro de la lecture. Si d'habitude il nous est difficile, voire impossible, de lire avec notre moi, si le moi n'est que très occasionnellement le spectateur de l'opération à la faveur de laquelle quelque chose peut se donner à lire, il n'en reste pas moins que cette zone blanche est remplie d'instances narratives qui se substituent au sujet momentanément absorbé tout en développant une série de mises en intrigue capables de suppléer la vacuité sensori-motrice des lecteurs. Or ce qui se produit à la lecture de *Au-dessous du volcan* n'a rien de commun avec une telle suppléance. À la vacuité du lecteur se superpose non seulement la vacuité du Consul dans un espace raréfié à l'extrême, mais également une dimension où des *haeccités* développent leurs lignes flottantes, dimension autonome, saturée de composantes déterritorialisées, de marques et de signes non adhérents, libres de composer des agencements impersonnels. La démarche du Consul constitue une ligne de fuite que développe, par-delà le vide de la *barranca*, le fil de la ritournelle, un fil qui passe du mouvement corporel au mouvement de la pensée de façon sinueuse,

dans un rythme qui saisit marche et pensée au sein d'un devenir aparallelle. La démarche du Consul se replie dans la génération de sa pensée, de points en contrepoints, selon une ritournelle dont le développement répétitif conduit à un automatisme gestuel et cérébral, un monde devenu cinématographique :

Les silhouettes de l'heure d'avant allaient et venaient devant lui, les silhouettes de Hugh et d'Yvonne et du Dr Vigil agitées de vives saccades comme dans un vieux film muet, leurs paroles muettes, explosions dans sa cervelle. Nul ne semblait rien faire d'important ; mais toute chose semblait d'une importance extrême.

Malcolm Lowry,
Au-dessous du volcan, op. cit., p. 254.

Les silhouettes, les marques de bière – Carta Blanca –, de whisky – Johnnie Walker – et la strychnine entrent dans une ritournelle dont la matière se disloque, devient signalétique, cérébrale – Automate spirituel. Comme le dit si bien Deleuze, le mouvement automatique des images fait lever en nous un automate spirituel¹. L'Automate spirituel, bien sûr, ne concerne plus du tout l'enchaînement mécanique des idées formellement déduites les unes des autres selon un ordre nécessaire. L'Automate spirituel concerne plutôt ce mouvement de la marche, de la déambulation qui se propage jusqu'à la pensée et dont le choc produit un agencement comportant des germes de toutes sortes, sensoriels, kinésiques, intensifs, affectifs, rythmiques, etc. L'Automate spirituel est donc davantage un choc qui, de la marche, se communique à la pensée suivant une transversale dont le fil se confond avec la ritournelle. Il y a dans la ritournelle une puissance qui vous force à marcher et qui vous force à penser sans que le pouvoir de la conscience se manifeste pour vous orienter dans la pensée... perdu, sauvé, perdu, sauvé, pas à pas, perdu dans la pensée comme dans quelque chose qui n'est pas à nous, mais qu'il faut bien penser pourtant et qui nous force à penser notre impouvoir propre. La ritournelle concerne peut-être ce choc dont la puissance nous porte au cœur de la pensée, vers ce qui dans la pensée ne se laisse pas penser, l'impensé de la pensée. Sur cette transversale qui va de la marche à la pensée, les marques territoriales, les images publicitaires constituent, dans une espèce d'automatisme

1. Gilles DELEUZE, *Cinéma 2, op. cit., p. 203.*

tisme spirituel, une onde de choc rythmique, « une matière signalétique chargée de traits d'expression, visuels, sonores, synchronisés ou non, zigzags de formes, éléments d'action, gestes et silhouettes, séquences asyntaxiques [...] pensée primitive, ou plutôt [...] monologue ivre¹ ».

Autrement dit, la ritournelle capable de prendre marche et pensée dans un devenir aparallelle emporte avec elle des marques territoriales qui, cessant de s'inscrire en un territoire, produisent une matière signalétique, une matière à la fois sensible et eidétique, une matière à même de brasser une multiplicité inorganique d'éléments sensoriels, affectifs, kinésiques, etc. La ritournelle, aussi bien, trace une onde nerveuse qui fait naître la pensée au sein de la pensée, de nouveaux frayages cérébraux, de nouveaux parcours dans les réseaux de neurones. De la marche à la pensée passe une vibration qui fait naître la pensée dans la pensée, une vibration qui se propage dans la pensée, qui s'y perd comme dans un milieu impersonnel, asubjectif. À cet égard, la ritournelle qui entraîne le Consul malgré lui procède à une suspension des indices territoriaux et des images signalétiques, suspension des matières d'expression capable du même coup de s'adresser à ce qui dans la pensée ne se laisse pas penser, ne se laisse pas déterminer par la forme du « Je », automatisme spirituel auquel le *Cogito* ne participe pas immédiatement, mais à la faveur duquel on peut rejoindre la réalité intime du cerveau, expérimenter sa fissure et sa fêlure centrale en « vigilambule ».

Il avait jeté un regard vers le jardin, et c'était comme si des morceaux de ses paupières s'étaient détachés pour voler et sauteler devant lui, se muant nerveusement en ombres et formes, sursautant au babil fautif de son esprit, pas encore tout à fait des voix, mais elles revenaient, elles revenaient ; l'image de son âme telle une ville lui apparut une fois de plus, mais cette fois une ville ravagée, foudroyée sur la sombre voie de ses excès, et fermant ses yeux brûlants il avait songé au beau fonctionnement du système chez ceux qui vivent vraiment, commutateurs bien branchés, nerfs tendus seulement en cas de danger réel [...]. Dieu, que cela avivait la torture [...] de n'être point sans savoir tout cela en ayant conscience, en même temps, de l'horrible désintégration de la machine entière qui donnait tantôt de la lumière, tantôt pas, tantôt une aveuglante clarté, tantôt la lueur vacillante et blafarde d'un « accu » moribond – puis enfin de savoir toute la ville plon-

1. *Ibid.*, p. 207.

gée dans ces ténèbres où se perdent les communications, le mouvement s'avère obstruction [...] les idées fuient à la débandade.

Malcolm Lowry,
Au-dessous du volcan, op. cit., p. 259-260.

Comment, en effet, vivre les plis de la terre et du cerveau, séjourner sur cette ligne ultime qui vous rejette en pleine tourmente, là où s'affrontent la folie, la vie et la mort, comment sauter cette ligne mortelle tout en cherchant à vivre en elle s'il nous était refusé de nous rattacher au fil de cette ritournelle qui réussit à entreprendre le voyage en ployant la ligne là où elle ne cesse de se déployer à une vitesse folle ? Évidemment, le Consul sait un certain nombre de choses concernant sa très grande détresse. Il a conscience de perdre la maîtrise de ses molécules et de ses atomes. Mais ce n'est pas un savoir de cet ordre qui importe. Un savoir de ce type reste très secondaire et ne réussit pas à modifier la débandade des idées qui fuient en tous sens. Le pouvoir de la conscience n'a aucune prise sur les éclampsies du système nerveux. La conscience peut tout au plus suivre la progression vigilambule de l'Automate spirituel. La conscience est vigilambule de par le constat de son impouvoir propre, lucide et impuissante à la fois. Loin de rendre à la pensée le savoir, l'Automate spirituel met l'impensé dans la pensée, rend l'impensé pensable en destituant la lucidité de la pensée de toute intériorité pour y creuser l'espace du dehors, la faille qui la double et en constitue l'envers, le creux devenu tangible de sa dissémination, de sa diffusion espacée. L'Automate spirituel, le choc de la marche sur la pensée ne peuvent que reconduire toute pensée à ses propres failles, à sa propre impossibilité, à la difficulté de penser son étalement impersonnel. Toute pensée est inévitablement suspendue à une répartition de singularités dont la différenciation n'est pas d'emblée pensable. Chaque pensée resserre sa pointe mobile sur une nappe de points singuliers selon des procédés qui rendent la pensée possible, mais qui ne se laissent pas penser comme tels. C'est cet inconscient moléculaire que l'automatisme de la ritournelle nous force à penser. Si toute pensée émet un coup de dés, le processus qui engendre la pensée dans la pensée, sa condition transcendante ne deviennent pensables qu'à la faveur d'un choc au sein duquel les formes et les sujets se perdent, ligne de fuite rythmique capable de s'emparer de la marche et de la pensée, de les déterritorialiser en direction d'un plan préindividuel saturé d'entités ivres, vagues, sans contours définis, troubles : marcher, danser, boire, voir double – l'œil ivre écoute battre le pli de la pensée

le long d'une ligne où s'affrontent la pulsation des éblouissements et des ténèbres, l'alternance des couleurs et des ombres. Comment, dans ces conditions, extraire de nouvelles pensées, construire de nouveaux circuits de neurones à l'intérieur d'une matière morcelée, cerveau-ville traversé de failles qui donnent tantôt de la lumière, tantôt pas, tantôt une aveuglante clarté, tantôt la lueur intermittente d'un alternateur irrationnel sans vouloir et sans savoir préalables ?

Cette question est peut-être inséparable d'une éthique capable de renouveler la vieille idée de prudence. La prudence, en effet, définit une vertu dans un monde où le bien et le rationnel n'ont plus de pouvoir, monde sublunaire où règnent le mouvement et le devenir incompatibles avec un savoir qui pose l'existence d'une nature immobile. La prudence, comme dit Aristote, est bien le lieu du hasard, tenant à la fois de la poétique et de la science, ce au milieu de quoi elle peut surgir comme une vertu propre. Mais, au lieu de délibérer sur la détermination du juste milieu, sur l'attitude à adopter dans la tourmente du hasard, sur l'allure à produire sous le vent du sublunaire, il s'agira plutôt de conquérir une posture, d'occuper le milieu lui-même, de se tenir dans l'entre-deux où prospère une autre atmosphère, celle dont tantôt est issue la lumière, tantôt pas, tantôt une aveuglante clarté et tantôt d'obscures raies de ténèbres qu'il faut bien franchir. C'est au milieu de cette intermittence, dans la fourche du tantôt... tantôt... tantôt qu'une éthique de la prudence trouve sa dimension propre, sa vertu.

Le *Kairos*, à cet égard, ce n'est pas la détermination du juste milieu, du moment idéal apte à rendre l'action au sujet qui la commande. Le *Kairos* est une ligne flottante qui prend toujours sa vitesse initiale au milieu, c'est la ligne intermédiaire qui ne cesse de gagner en surface, en étalement, à la manière d'une fente disloquant la banquise. Il s'agira à tous égards de se tenir au milieu, de capter les moments aberrants du temps pur, les moments où l'événement, au sein duquel le schème sensori-moteur est suspendu, ne se prolonge plus en actions, de libérer de nouveaux signes, de nouvelles pensées et de nouveaux styles, comme le montre Deleuze pour le cinéma¹.

1. « Si la grande coupure se fait [...] avec le néo-réalisme, c'est justement parce que celui-ci enregistre la faillite des schèmes sensori-moteurs : les personnages ne savent plus réagir à des situations qui les dépassent, parce que c'est trop affreux ou trop beau. Alors naît [...] la possibilité de temporaliser l'image cinématographique : c'est du temps pur [...] il y a une épaisseur du temps, des couches de temps coexistantes, auxquelles la profondeur du champ servira de révélateur. » Gilles DELEUZE, *Pourparlers, op. cit.*, p. 85.

Être prudent, c'est à la façon du Consul conquérir une posture, se tenir au milieu... *Oh we all walk the wibberley wobberley*¹... La prudence, c'est la vertu qui, dans la décomposition du monde, lorsqu'on a perdu foi en le monde, gagne un équilibre à l'intérieur d'un temps qui ne se laisse soumettre à aucune délibération, mais qui au contraire demande de nouvelles postures et libère ainsi des mouvements créateurs sur les réseaux aberrants de l'Aïôn. C'est peut-être là le sens du *kairos*, se tenir au milieu, fût-il injuste et invraisemblable, dans l'intermittence d'une ligne qui tantôt se plie et tantôt se déplie, lueurs et ténèbres, pour adopter de nouvelles pensées et de nouveaux styles. La prudence désigne donc l'éthique de la ritournelle, un art de vivre dans le milieu qui pousse entre les choses et les emporte. C'est là que le Consul entreprend la création d'un monde inédit, entre la marche et la pensée, le long d'une ligne de fuite saturée de molécules ivres, de singularités préindividuelles – toute une matière signalétique dont la pensée est issue comme de l'impensé de la pensée.

2. Des manières

Rendre pensable l'impensé de la pensée, rendre visible la part invisible du visible, rendre sensible la face insensible du sensible désignent une façon de sauter les cribles, de passer les portes de la conception, de la perception et l'affection vers le plan micrologique sur lequel de tels actes se prélèvent. Concepts, affects, percepts ne s'actualisent qu'à la faveur d'un coup de dés apte à produire une coexistence virtuelle de séries divergentes, à traverser des états hétérogènes d'une matière signalétique dont le cristal de Simondon constitue le meilleur exemple. C'est toute cette agitation moléculaire préindividuelle qui rend possibles de nouveaux circuits de visibilité, de nouveaux frayages cérébraux que la ritournelle réenchaîne morceau par morceau, pas à pas, dans un automatisme semi-aléatoire susceptible de franchir les coupures et les microfentes – tantôt la lumière crue, tantôt les ténèbres, tantôt des vides, tantôt de petites morts cérébrales, tout un réseau d'intermittences, de morcellements dont s'empare le fil de la ritournelle en passant d'une coupure à une autre suivant un mécanisme aléatoire, *an uncertain system*. De telles expériences, nous en avons rencontré partout où de nouvelles procédures de création se sont imposées, de Stendhal à Proust en passant par Nietzsche et Mallarmé. Mélanger des complémentaires : bouillie ! mélasse ! chaos ! Tout est là, sur un même plan échelonné. Part invisible du visible. Extraire de ce chaos une nouvelle variété de couleurs – athlétisme de Van Gogh à cet égard ! Malcolm Lowry, c'est une posture semblable qu'il cherche à occuper dans un cerveau-ville où les communications se perdent et les obstructions s'accélèrent.

Conquérir un espace à la fois topologique et probabilitaire sur le fil dimensionnel d'une ritournelle en perte de territoire, sur une ritournelle qui longe la mort, d'un bord à l'autre, jus-

1. Malcolm LOWRY, *Au-dessous du volcan*, op. cit., p. 376.

qu'à son terme, toute cette gymnastique périlleuse n'a pas grand-chose de commun avec Thanatos qui ne constitue jamais qu'une fondation du principe de plaisir, le sans-fond d'où il est issu et que son retrait rend possible¹. Si Thanatos assume en son abîme la disparation, le clignotement des plaisirs, s'il inaugure la compulsion à la répétition, sa profondeur qui interrompt le plaisir est trop nette, trop précise, trop retirée pour gagner en superficialité. Il y a bien un affrontement avec la mort, mais cet affrontement ne se résout pas en plaisir, en interruption, en décharge. Cet affrontement, c'est plutôt l'excès de vie, une vie trop grande pour le plaisir, trop difficile à interrompre, à amortir dans une compulsion à la répétition. Comme le dit Deleuze, ce sont les organismes qui se déchargent dans le plaisir, ce sont les organes qui meurent, pas la vie². La vie trouve partout des issues inorganiques, des flux de désir qui la charrient et ne se laissent pas interrompre. La mort, ici, ne se constitue pas en un principe sans que la vie la traverse en un continuum intensif, en un réenchaînement créateur que la mort n'explique jamais, même si sa morsure est indispensable. Le désir ne s'explique ni par un manque, ni par la recherche du plaisir, ni par la mort. Il crée des espaces, des Sahara, des distorsions spatio-temporelles, il allonge les écarts micrologiques du réel, produit de l'intermittence sans céder aux interruptions du plaisir. Le désir produit son propre espacement, sa propre dislocation superficielle en intégrant la mort dans son déploiement.

Avec Deleuze, la mort cesse d'être principe. Ni au-delà du principe du plaisir ni principe de plaisir tout court, la mort n'est plus séparable de son immanence au désir. Dans une conception classique de la mort, le plaisir désigne l'arrêt, le repos des tensions organiques, une interruption du mouvement qui trouve son principe et son modèle dans la mort. Le plaisir, à cet égard, constitue la « petite mort » susceptible de finaliser le mouvement en l'achevant. Mais toutes ces petites morts n'ont de fonction téléologique qu'en s'enracinant dans la mort ultime qui, du fond de son retrait, les dispense et les articule à jamais en les éclairant de façon rétrospective. La mort est cette limite à partir de laquelle l'essence individuelle

1. Cf. les analyses d'Éros et de Thanatos dans Gilles DELEUZE, *Présentation de Sacher-Masoch*, Paris, Minuit, 1967, p. 96-104. Mais il faudra attendre Zola et la *fêlure* pour que Deleuze découvre la relation de la mort et du désir suivant une ligne qui renoue avec l'intuition de Bichat. Cf. *Logique du sens*, op. cit., appendices.

2. Gilles DELEUZE, *Pourparlers*, op. cit., p. 196.

d'un étant s'innerve. C'est du fond de son arrêt éternel que l'être même de l'étant se révèle à la pensée qu'il ponctue. Ce retrait définitif de la mort indique ici le non-lieu à partir duquel l'étant peut se penser comme être. On ne peut interroger l'étant en direction de son être qu'à la lumière de sa finitude, point final de sa rétrospection essentielle.

Comme le dit Solon, l'homme ne peut être dit heureux tant qu'il vit. On ne peut dire l'être, ce que c'était que d'être, qu'à l'imparfait. Tant qu'il vit, il n'est pas encore et le bonheur qu'on lui attribue peut toujours être remis en question – mouvement, devenir. Seule la mort peut tenir le lieu de l'ontologie, arrêter le cours de la vie et faire de la contingence une nécessité. L'essence finie de l'homme est la perversion du mouvement dans la mort. Il n'y a d'ontologie fondamentale qu'à l'imparfait de la finitude. L'infinifinitif concerne davantage le devenir : rougir, verdir – transformations incorporelles incapables d'être, manières d'être. De simples manières. C'est pourquoi l'imparfait porte toujours sur un sujet qui n'est ce qu'il est que parce qu'il n'est plus en train de devenir. La mort constitue, comme le dit Aubenque, un substitut de l'éternité, une limite révélatrice de l'essence finie, une bordure fondative sur laquelle l'étant peut s'interroger en direction de son être¹. Verdir, rougir concernent des régimes de transformations *inassignables*, des manières infinitives qu'on peut dire d'une pomme ou d'une fraise, mais qui ne leur appartiennent pas. Où sont passés verdir, rougir quand la pomme est enfin pourrie ? Verdir, rougir, n'est-ce pas quelque chose qui arrive à la pomme sans jamais lui appartenir ? Et comment verdir, rougir pourraient-ils encore appartenir à la pomme lorsque le ver enfin la ronge ? Ronger ! un autre infinitif ? En tout cas pas de l'Être. On ne meurt jamais tout seul dans le vide de l'être. On meurt d'une infinité de façons elles-mêmes infinitives. Façons de mourir. Manières. Verdir ? Rougir ? Une pomme – mourir ! La mort n'est pas un arrêt. C'est un passage évanouissant, un devenir qui ne nous appartient pas plus qu'au ver qui nous rongera. Les corps se compénètrent en profondeur, mais la mort ne leur appartient pas. Elle est un effet incorporel, un événement qui ne se laisse cintrer par aucune bordure rationnelle, individuante. La mort n'est pas ici ce qui, au-delà du principe de plaisir, se tiendrait à l'horizon de la vie, située à son extrémité pour y tracer la limite essentielle. La mort elle-

1. Pierre AUBENQUE, *Le Problème de l'être chez Aristote*, Paris, PUF, 1962, p. 470.

même ne cesse de fuir, passe de corps en corps pour les ouvrir au lieu de les fermer sur leur essence. C'est pourquoi elle leur échappe, les tient ouverts au milieu d'eux comme un feu follet asubjectif. La mort, éclats de corps, patine incorporelle, diffuse. Il n'y a pas de bordures figées. On ne meurt pas sans traverser son propre ossuaire, sans se perdre dans un reliquaire. Saint Fiacre ne meurt pas sans devenir le nom d'une pathologie, le mal qui affecte toutes les fistules. Saint Jean devient épilepsie, saint Méen la gale, saint Maur la goutte, des noms symptomatiques, cliniques, des noms de pays, des éclats de mondes disparates. On le voit, la mort ne nous apprend rien sur l'essence individuelle de saint Jean. Même la mort de Socrate, dont Aristote cherche à extraire la socratéité, ne nous donne pas une telle essence, mais simplement une manière d'être, un maniérisme philosophique, une posture devant cette coupe qui lui arrive et qu'il faut bien boire, non sans devenir autre chose, une légende ! Mourir c'est rester ouvert aux forces de la légende, opérations incorporelles capables de tracer des issues à la vie au lieu de la clore sur elle-même.

Faire de la mort la bordure extérieure à la vie, le bord fermé de l'existence capable de renouer les inextricables coupures du plaisir qu'elle finalise, désigne la logique même de ce que Deleuze dénonce pour son compte dans le jeu de la transcendance. Deleuze ne croit guère aux plaisirs, aux « petites morts » fortement structurées par le signifiant, par le retrait ultime de Thanatos¹. Toute sa philosophie consiste à faire de la mort un espacement immanent au désir lui-même, une atomisation du désir susceptible d'intégrer la mort dans une multiplicité de coupures irrationnelles coextensives à la vie. C'est encore à cette mort que pense Lowry dans une phrase interminable, dans une phrase qui s'épuise de ne pas pouvoir finir et dont le point final lui-même n'arrive qu'à la manière d'un accident :

... l'obscurité murmurante et palpable, la morsure de froide solitude dans la haute et sonore salle à manger, roidie de serviettes pliées d'un blanc gris mort [...], la soif qui n'était point soif, mais elle-même crève-cœur et concupiscence, qui était la mort, la mort, la mort, et la mort encore et la mort encore l'attente dans la froide salle à manger d'hôtel, en se chuchotant à soi-même, l'attente [...] – (et cette calamité, il la pénétrait maintenant, c'était la calamité, la calamité de sa propre vie dont maintenant il pénétrait l'essence même, il allait pénétrant, pénétrant) –

1. Cela est vrai surtout à partir de *L'Anti-Œdipe*.

[...] et la pendule qui va tictaquant, son cœur battant maintenant comme un tambour voilé de neige, tictaquante et saccadée, saccadant le temps et tictaquant vers El Infierno...

Malcolm Lowry,
Au-dessous du volcan, op. cit., p. 579-580.

Cette phrase asyntaxique comme la mort elle-même, illimitative à la façon du mourir qui l'entraîne et la disloque, une telle phrase maintenue *ouverte* exprime au mieux ce que peuvent être les relations immanentes de la mort et du désir. C'est dans l'ouverture du mourir que tout arrive, le rougir, le verdier, le frémir comme autant de passages évanescents, de manières d'être, de légendes : universels effets de moiré. Le désir indique ici la puissance plastique de l'attente, cette attente patiente qui pénètre l'« essence » – *l'étoffe* – de la vie pour en extraire de nouvelles surfaces, de nouvelles figures, de nouvelles manières. Et cela concerne une attente interminable, sans fin, sans clôture, un monde d'illimitations, de rythmes – le bourdonnement élastique du silence :

Le vide de la *cantina* et un étrange tic-tac dans ce vide, comme celui d'un hanneton, commencèrent à lui porter sur les nerfs ; il consulta sa montre : il n'était que deux heures dix-sept.

Malcolm Lowry,
Au-dessous du volcan, op. cit., p. 390.

Deux heures dix-sept, une minute singulière qui ne cesse pas d'arriver sans être déjà passée, une minute qui ne passe pas sans être présente en même temps, remplie de fêlures, d'ouvertures, de morts cristallines. Deux heures dix-sept, la fourche du temps pur, l'intermittence qui nous fait pénétrer dans un monde spécial, saturé d'opsignes et de songsignes, de manières et de devenirs – rougir, verdier, un rideau de tulle ventilé de plis d'où l'on extrait des motifs et des couleurs géométriques totalement incorporels dont on ne peut même pas dire qu'ils *sont*. Où l'on retrouve le hanneton que le calme plat de Melville avait lui-même laissé bourdonner dans le crâne du navigateur inerte, marin en attente de voir le vent enfin souffler dans les voiles, relâchées, drapées, désir d'en finir depuis des mois, mais, dehors, toujours une mer aussi calme, miroir voilé de neige tictaquante et saccadée, saccadant le temps et tictaquant l'éternité. Et le vide de la *cantina* entraîne le Consul dans un même devenir sur place, tic-tac fendu en son milieu d'une boursoufflure dont sont issues les choses visibles. Il y a une dis-

torsion de l'espace et du temps où chaque battement d'ailes du vieux hanneton décompose le bourdonnement à la manière d'une vieille pendule saccadée, saccadante – flap... flap...

Qu'une telle attente pénètre les intervalles de la vie, « la mort et la mort encore et la mort encore l'attente » qui pousse au milieu des choses, qu'une telle patience pénètre l'essence de la vie, cela ne peut signifier qu'une chose : la force plastique de l'attente rend visible en son illimitation l'étoffe de l'existence, pli selon pli. « L'essence » c'est de l'étoffe, un désert soyeux de plis entrecroisés, une maille dont les trous microscopiques s'agitent, se ventilent en une ondulation créatrice – phénomène du moiré. En effet, il suffit, par exemple, de superposer des réseaux identiques de bandes parallèles équidistantes, alternativement opaques et transparentes, pour produire l'effet de moiré. En admettant que le pas du réseau soit de l'ordre du dixième de millimètre, donc invisible à l'œil nu à une distance de un mètre, on obtient, suivant la valeur du décalage entre les deux réseaux de bandes verticales, une variation continue entre la transparence totale et l'opacité. Mais il suffit que ces bandes ne soient pas équidistantes pour donner lieu à des motifs modulables qui filent entre les deux réseaux sans leur appartenir. Où pourrait-on en effet situer la naissance de ces images fantômes ? Quelle densité ontologique leur attribuer lorsqu'on sait que de telles images arrivent aux tissus sans leur appartenir essentiellement ? Entre deux réseaux d'états de choses file une ligne de délire et de mort, une surface incorporelle qui les maintient ouverts et qui ne se trouve ni sur l'un ni sur l'autre. Ainsi un tulle transparent qui fait des plis. Ainsi un écran de télévision dont l'image montre un réseau de lignes horizontales (le costume de l'acteur) qui vient interférer avec le balayage de l'écran¹. Un costume verdir. Des yeux souffrir. Où cela se passe-t-il ? De quoi s'agit-il ? Ni état de choses ni attribut de la chose, l'œil se heurte à l'*Istigkeit* d'une entité flottante, d'une *haeccité*. L'effet de moiré est un effet incorporel, un extra-être. Et le Consul, entre tic et tac, plonge vers cette étoffe indéfiniment variable comme vers la calamité de sa propre existence. Ce que révèle l'attente élastique de son désir étiré, c'est l'étoffe variable de l'existence, son alternance de raies lumineuses et de failles obscures, un grand nombre de petits miroirs et un grand nombre de petites cavernes, comme dit Leibniz à propos de la couleur. Et c'est là-dessus que nous

1. Sur cette question, cf. Claude LOBRY, *Et pourtant ils ne remplissent pas N!*, Lyon, Aléas, 1989, chapitre vi.

prélevons tous nos percepts, sur cette surface traversée de petites failles que la mort laisse ouvertes et que la vie ne cesse de franchir, d'enchaîner par ses postures – maniérisme !

Ce que l'attente nous donne à sentir, c'est le pli des choses dont la ventilation, le grand dehors, produit les alternances, tantôt... tantôt... tantôt :

Je sortis sous une sorte de pergola couverte [...] en partie de lattes de deux centimètres de largeur, séparées par des intervalles d'environ un centimètre. Le soleil brillait, et les ombres des lattes traçaient un dessin zébré sur le sol et sur le siège [...] d'un fauteuil [...]. Là où les ombres tombaient sur le rembourrage en toile, les bandes d'indigo sombre mais resplendissant alternaient avec des bandes d'une incandescence si intensément brillante qu'il était difficile de croire qu'elles pussent être faites d'autre chose que de feu bleu.

Aldous Huxley,

Les Portes de la perception, op. cit., p. 48.

Le feu bleu, un événement, un effet de moiré, une surface alternative de plis micrologiques que l'attente rend palpables. Le feu bleu est un événement, non pas un attribut ni une qualité, mais un prédicat incorporel, une manière d'être tenue ouverte au milieu de toute chose. Comme le dit Deleuze, l'événement que les stoïciens élèvent à l'état de concept déborde complètement l'alternative aristotélicienne de l'essence et de l'accident : « Les stoïciens et Leibniz inventent un maniérisme qui s'oppose à l'essentialisme tantôt d'Aristote et tantôt de Descartes¹. » À cet égard, chez Leibniz, le monde lui-même est événement inclus dans chaque sujet comme une étoffe dont chacun extrait les manières qui correspondent à son point de vue. Peut-être alors faudrait-il dire qu'avec Lowry un événement n'est pas seulement un prédicat individuel, mais que deux heures dix-sept, cinq heures du soir désignent un événement. L'événement est une vibration impersonnelle, une onde électro-acoustique avec une infinité d'harmoniques. C'est que, contrairement à la monade, le monde de Lowry est maintenu ouvert par le processus d'une mort plurielle. L'étoffe du monde est infiniment variable et se métamorphose avec le changement de point de vue.

C'est une étoffe de cette nature que pénètre le Consul, de telle sorte que, sous le suspens de l'alcool, le moiré laisse place aux alternances ralenties à l'extrême des raies, dont l'inter-

1. Gilles DELEUZE, *Le Pli*, op. cit., p. 72.

férence produira les motifs du visible. La mort, et la mort encore et la mort toujours, une dislocation spatio-temporelle comme tissu de la vie, la vie comme étoffe traversée de microfaisceaux divergentes, d'intermittences, de morts plurielles immanentes au désir. C'est dans ce réseau de mailles que la ritournelle entraîne, au bout du compte, le Consul pour extraire de cette matière diagrammatique des motifs et des manières, des entités géométriques qui ne constituent ni un être ni même un attribut de la chose. Entre deux réseaux de tulle froissé, des formes se mettent à danser, de pures expressions virtuelles que le Consul enchaîne sur le fil de la ritournelle et qui sans exister ici et maintenant filent entre deux états de la matière. En effet, il suffit que deux réseaux de mailles se mettent de travers, produisent un décalage infinitésimal, pour que des plages de transparence alternent avec des plages sombres, à une échelle qui n'est plus de même ordre que celle du réseau microscopique. Des formes virtuelles se mettent à danser qui n'existent nulle part et dont la variation macroscopique ne procède pas de la même logique que celle des perturbations microscopiques. Entre deux réseaux de singularités, s'ouvre une surface de visibilité dont les expressions vont s'enchaîner de façon autonome et selon des règles propres. Et on dirait que le Consul ne cesse d'abandonner cette surface macroscopique pour s'installer dans le *pas* de la maille, qu'il s'engage dans une espèce de physique quantique tout en abandonnant les règles trop grossières de la mécanique classique. S'enfoncer dans les mailles du filet vers une contrée irrespirable, non sans montrer comment les formes macroscopiques restent de simples effets de voisinage ouverts entre les microcoupures ventilant le réel, comment produire d'autres motifs à partir de là, tel nous semble être le propre du maniérisme de Lowry – toute une physique des qualités sensibles :

... maintenant le mescal plaquait un accord dissonant, puis une suite d'accords dissonants et plaintifs au son desquels les poussières d'eau semblaient toutes danser en l'air, à travers les subtilités évasives des rubans de lumière, parmi les lambeaux détachés des arcs-en-ciel flottants. C'était une danse fantôme des âmes, leurrées par ces entrelacs trompeurs, toujours à la recherche de permanence pourtant, *au milieu* de ce qui n'était que perpétuelle évanescence ou perte éternelle.

Malcolm Lowry,

Au-dessous du volcan, op. cit., p. 480.

Au milieu de cette évanescence illimitative, traversée de

morts plurielles, la moindre perturbation infinitésimale va retentir de façon durable sur le plan des effets incorporels. La moindre vibration, la moindre dissonance peuvent engendrer tout un monde de formes nouvelles, exprimer d'autres mondes possibles, produire un passage de la nature d'apparence permanente. Engendrer des accords dissonants au milieu d'une matière signalétique, produire un petit choc, un coup de dés aux conséquences colossales, concerne l'allure même de la ritournelle. La ritournelle est une suite d'accords dissonants au son desquels les poussières se perturbent, s'affectent les unes les autres sur un champ de vecteurs capable d'actualiser un nouveau monde, de nouvelles manières.

Cette physique des qualités que Deleuze développe depuis *Mille Plateaux*, Malcolm Lowry en fait l'expérience à sa façon pour réaliser un néo-maniérisme très particulier. En effet, sa façon de conquérir la ligne du dehors, de s'installer au milieu des failles cérébrales et telluriques retentit sur les structures mêmes du roman en même temps que sur l'évolution des personnages et sur l'enchaînement des postures. Comme le dit Deleuze, il s'agit en somme de maintenir à distance les dissonances du chaos qui frappent à la porte¹. Quand le chaos gronde autour de nous, il est important de tracer une arabesque, une figure, un style qui puissent nous rattacher au monde. Il y faut tout un art des poses, des gestes, des pas, des silhouettes et des postures dont le maniérisme se compose. On ne vit pas dans un monde d'ombres et de fantômes, de simulacres et d'entrelacs compliqués sans devoir produire un enchaînement de postures aptes à nous redonner foi en le monde². Cette volonté de retrouver la foi, de croire au monde malgré sa décomposition inévitable, ce problème de la foi que Deleuze découvre dans le cinéma de Garrel constituent la préoccupation constante d'Yvonne, l'épouse du Consul. Si la formule du Consul pourrait être : « Donnez-moi un cerveau », celle d'Yvonne pourrait bien être : « Redonnez-moi donc un corps. » Là où le Consul reste en arrêt devant les pancartes et les affiches publicitaires, là où il pénètre leur texture moléculaire, leur accord flou, le mouvement ondulatoire qui les dissemine, Yvonne ne cesse de recomposer des figures et des motifs capables de prendre corps, de faire corps, d'enchaîner des gestes et des attitudes corporelles continuées. Mais le

1. *Mille Plateaux*, op. cit., p. 393.

2. C'est là tout l'enjeu du chapitre VIII de *Cinéma 2*, qui développe un maniérisme du corps et du cerveau.

Consul est progressivement emporté vers l'extrême limite, vers la frontière instable de la foire, là où tous les signes de la vie se décomposent. Il est mis en orbite sur une machine infernale, lancée à toute allure au-dessus des milieux cloisonnés de la foire, mélangeant ses cris et ses couleurs comme si l'espace de la foire avait plusieurs dimensions, comme si aux portes de la machine infernale commençait un nouveau monde, avec d'autres vitesses et d'autres lenteurs, déchirant l'air comme d'immenses couteaux tournoyants. Et c'est bien un tel voyage sur place qu'expérimente le Consul lorsqu'il décide de s'embarquer sur la nacelle instable de la *maquina infernal* qui redouble l'espace de la foire d'une autre dimension, dans cette contrée inextricable où tout se mélange et se disjoint à la fois – au-delà de toute expérience¹. Là où le Consul laisse tout aller, laisse tout fuir en une espèce d'explosion cérébrale, Yvonne au contraire cherche à donner corps au monde :

Yvonne savait, et en était de plus en plus terrorisée, que la nuit était toujours là, en elles, issue d'elles. Des estropiés lentement la dépassaient par saccades. Des hommes murmuraient et, sur leurs visages, tout espoir semblait mort [...]. Et partout cette obscurité, l'obscurité d'un monde sans signification, d'un monde sans but [...], mais où chacun, sauf elle-même lui semblait-il [...] aussi grossier, solitaire, estropié, désespéré qu'il fût, pouvait, même dans une grue mécanique, même dans un mégot ramassé sur le trottoir [...] trouver un peu de foi [...]. C'était ce qu'elle cherchait, elle aussi, ce qu'elle avait cherché sans cesse, en face de tout, un peu de foi [...] Yvonne sentit qu'il lui fallait une cigarette.

Malcolm Lowry,
Au-dessous du volcan, op. cit., p. 448 et 451.

Besoin de voyage, laisser tout partir, explosion cérébrale, le Consul ne cesse d'expérimenter de nouvelles dimensions du cerveau, de suivre, « au-delà de toute expérience », comme il le dit du haut de sa machine infernale, de nouveaux circuits de neurones, de nouvelles chaînes d'atomes, aux accords dissonants, aux perturbations invraisemblables. « Donnez-moi donc un corps » ; « donnez-moi un cerveau », ces deux formules se font constamment écho puisque le Consul ne s'enfonce pas vers l'enfer sans qu'Yvonne y réponde par un enchaînement de postures susceptibles de construire un nouveau monde.

1. Concernant l'épisode de la machine infernale et la dimension transcendante qu'elle permet d'expérimenter, cf. Malcolm Lowry, *Au-dessous du volcan*, op. cit., p. 378-382.

Comme on le verra bientôt, ce sont ces deux sens à la fois qui constituent le devenir même du maniérisme. En effet, Yvonne, le Consul, en même temps que Hugh et Laruelle, entrent dans un agencement maniériste qui se développe suivant des devenirs hétérogènes au sein d'un seul personnage baroque. C'est ici le statut des personnages qui s'en trouve profondément modifié. Il y a un seul et même personnage, un personnage aux rythmes différents, aux accords qui tantôt se distendent et tantôt se résorbent, un paquet de lignes avec des zones d'exclusions réciproques et des plages de convergences. Hugh, Yvonne, le Consul forment en fait un seul et unique triptyque dont l'agencement peut se comparer à ceux que Deleuze analyse chez Bacon¹.

Selon Deleuze, les triptyques de Bacon désignent de puissantes unités distributives. Chaque triptyque propose une unité, un fait commun susceptible d'entrecroiser des lignes très différentes. Ces triptyques constituent en somme une manière originale d'incarner un fait commun pour des figures diverses. De ce point de vue, les figures de Bacon réalisent un accord discordant entre des parties sans rapport et sans analogie. À cet égard, le triptyque est le développement d'un rythme, l'articulation rythmique de trois lignes thématiques séparées, avec une ligne active, une ligne passive et une ligne témoin dont le recoupement assume l'extrême division des motifs et des figures. Le principe des triptyques réside dans le maximum d'unité rythmique pour le maximum de division des figures. Le triptyque propose une dislocation des motifs et des fonctions dans un rythme universel comme fait commun ou comme unité distributive. Ce sont de telles unités que Malcolm Lowry a en vue lorsqu'il cherche à extraire du chaos certaines entités. Voici ce qu'il confie à J. Cape dans une lettre où il développe la méthode dont *Au-dessous du volcan* désigne l'actualisation :

Au vrai, la construction des personnages est non seulement faible, mais virtuellement inexistante [...], les quatre personnages principaux étant destinés, au niveau de l'une des significations de l'œuvre, à représenter les différents aspects d'un même homme [...] Hugh et le Consul sont un seul et même personnage existant dans un livre qui n'obéit pas aux lois des autres, mais à celle qu'il crée au fur et à mesure.

Malcolm Lowry,
Choix de lettres, op. cit., p. 77 et 102.

1. Gilles DELEUZE, *Bacon*, op. cit., chapitres IX et X.

On pourrait dire alors que chaque livre du *Volcan* développe une espèce de triptyque, une entité consistante dont la ritournelle serait le fait commun, le rythme particulier. Chaque livre du *Volcan* développe un plan de consistance sur le fil rythmique de la ritournelle. La ritournelle n'est pas une ligne de fuite sans, du même coup, imposer une consolidation. Elle propose une croissance, un développement des plans de consistance ou des entités entre lesquels passe son fil en même temps qu'une consolidation. Et la consolidation est l'acte même qui produit le consolidé. La consolidation désigne la consistance de l'ensemble comme on peut le comprendre en se référant au dispositif des clefs de voûte gothiques. La ritournelle détermine une consistance du type béton armé. Non seulement le béton est une matière hétérogène, mais de plus, conclut Deleuze, « le fer y est intercalé suivant un rythme, il forme dans les surfaces auto-porteuses un personnage rythmique complexe, où les "tiges" ont des sections différentes et des intervalles variables d'après l'intensité et la direction de la force à capter¹ ». L'architecture des douze livres du *Volcan* définit le même type de consistance rythmique. Chacun de ces livres conduit à une espèce de triptyque susceptible de capter des forces différentes en fonction d'un personnage rythmique complexe. Ainsi, si l'on peut dire que Hugh et Laruelle assument toujours une fonction de témoin, Yvonne et le Consul, au contraire, incarnent, selon le livre considéré, des fonctions actives ou passives en rapport avec les forces à capter. Hugh, Yvonne et le Consul constituent un personnage rythmique complexe tout à fait variable d'un livre à l'autre, personnage recomposable suivant la modulation de la ritournelle. Là où le Consul entame sa marche funèbre propre à enjamber les pas de l'étoffe dont se composent toutes les manières incorporelles d'un universel effet de moiré, là où il regagne les mailles micrologiques d'une matière signalétique qui mélange les marques territoriales, affiches et panneaux publicitaires lacérés sous le mouvement giratoire de la machine infernale, là où il affronte l'alternance floue des ombres et des rais de lumière entrecroisés par le tournoiement vertigineux de sa nacelle charvirante, Yvonne s'efforce chaque fois de retrouver foi en le monde, de recomposer un monde à travers une danse, une stylisation capables d'enchaîner les manières et les postures.

Le maniérisme de Malcolm Lowry, c'est la mise en œuvre d'un triptyque modulable, une machine infernale dont le

rythme rend possible la machination des différentes figures au sein d'un personnage qui prend Yvonne, le Consul et Hugh dans un devenir impersonnel. D'un livre à l'autre ce personnage produira une autre distribution des éléments du triptyque. Il y a donc ici toute une modulation du personnage rythmique complexe, une modulation liée au fil de la ritournelle. Non seulement la ritournelle entraîne le Consul dans les réseaux d'une matière signalétique devenue indépendante des composantes macroscopiques qu'il avait d'abord prélevées sur un territoire, mais elle enchaîne également toutes les postures maniérées qu'Yvonne traverse. Le devenir d'Yvonne et le devenir du Consul se développent sur une ritournelle dont le rythme différencié produit un même personnage rythmique. La ritournelle désigne un fil à trois composantes inextricables. Il y a d'abord la ligne moléculaire, celle que poursuit le Consul. Il y a ensuite la ligne qu'Yvonne s'efforce de suivre, une ligne mélodique qui prélève, sur l'agitation microscopique que le Consul introduit sur sa ligne propre, un ensemble de manières, d'effets de surface, de transformations incorporelles qu'elle va styliser. Et puis la troisième ligne, c'est la ligne témoin, celle qu'occupe Laruelle qui nous rapporte toute l'histoire, celle qu'occupe Hugh également, deux rivaux qui prétendent à l'amour d'Yvonne et à l'amitié du Consul afin de les détourner du devenir parallèle qui les emporte, ligne molaire de reterritorialisation. Mais toute cette ritournelle ne réussit pas à s'abolir dans la forme tragique de la mort conçue comme limite ultime, retirée, transcendante. Cette ritournelle est construite comme une machine infernale et non pas sur le mode de la tragédie. Des machines infernales, le Consul en rencontre partout. Non pas simplement dans le dédale de la foire, mais sur les murs décrépis d'une *cantina*, sur les fresques de Rivera, dans le livre de Cocteau qui attire l'attention du Consul, etc. Toutes ces machines ont en commun un certain rythme de fonctionnement à trois vitesses. Soit le tableau de Diego Rivera qui orne la chambre de Laruelle. On y découvre d'abord tout un régime de visibilité. Le bas de la toile est encombré de monstres vers lesquels des souïards dégringolent, la tête la première, dans une pluie de bouteilles cassées. En haut, des anges s'élèvent vers une lumière universelle. Il y a ici deux types de devenirs que le Consul attribue à son amour pour Yvonne. Ce tableau est la machine infernale qui ventile toutes les relations dont sont capables Yvonne et le Consul, tous les devenirs qui les portent, les séparent et les réunissent suivant un rythme proprement baroque :

1. Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Mille Plateaux*, op. cit., p. 406.

Il voyait ces personnages qui semblaient des esprits apparemment en passe de devenir plus libres, plus distincts, leurs visages nobles caractéristiques, plus caractéristiques, plus nobles à mesure qu'ils montaient dans la lumière, ces personnages rubiconds qui semblaient des démons blottis les uns contre les autres, se faisant plus pareils l'un à l'autre, plus soudés l'un à l'autre, plus comme un seul démon à mesure qu'ils étaient précipités plus bas dans la ténèbre. Quand il s'était évertué à s'élever comme avec Yvonne au début, les traits de l'existence n'avaient-ils pas semblé se faire plus nets, plus animés, les amis et les ennemis plus identifiables, les problèmes particuliers, les scènes [...] plus détachés de lui-même ? Et ne s'était-il pas trouvé que, plus bas il tombait, plus ces traits avaient eu tendance à se dissimuler, à s'affadir et à s'embrouiller, pour finir par n'être guère mieux que l'atroce caricature de son moi interne et externe [...] ?

Malcolm Lowry,

Au-dessous du volcan, op. cit., p. 597-598.

C'est tout ce dispositif baroque que Deleuze, pour son compte, découvre dans la machination du monde chez Leibniz. En effet, le monde baroque, comme l'indique Deleuze, s'organise selon deux vecteurs, l'enfoncement en bas, la poussée vers le haut. C'est un monde à deux étages séparés par le pli, ou, comme chez le Tintoret et le Greco, une ligne horizontale avec en bas les corps qui se pressent, tandis qu'en haut l'âme monte en longeant un mince repli¹. Et peut-être faudrait-il pouvoir replier l'un sur l'autre ces deux réseaux de la matière, peut-être la machine infernale conduit-elle à les ventiler, à y introduire un décalage incessant pour en extraire une ligne de délire, un pli qu'on porte à l'infini ? Quoi qu'il en soit, cette machine infernale constitue une espèce d'unité distributive à trois plis, à trois lignes qui tantôt se nouent, tantôt se dénouent suivant le rythme de la ritournelle. Et lorsque ces lignes s'enchevêtrent en un fil consistant, il y a émergence d'un personnage complexe, thématique. Mais il suffit de voir ces tensions se relâcher avec trop de souplesse pour que chaque ligne suive une trajectoire propre, de telle sorte qu'il ne soit plus possible de capter les forces du chaos. Tôt ou tard cependant le fil de la ritournelle à nouveau s'enroule sur lui-même pour libérer d'autres triptyques. La machine infernale est donc un écheveau de lignes infiniment modulables, qui se tendent et se détendent selon une logique aléatoire. Mais jamais le fil ne se dénoue totalement. Même très relâché, il maintient une ten-

1. Cf. Gilles DELEUZE, *Le Pli*, op. cit., chapitre III.

sion entre ses trois composantes, en sorte que le moindre accident local retentisse sur l'ensemble à la manière d'une diagonale ivre. Cette diagonale est elle-même très variable et se prélève toujours sur une des trois lignes comme un de leurs *clinamens*. Elle désigne une fibre détachée de son matériau initial, une fibre qui prend de l'indépendance tout en repassant entre la totalité des composantes du système. Elle chevauche l'ensemble de l'écheveau, essence vague à cheval sur plusieurs lignes. Une telle fibre prend des noms très différents en fonction de la ligne d'où elle décline. Mais cet écart, cette bifurcation marquent le plus souvent l'irruption d'une figure animale – chien, chat, taureau ou cheval.

À cet égard, la mort du Consul et celle d'Yvonne n'achèvent pas le roman sans recomposer un nouveau personnage rythmique. En effet, si à la fin du livre les chemins d'Yvonne et du Consul se relâchent et se séparent, il faut bien que la mort du Consul délivre des forces que la mort d'Yvonne reprend dans son propre devenir illimité. Le Consul ne meurt pas sans détacher ce *cheval* qui traverse tout le roman et qui, dans sa course affolée, enjambe tout le réseau, renversant Yvonne au moment exact où le Consul perd pied et sombre à jamais dans la faille qui lézarde la surface d'*Au-dessous du volcan*. La mort du Consul n'achève rien. Son mourir est lui-même une ouverture vers la mort d'Yvonne constitutive d'un devenir cosmique. Là où le Consul se perd dans les écailles micrologiques de la terre, là où les formes se brouillent et les figures se molécularisent, Yvonne recompose les rapports, de telle sorte qu'il est impossible de dissocier les deux mouvements, les deux devenirs que la mort elle-même entraîne vers l'imperceptible, vers l'illimitation cosmique.

C'est l'ensemble de ce dispositif baroque qui rend possible une physique quantique des qualités sensibles, une physique terrible dont on trouve le concept chez Deleuze depuis *Mille Plateaux* et qui découvre sa formule directe avec *L'Image-temps* ou encore, de façon plus nette, dans l'analyse de la perception développée par *Le Pli*.

3. Pour une microphysique des qualités

Nous devons à Deleuze l'idée que *Matière et mémoire*¹ est un livre unique dans l'histoire de la philosophie. Une première fois à l'occasion d'un essai sur Bergson et une seconde fois dans le cadre d'une étude consacrée au cinéma. Le chapitre IV de *L'Image-mouvement* se livre à une analyse vertigineuse de l'univers bergsonien et constitue à cet égard la matrice de toute la classification des signes et des images que développera Deleuze dans la suite de l'ouvrage. Plus profondément, cette analyse de l'univers bergsonien constitue le lieu d'une physique des qualités tout à fait inédite dont on peut découvrir des aspects variables dans toute l'œuvre de Deleuze. On le sait, pour Bergson, la perception reste inséparable d'une capacité sélective. Son rôle consiste, en gros, à éliminer de l'ensemble des images et des mouvements tous ceux sur lesquels notre action n'a aucune prise, aucun pouvoir, tous ceux qui, au fond, échappent au schématisme sensori-moteur. Notre perception consciente dessine, dans l'étoffe des images et des choses, un système capable de favoriser notre action possible sur le réel et c'est pourquoi tout le reste nous échappe. Elle est, dit Bergson, une espèce de filet infiniment subdivisible que nous parvenons à tendre au-dessus de la continuité du monde matériel. Tout se passe donc effectivement comme si nous nous contentions de filtrer l'action réelle des choses extérieures pour en refouler l'action virtuelle. Mais que se passerait-il s'il nous était possible de franchir les cribles de la perception et de contourner la valve de réduction, l'égouttement parcimonieux que notre système sensori-moteur impose à toutes les images, à l'éclatement des images dont le réel se constitue ? Dans quel univers devrions-nous nous étaler et nous perdre s'il existait des conduits de dérivation capables d'éviter la valve de réduction

selon laquelle notre action tranche la matière en compartiments relativement clos ?

En fait, pour Bergson, la matière se compose d'une infinité d'images que recoupe un plan de mouvements variés. C'est pourquoi chaque image agit sur les autres et réagit aux autres sur toutes ses faces et d'une multitude de façons. L'ensemble de ces mouvements, de ces variations entre images constitue, comme dit Deleuze, une sorte de plan d'immanence qui les recoupe de façon impersonnelle puisque toutes ces images et ces mouvements ne s'adressent à personne. L'éclat des images, la diffusion des mouvements permettent de définir le plan d'immanence comme universelle lumière. Le plan impersonnel d'immanence est de part en part lumière. Ainsi, si chaque image agit sur les autres suivant toutes ses faces et d'une multiplicité de façons, cette multiplicité des mouvements, leur émission continue produisent une lumière qui fuse en tous sens, lumière diagrammatique dont les singularités phosphorescentes se prolongent au voisinage de toutes les autres sans orientation déterminée, sans polarité de convergence. Il y a une progression diagrammatique sur un plan d'immanence, une lumière sursaturée au sein de laquelle les images éclatent partout, suivant toutes leurs faces et dans toutes les directions, sans être dirigées, polarisées autour d'un sens qui les ferait conspirer, coaguler en une convergence déterminable.

S'il arrive qu'une polarisation oriente l'éclat de la lumière pour imposer une convergence, un cours dirigé, une stratification ordonnée, c'est parce que, d'une façon ou d'une autre, certains accidents locaux parviennent à arrêter ou à réfléchir la lumière afin de consolider des strates sur le plan d'immanence. Mais un tel arrêt, une telle cristallisation appartiennent au plan lui-même et lui sont totalement immanents. Que peut-il arriver à un tel plan où tout réagit sur tout si l'on ne peut pas introduire de facteur étranger à ce plan ? En fait, là où toutes les images éclatent en tous sens et sur toutes leurs faces, incandescence halogène, on trouve en même temps des images pour lesquelles cet universel éclat est insupportable, trop violent, des images qui se gondolent sous la chaleur, recroquevillées sur elles-mêmes dans le repli de leurs zones fragiles. Alors que toutes les images interagissent, on en trouve de plus fragiles qui, au lieu de recevoir la lumière sur toutes leurs faces, se gon-

1. Henri BERGSON, *Matière et mémoire*, Paris, PUF, 1946.

dolent, ne présentent plus qu'une face et ne réagissent que sur une partie de la surface qu'elles innervent¹.

Se développe ici toute une sensibilité de l'insupportable susceptible de cribler la lumière en isolant certaines influences parmi toutes celles qui coagissent dans l'univers. Comme le redira Simondon à la suite de Bergson, la perception est une opération de refroidissement, de cristallisation en chaînes déterminées, laissant derrière elles toute une agitation moléculaire infiniment plus riche. C'est pourquoi la perception reste soustractive. Elle élimine du flot des images celles qui ne l'intéressent pas. Mais au lieu de descendre cette ligne de différenciation, de refroidissement ou de cristallisation en chaînes déterminées, on peut trouver des conduits de dérivation à même de contourner l'égouttoir perceptif pour remonter vers le plan lumineux d'immanence. Il y a donc moyen de « retrouver la matrice de l'image-mouvement telle qu'elle est en soi, dans sa pureté acentrée, dans son premier régime de variation, dans sa chaleur et sa lumière, quand aucun centre d'indétermination ne venait encore la troubler² ».

Le problème devient alors le suivant : comment quitter la forme sélective de la perception, le crible personnel de la conscience ? « Comment nous défaire de nous-mêmes et nous défaire nous-mêmes ? » Peut-on renouer, à l'intérieur de l'homme, avec ces forces qui le contraignent à l'épouvanter de lui-même ? C'est bien là la question qui anime une microphysique des qualités sensibles, soucieuse de retrouver le plan d'immanence sur lequel la perception prélève un certain ordre. Et c'est une éthique de cette nature qui emporte la démarche prudente du Consul avide de lumière et de saturation :

... le lac clapotait, les lilas fleurissaient, le chanvre bourgeonnait, les monts étincelaient, les cascades se jouaient, le printemps était vert, la neige était blanche, le ciel était bleu, les bourgeons à fruit étaient des nuées, c'étaient des moustiques, l'Himalaya se cachait dans la poussière, et il était plus assoiffé que jamais. Puis le lac soufflait, la neige soufflait, les cascades soufflaient, les bourgeons à fruit soufflaient, les saisons soufflaient – soufflées au loin – lui-même était soufflé au loin, tournoyait dans une tempête de fleurs jusque sur les monts, où la pluie tombait à présent. Mais cette pluie, qui ne tombait que sur les monts, n'apaisait point sa soif [...]. Peut-être parce qu'il buvait, non de l'eau, mais

de la certitude de clarté – comment pouvait-il boire de la certitude de clarté ? Certitude de clarté, promesse de légèreté, de lumière, légère, lumière, et encore, de lumière légère, lumière, lumière, lumière !

Malcolm Lowry,

Au-dessous du volcan, op. cit., p. 227-228.

On découvre dans ce texte une nuée d'images éclatantes, de grains lumineux tournoyant dans une tempête où les particules, les atomes – la masse de nos atomes – interagissent librement sans axes ni centre, ni haut, ni bas, ni droite, ni gauche... Ici chaque atome se met à flotter, sensible à tous les mouvements, perçoit l'imperceptible, réagit à tout ce qui se passe dans l'Univers, sans restriction, sans sélection. Lac, lilas, chanvre, ciel, bourgeons éclatent de toutes parts – multiplicité de graines phosphorescentes, tournoisements vertigineux d'où toute chose s'improvise. Et c'est vrai qu'un atome, comme le pense Deleuze, perçoit infiniment plus que nous-mêmes l'Univers entier qui retentit en lui sans restriction aucune¹. Saturé d'atomes, le Consul s'agite, plonge sa masse de molécules dans l'universelle lumière qui le disperse : clapoter, fleurir, bourgeonner, étinceler, laisser tout aller, tout passer – des verbes propres à définir la variété quantique du champ d'immanence. Cette variété quantique désigne l'aspect lumineux du plan. Des grains de lumière traversent une plaque translucide à laquelle manque encore l'écran noir susceptible d'individuer les formes de manière photographique². En effet, pour Bergson, la conscience est l'écran noir apte à révéler la propagation de la lumière qui pourtant la déborde de partout selon une variation quantique universelle. Et c'est vers cet écran noir, vers la partie active de la plaque photographique que le Consul progressivement choisit de s'enfoncer. Le crible perceptif, à en croire *Matière et mémoire*, fonctionne à la façon d'une émulsion chimique comparable à celle qu'on trouve sur le support d'une photographie. Il s'agit en gros d'une structure incapable de retenir tous les détails qui saturent les atomes et les ondes lumineuses.

Depuis Épicure au moins, la pensée bute sur de telles ondes aux flux variables, *clinamens* inassignables qui se produisent en un temps plus petit encore que le minimum pensable, *intervallo minimo*. Il y a, si l'on veut, un minimum pensable dont

1. Cf. Gilles DELEUZE, *Cinéma 1*, op. cit., p. 94.

2. Cf. Henri BERGSON, *Matière et mémoire*, op. cit., p. 36.

1. Bergson ne parle pas de replis, mais d'intervalles dans la matière propres à définir des images sensibles. Cf. *Matière et mémoire*, op. cit., p. 27 à 45.

2. Gilles DELEUZE, *Cinéma 1*, op. cit., p. 97.

notre pensée est issue, une pauvreté de la pensée, *sa* misère. Partout elle se heurte à des détails encore plus petits que ce que notre conscience met en perspective. Il y a des *clinamens*, des quantités évanouissantes, des scintillements dont les frémississements échappent à notre pouvoir ou degré de définition. La nature est faite de transitions, de passages évanescents, de petites bifurcations qui se produisent en un temps plus petit que le minimum pensable, en un temps qui n'est plus le nôtre, un temps étranger à notre forme de sensibilité, une forme pure du temps qui ne relève pas de la structure schématique de notre sensibilité et que la peinture, la littérature et la musique cherchent à prendre pour matière. C'est donc un peu comme si l'on décidait de rompre avec l'espace-temps de la mécanique classique pour nous heurter à notre propre incompréhension, à notre propre impouvoir. En tout cas, lorsqu'on enregistre une scène quelconque par photographie ou par magnéscope, la situation qu'on veut fixer doit être décomposée, sélectionnée d'après une structure grossière imposée à un nombre important d'individus physiques. La photographie relève d'une organisation spatio-temporelle pauvre.

Pour reprendre l'idée de Bergson, si la conscience doit se comparer au travail de la photographie, elle devra présenter un pouvoir de définition très sélectif, à l'instar de la partie active du cliché¹. En effet, le support de la plaque est constitué d'une émulsion composée d'une multitude de grains d'argent. La capacité à fixer les petits détails dépendra de la finesse des particules. C'est pourquoi la continuité des lignes optiques ne peut se traduire sur la photographie que de façon discontinue, une traînée de poudre dentelée. Vue au microscope, cette émulsion reflète assez bien l'enfer dans lequel le Consul ne cesse de se débattre – un brouillard informe de grains discontinus. Même chose pour la bande électromagnétique. On peut toujours y dénombrer des composantes très différentes. On y trouve bien sûr des grains d'oxyde, des molécules d'acier, une certaine quantité de particules déterminées. Mais la quantité d'information que cette bande permet de fixer sera nécessairement limitée. Il y a un ensemble de détails qui ne peuvent s'inscrire sur un tel support, des détails que les grains d'oxyde et les molécules d'acier ne pourront rendre tangibles. En fait, la quantité de détails qu'on peut enregistrer par unité de temps

1. Notre analyse du pouvoir de définition s'inspire des pages remarquables que Simondon consacre à la perception. Cf. *L'Individuation psychique et collective*, op. cit., p. 84-88.

sera fonction du nombre de particules métalliques contenues sur la bande magnétique. Il est impossible de retenir sur cette bande des détails plus petits que l'ordre de grandeur des chaînes moléculaires. Le support plastique se compose lui-même d'une structure moléculaire assez grossière. Cette structure désigne donc l'horizon ou la limite au-delà desquels on ne peut plus rien percevoir, et cet horizon constitue le pouvoir de définition, le degré de définition propre à ce mode d'enregistrement. Si l'on voulait aller au-delà de cette limite, le son se confondrait alors avec le bruit de fond déterminé par la discontinuité des particules élémentaires.

Pour notre cerveau se pose un problème analogue. Il y a un degré de définition au-delà duquel on ne peut plus penser, un horizon qui marque la difficulté de penser en même temps que notre impouvoir propre. Notre cerveau, c'est un réseau de chaînes neuronales brisées, morcelées. Notre tête est fendue de synapses partout et notre pensée saute d'intermittents éternuements... tantôt... tantôt... tantôt. Partout des morts plurielles et des microfailles entre lesquelles le Consul se laisse guider par la ritournelle qui l'entraîne. Il y a donc forcément des détails qui échappent à la transmission cérébrale, des détails plus petits que l'ordre de grandeur des chaînes neuronales. C'est pourquoi ce qui est plus petit que le minimum pensable concerne tous les détails qui tombent dans les synapses, entre les microfentes cérébrales. L'évanescence, l'événement, c'est ce qui tombe au milieu, dans le pli de la terre et du cerveau que longe le Consul en sifflant sa ritournelle, un milieu qui nécessairement échappe au *pouvoir de définition* de la conscience. Entre les microfentes cérébrales, c'est le fourmillement des quantités infinitésimales qui éclatent en bifurquant – ondes et particules, atomes et *clinamens* :

Rarement perspective apparut si brillante. Pour la première fois il prenait conscience de l'extraordinaire activité qui l'environnait de toutes parts dans son jardin : un lézard grim pant sur un arbre, un lézard d'une autre sorte descendant d'un autre arbre, un colibri vert bouteille explorant une fleur, un colibri d'une autre sorte, voracement, une autre fleur ; de vastes papillons, minutieusement marquetés de points piqués rappelant les blouses du marché, voltigeant avec la grâce indolente de gymnastes [...] ; des fourmis tirant, de-ci de-là, des bordées le long des sentes avec des pétales ou des fleurs écarlates ; tandis que d'en haut, d'en bas, du ciel et, il se pouvait, de sous terre venait un

bruit continu de sifflement, rongement, cliquettement et même barrissement.

Malcolm Lowry,
Au-dessous du volcan, op. cit., p. 251.

Tous ces sifflements, ces cliquettements désignent la limite, l'horizon, le seuil de notre degré de définition. Il s'agit ici du bruit de fond propre à la discontinuité des chaînes neuronales. Une telle limite, on en retrouve partout les effets dans un beau film de Wim Wenders, *Les Ailes du désir*, un film qui cherche à traduire la sensibilité inhumaine que développe le monde de l'ange. Ce film nous fait basculer dans une dimension sursaturée, celle sur laquelle deux anges évoluent en vigilambules. C'est la situation du Consul, que le dernier livre du *Volcan* réussit à faire flotter entre l'éclat asubjectif des choses – *Ailas !* Et c'est depuis sa mort prochaine que le temps, à chaque instant, se subdivise encore, se distend jusqu'au point où les choses soudainement trébuchent entre les microfentes cérébrales. Partout les interstices vont prendre une certaine indépendance. Entre tic et tac, la cloche indolente résonne : « dolente... dolore ! » Toute chose ici se met à trébucher dans le cerveau du Consul où s'interrompt cette cloche fendue par le milieu, cette cloche qu'on retrouve aussi bien au début du roman qu'à la fin¹. Midi-minuit, l'heure où le temps se met à fluer en rond, l'heure où toute chose commence à s'ouvrir et à résonner par son milieu :

Il allait replacer la lettre dans le livre quand, mi-distraitemment, mais sur une brusque et nette impulsion, il l'offrit à la flamme de la bougie. La flambée éclaira toute la *cantina* d'une bouffée de lumière [...] tandis que M. Laruelle déposait le bloc qui se tortillait dans un cendrier où, splendidement conforme à ses plis, il se recroquevilla, castel en flammes, croula, s'affala en une ruche cliquetante à travers quoi rampaient, voletaient des étincelles comme de minuscules vers rouges, et par-dessus flottaient dans la fumée ténue de rares bribes de cendre, carapace morte à présent, faiblement crépitante... Du dehors tout à coup une cloche clama puis brusquement se tut : *dolente... dolore !*

Malcolm Lowry,
Au-dessous du volcan, op. cit., p. 96-97.

Dans ce moment splendide, la roue du temps bifurque et se met à tourner à l'envers, comme le suggère Malcolm Lowry.

1. Cf. Malcolm Lowry, *Au-dessous du volcan, op. cit.*, p. 97, 147 et 617.

Partout des interstices prolifèrent sans que pour autant le discontinu l'emporte sur le continu. Simplement, comme le dit Deleuze à propos de Godard, le milieu, la coupure, l'interstice deviennent irrationnels. La faille médiane peut alors s'étendre et se manifester pour soi dans une espèce de rythmique inter-nelle¹. L'interstice, au fond, accède à une autonomie relative pour remplir l'espace de son Sahara cliquetant. C'est toute cette distorsion que Wenders réussit à mettre en œuvre dans son film. L'ange de Wenders développe des perceptions trop fines. Il ne fait aucune sélection de ce qu'il voit ou de ce qu'il entend. Chaque moment se subdivise à l'infini, présente encore un interstice indépendant des bords qu'il disjoint. Le monde se décompose en des variétés d'espaces sans bord commun de telle sorte qu'on se heurte nécessairement aux intervalles. C'est alors tout l'Univers qui résonne en lui, un chuchotement inextricable avec des suspens et des catatonies. D'une certaine façon, l'ange de Wim Wenders, comparable en cela à l'ange de Paul Valéry, cherche à imposer une nouvelle forme de sensibilité, une sensibilité inhumaine susceptible d'enregistrer les passages soudains de la nature, la croissance insensible des montagnes et l'évanescence du continu. L'ordre des quantités évanouissantes, ce qui est plus petit que le minimum pensable et qui tombe généralement dans les synapses, toute cette agitation moléculaire correspond dans le film de Wenders à une physique des qualités sensibles et peut se traduire par des percepts singuliers, parfois intolérables comme pour une toile de Van Gogh. Toutes les articulations du réel, les petites bifurcations, les frémissements du monde, ses *clina-mens* et ses variations, l'ange les touche du doigt dans une espèce d'hésitation constante entre sa nature angélique et un devenir humain. On rencontre ici un procès de subjectivation très créateur, une espèce de folie divine de l'esprit humain par laquelle l'ange ne devient pas homme sans permettre à l'homme de mettre le doigt sur le pli des choses.

Un tel procès de subjectivation correspond assez bien à l'état d'extrême tension qui anime la démarche ivre du Consul. Entre l'ange et la bête, le Consul cherche à forcer la forme homme en direction de son impouvoir, en direction de cette limite d'où il pense et perçoit, en direction de son *degré de définition* qu'il faut bien penser, pourtant, si l'on veut gagner en grâce et en légèreté. Mais comment entraîner la forme homme vers cette limite sur laquelle elle pourra se rapporter à

1. Cf. Gilles DELEUZE, *Cinéma 2, op. cit.*, p. 278-279.

d'autres forces, comment lui faire gagner cette ligne médiane, interstitielle, tout en échappant aux *larcènes*, aux sifflements, aux bruits de fond cérébraux ? Comment fendre le crible de la conscience, les mailles neuronales sans devenir sourd et aveugle ? Comment vivre dans les plis ?

La vie dans les plis, le *kairos* comme épreuve du milieu, concerne une éthique qui exige beaucoup d'agilité, tout un enchaînement de postures inséparables d'une espèce de gymnastique philosophique susceptible de porter la pensée vers son seuil critique, vers un degré de métastabilité plastique. Le *kairos* c'est la nécessité pour la pensée de pousser par le milieu, entre les microfentes cérébrales, d'occuper le milieu, un interstice qui, sans appartenir aux variétés qu'il sépare, libère de nouveaux frayages dans l'association des neurones. Conquérir une posture dans cet intervalle qui disjoint des espaces sans bord commun, sauter d'une rive à l'autre comme le marin sur ses cordages, se glisser entre les synapses sans se perdre dans la discontinuité des particules, sans se heurter au bruit de fond de notre système perceptif, cela exige une charge d'affects intenses. Il n'y a pas de nouveaux percepts sans affects. Comme le dit Deleuze, « le style en philosophie est tendu vers ces trois pôles, le concept ou de nouvelles manières de penser, le percept ou de nouvelles manières de voir et d'entendre, l'affect ou de nouvelles manières d'éprouver¹ ». Il faut ces trois dimensions, rajoute Deleuze, pour faire le mouvement – la philosophie comme opéra, un oiseau de feu !

Reprenons l'exemple de la photographie pour le comprendre. L'image perçue dépend du degré de définition propre à l'émulsion chimique composée de grains d'argent. S'il est vrai que la photographie d'un tas de sable suppose des quantités de signaux supérieures à la quantité de particules contenues dans l'émulsion chimique et que par conséquent il est plus facile de rendre l'image d'une forme simple du type visage-paysage, comment le Sahara peut-il alors devenir accessible à un tel système ? En fait, sans affects, sans intensités, le Sahara échappe à la pellicule. L'affect est un pouvoir de diminuer la quantité d'information tout en préservant la qualité des signaux. L'affect joue entre quantité et qualité dont il effectue le voisinage. Comme le dit Simondon, en augmentant les contrastes de l'écran télévisuel, on améliore de façon tangible la perception des objets alors même qu'on accroît la perte

1. Gilles DELEUZE, *Pourparlers*, op. cit., p. 224.

d'information¹. L'intensité constitue un voisinage inédit entre quantité et qualité dans la synthèse du divers homogène. Au fond, la source inépuisable des détails devient perceptible là où l'intensité est accentuée par des affects. C'est l'intensité de la perception qui réussit à individuer le Sahara, la dune de sable. Une poussière de particules ne peut former une entité par simple addition du divers. La joie, la crainte, l'attente encore et l'attente toujours, bref le désir, donnent à la perception l'intensité dont elle a besoin pour trahir son degré de définition. Ce qui est plus petit que le minimum pensable tombe dans les synapses, mais peut devenir sensible par intensification comme pour le réglage de l'écran de télévision dont les intensités et les potentiomètres rendent sensible ce qui échappe au degré de définition.

Une physique des qualités sensibles comme esthétique est de fait inséparable d'une éthique des intensités et des affects telle que Deleuze l'élabore dans *Capitalisme et schizophrénie*. La patience, l'attente, le voyage sur place sont les opérateurs du désir, des expériences intenses inséparables d'une production d'affects capables de faire consister percepts et concepts, visibilités et énoncés. Ce que Malcolm Lowry rend indiscernable de par sa propre expérience littéraire concerne le développement de la ritournelle et la production des affects. Avec lui, la ritournelle se confond avec le développement d'une ligne d'intensité qui ne se divise pas en degrés sans changer de nature à chaque étape de la division :

L'eau qui gouttait toujours dans la piscine – Dieu, avec quelle lenteur – comblait entre eux le silence... Il y avait autre chose : le Consul s'imaginait ouïr encore la musique du bal, qui devait depuis longtemps s'être tue, en sorte que le silence était comme pénétré de la sourde batterie des tambours évanouis [...]. C'était sans doute l'absence presque palpable de la *musique*, toutefois, qui rendait tellement singulier qu'à son rythme parussent s'agiter les arbres, illusion qui vêlait non seulement le jardin, mais les plaines au-delà, la scène tout entière, d'horreur [...].

Malcolm Lowry,
Au-dessous du volcan, op. cit., p. 148.

L'horreur, c'est ici l'affect d'une heure singulière, clepsydre aux résonances ouateuses, illimitées, dont le rythme tonne au travers du cerveau comme un boulet de canon – vitesse abso-

1. Gilbert SIMONDON, *L'individuation psychique et collective*, op. cit., p. 83.

lue. Une vitesse absolue libérée au milieu des gouttes qui tombent doit s'entendre à la façon d'une différence d'intensité qui contracte un phénomène, le lâche et l'expulse dans un espace à n dimensions. C'est pourquoi une vitesse absolue peut mesurer un mouvement rapide non moins qu'un mouvement lent, immobile. Un voyage sur place peut être très intense. L'essentiel c'est la capacité de produire des espaces-temps différenciés. Dans un texte vraiment étonnant dont Lowry s'inspire librement, Melville réussit à poser les conditions d'une éthique extraordinaire. Melville cherche à faire de l'horreur l'affect d'une vitesse absolue, horreur du blanc, de la blancheur étale d'où la rose et la tulipe extraient leurs couleurs, leurs éclats¹. L'horreur désigne une espèce de frisson qui nous parcourt la moelle épinière et qui rétracte nos pupilles en même temps que l'épiderme. Rien à voir avec de l'angoisse ou de l'inquiétude. L'horreur c'est un affect créateur qui prend notre peau dans un devenir sensoriel extraordinaire. L'horreur réussit à faire naître à fleur de peau des variétés d'espaces sans commune mesure. Il n'y a pas d'espace homogène au sens de Kant. L'espace de Kant est le résultat d'une apathie. Avec l'horreur, au contraire, l'espace se hérissé de potentialités, de dimensions irréductibles que traverse un frisson univoque. Notre corps n'est pas le lieu d'un espace uniforme, mais d'une topologie différentielle, variable en fonction des affects qui le traversent. Le chapitre que Melville consacre à la blancheur de la baleine constitue à certains égards une éthique des affects avec pour chaque affect la forme des percepts qui leur correspondent, l'espace singulier qu'ils prolongent. De l'horreur joyeuse à l'affreuse douceur, Melville expérimente de nouvelles façons de voir et de nouvelles manières de penser. Sans de pâles horreurs, il n'y a pas, dit-il, d'émerveillement spirituel, de charme, de grâce, et il est vrai que personne ne sait exactement de quels espaces une façon d'éprouver est capable. L'affect c'est une ligne intense, un frisson qui nous parcourt et dont le rythme va agiter les arbres et les fleurs. L'affect c'est le choc de la ritournelle et il y a autant de ritournelles que d'affects qui nous secouent. La ritournelle désigne en quelque sorte le devenir d'un affect, un devenir créateur d'espaces-temps innombrables, un devenir qui prend percepts et concepts dans une relation d'intensité, une danse de neurones au milieu du cerveau... tantôt... tantôt... tantôt :

1. Herman MELVILLE, *Moby Dick*, op. cit., chapitre XLII.

Le jardinier, dans la résidence de week-end de l'ambassadeur d'Argentine, s'en allait tailladant à travers de hautes herbes, déblayant le terrain pour un court de badminton, mais quelque chose dans cette occupation plutôt innocente renfermait une menace affreuse contre lui. Même les larges feuilles des plataniers paraissaient, en leur douce retombée, une menace sauvage comme des ailes de pélicans battantes, avant de se fermer. Les mouvements au jardin de quelques autres petits oiseaux rouges, tels des boutons de rose animés, semblaient intolérablement furtifs et saccadés. Comme si les créatures étaient liées à ses nerfs par de sensibles fils.

Malcolm Lowry,
Au-dessous du volcan, op. cit., p. 149.

De la *barranca*, le Consul entendait encore sourdre, dans sa tête, le bruit saccadé des tambours de Parian. Il y avait fête hier soir. C'est aujourd'hui jour des Morts.

L'ŒUVRE DE DELEUZE

Livres

- Hume, sa vie, son œuvre, avec un exposé de sa philosophie* (avec André Cresson), Paris, PUF, 1952.
- Empirisme et subjectivité*, Paris, PUF, 1953.
- Instincts et institutions*, textes et documents philosophiques, 1Paris, Hachette, 1955.
- Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF, 1962.
- La Philosophie critique de Kant*, Paris, PUF, 1963.
- Marcel Proust et les signes*, Paris, PUF, 1964 (éd. augmentée, 1970).
- Nietzsche*, Paris, PUF, 1965.
- Le Bergsonisme*, Paris, PUF, 1966.
- Présentation de Sacher-Masoch*, Paris, Minuit, 1967.
- Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968.
- Spinoza et le problème de l'expression*, Paris, Minuit, 1968.
- Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969.
- Spinoza, philosophie pratique*, Paris, PUF, 1970 (réédition augmentée, Minuit, 1981).
- L'Anti-Œdipe* (avec Félix Guattari), Paris, Minuit, 1972.
- Kafka – Pour une littérature mineure* (avec Félix Guattari), Paris, Minuit, 1975.
- Rhizome* (avec Félix Guattari), Paris, Minuit, 1976.
- Dialogues* (avec Claire Parnet), Paris, Flammarion, 1977.
- Superpositions* (avec Carmelo Bene), Paris, Minuit, 1979.
- Mille Plateaux* (avec Félix Guattari), Paris, Minuit, 1980.
- Francis Bacon – Logique de la sensation*, Paris, La Différence, 1981, 2 volumes.
- Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983.
- Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985.
- Foucault*, Paris, Minuit, 1986.
- Le Pli – Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit, 1988.
- Périclès et Verdi*, Paris, Minuit, 1988.
- Pourparlers*, Paris, Minuit, 1990.

Qu'est-ce que la philosophie ? (avec Félix Guattari), Paris, Minuit, 1991.

Articles

- « Du Christ à la bourgeoisie », *Espace*, 1946, p. 93-106.
 « Bergson », in *Les Philosophes célèbres*, Mazonod, 1956, p. 292-299.
 « La conception de la différence chez Bergson », *Les Études bergsoniennes*, volume 4, Albin Michel, 1956, p. 77-112.
 « Nietzsche, sens et valeur », *Arguments*, 1960.
 « Lucrèce et le naturalisme », *Études philosophiques*, 1961 (repris in *Logique du sens*, appendice II).
 « Mystère d'Ariane », *Philosophie*, n° 17, 1987, p. 67-72 ; texte de 1963.
 « Unité de À la recherche du temps perdu », *Revue de métaphysique et de morale*, 1963, p. 427-442.
 « L'idée de genèse dans l'esthétique de Kant », *Revue d'esthétique*, 1963, p. 113-136.
 « Klossowski et le corps-langage », *Critique*, 1965, repris in *Logique du sens*, 1969.
 « L'homme, une existence douteuse », *Le Nouvel Observateur*, 1^{er} juin 1966, p. 32-34.
 « Conclusions. Sur la volonté de puissance et l'éternel retour », in *Nietzsche, Cahiers de Royaumont*, n° VI, Minuit, 1967, p. 275-287.
 « La méthode de dramatisation », *Bulletin de la société française de philosophie*, 28 janvier 1967, p. 90-118.
 « Introduction générale à Nietzsche (avec Michel Foucault), *Œuvres philosophiques complètes*, tome 5 : *Le Gai Savoir*, Gallimard, 1967.
 « Renverser le platonisme », *Revue de métaphysique et de morale*, 1967, repris in *Logique du sens*.
 « Le schizophrène et le mot », *Critique*, 1968, p. 731-746.
 « La synthèse disjonctive » (avec Félix Guattari), *L'Arc*, n° 43, repris in *L'Anti-Œdipe*.
 « Spinoza et la méthode générale de M. Guérout », *Revue de métaphysique et de morale*, p. 426-437.
 « Sainte Jackie, comédienne et bourreau », *Les Temps modernes*, novembre 1972, p. 854-856.
 « Faille et feux locaux », *Critique*, 1970, p. 344-351.
 « Le froid et le chaud », présentation de l'exposition sur Fromanger, éd. Baudard Alverez, 1973.
 « Hume », in *Histoire de la philosophie*, dir. F. Châtelet, Hachette, 1972.
 « À quoi reconnaît-on le structuralisme ? », *ibid.*, 1973.
 « Pensée nomade », in *Nietzsche aujourd'hui*, UGE, « 10/18 », tome 1, p. 159-174.

- « Quatre propositions sur la psychanalyse », in *Politique et psychanalyse*, Bibliothèque des mots perdus, 1973.
 « Le nouvel arpenteur » (Intensités et blocs d'enfance dans *Le Château*), *Critique*, 1973, p. 1046-1054.
 « Trois questions sur *Six fois deux* », *Cahiers du cinéma*, novembre 1976, n° 271, repris in *Pourparlers*, 1990.
 « Le pire moyen de faire l'Europe » (avec Félix Guattari), *Le Monde*, 1^{er} novembre 1977.
 « Philosophie et minorité », *Critique* n° 369, février 1978, p. 154-155.
 « Les gêneurs », *Le Monde*, 7 mars 1978.
 « La plainte et le corps », *Le Monde*, 13 octobre 1978.
 « Deux questions », *Recherches*, n° 39 bis, décembre 1979, p. 231-234.
 « Lettre à Uno sur le langage », *La revue de la pensée d'aujourd'hui*, Tokyo, 1982.
 « Lettre à Uno : Comment nous avons travaillé à deux », *ibid.*, septembre 1984.
 « Le temps musical », *ibid.*
 « Grandeur de Yasser Arafat », *Revue d'études palestiniennes*, n° 18, 1984, p. 41-43.
 « Mai 68 n'a pas eu lieu », *Les Nouvelles*, 3 mai 1984, p. 75-76.
 « Les plages d'immanence », *Mélanges Gandillac : L'art des confins*, PUF, 1985, p. 79-81.
 « Il était une étoile de groupe » (F. Châtelet), *Libération*, 27 décembre 1985.
 « Sur le régime cristallin », *Hors cadre*, avril 1986, p. 39-45.
 « Sur quatre formules poétiques qui pourraient résumer la philosophie kantienne », *Philosophie*, n° 9, 1986, p. 29-34.
 « Le plus grand film irlandais », *Revue d'esthétique*, 1986, p. 381-382.
 « Boulez, Proust et le temps. Occuper sans compter », in *Éclats/Boulez*, éd. du Centre Pompidou, 1986, p. 98-100.
 « Un critère pour le baroque », *Chimères*, n° 5-6, mai-juin 1988.

Préfaces

- Préface à J. Malfatti de Montereaggio, *La Mathèse ou Anarchie et hiérarchie de la science*, éd. du Griffon d'or, 1946.
 Préface à Diderot, *La Religieuse*, Paris, éd. Marcel Daubin, 1947.
 Postface à Michel Tournier, *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, Gallimard, 1967, repris in *Logique du sens*.
 Préface à Zola, *La bête humaine*, in *Œuvres complètes d'Émile Zola*, Cercle du livre précieux, 1967, repris in *Logique du sens*.
 Préface à Louis Wolfson, *Le Schizo et les langues*, Paris, Gallimard, 1970.

- Préface à Félix Guattari, *Psychoanalyse et transversalité*, Paris, Maspero, 1972.
 Préface à Guy Hocquenghem, *L'Après-midi des faunes*, Paris, Grasset, 1974.
 Préface à H. Gobard, *L'Aliénation linguistique*, Paris, Flammarion, 1976.
 Postface à J. Donzelot, *La Police des familles*, Paris, Minuit, 1977.
 Préface à D. H. Lawrence, *Apocalypse*, Paris, Balland, 1978.
 Préface à Serge Daney, *Ciné-lectures*, Paris, éd. Cahiers du Cinéma, 1986, repris in *Pourparlers*.
 Postface à Melville, *Bartleby, ou la formule*, Paris, Flammarion, 1989.
 « L'épuisé », postface à Samuel Beckett, *Quad*, Paris, Minuit, 1992.

Entretiens

- « L'éclat de rire de Nietzsche », *Le Nouvel Observateur*, 3 avril 1967.
 « Entretien sur Nietzsche », *Les Lettres françaises*, 5 mars 1968.
 « Entretien avec Jeannette Colombel », *La Quinzaine littéraire*, n° 68, mars 1969.
 « Les intellectuels et le pouvoir » (entretien avec Michel Foucault), *L'Arc*, n° 49, 1972.
 « Capitalisme et schizophrénie », *L'Arc*, n° 49.
 « Les équipements du pouvoir » (avec Foucault et Guattari), *Recherche*, n° 13, décembre 1973.
 « Table ronde sur Proust » (avec Barthes et Grenette), *Cahiers Marcel Proust*, n° 7, 1975.
 « Entretien sur les nouveaux philosophes », 5 juin 1977 (prospectus).
 « Entretien avec C. Backès-Clément », *L'Arc*, n° 49, 2^e éd., 1980.
 « Entretien sur *Mille plateaux* », *Libération*, 23 octobre 1980, repris in *Pourparlers*.
 « Pourquoi en est-on arrivé là ? », entretien avec F. Châtelet, *Libération*, 23 octobre 1980.
 « La peinture enflamme l'écriture », *Le Monde*, 3 décembre 1981.
 « La photographie est déjà tirée dans les choses », *Cahiers du cinéma*, 1983.
 « Cinéma 1, première », *Libération*, 3 octobre 1983.
 « Le philosophe menuisier », *Libération*, 3 octobre 1983.
 « Portrait du philosophe en spectateur », *Le Monde*, 6 octobre 1983.
 « Le philosophe et le cinéma », *Cinéma*, 18-12, n° 334, 1985.
 « À gauche sans missiles », avec J.-P. Bamberger, *Les Nouvelles*, 15 décembre 1983.
 « Entretien », *L'Autre Journal*, octobre 1985, repris in *Pourparlers*.
 « Le cerveau, c'est l'écran », *Cahiers du Cinéma*, mars 1986.
 « Fendre les choses, fendre les mots », *Libération*, 2 septembre 1986, repris in *Pourparlers*.

- « Michel Foucault dans la troisième dimension », *Libération*, 3 septembre 1986.
 « La vie comme une œuvre d'art », *Le Nouvel Observateur*, 29 août 1987, repris in *Pourparlers*.
 « The Intellectual and Politics. History », *The Present*, printemps 1986.
 « Entretien avec R. Bellour et F. Ewald », *Magazine littéraire*, n° 257, septembre 1988.
 « La pensée mise en plis », *Libération*, 22 septembre 1988.
 « Re-présentation de Masoch », *Libération*, mai 1989.
 « Contrôle et devenir », *Futur antérieur*, n° 1, printemps 1990.
 « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle », *L'Autre Journal*, mai 1990, repris in *Pourparlers*.

Études sur Deleuze

- M. GRESSOLE, *Deleuze*, éd. Universitaires, 1973.
L'Arc, Spécial Deleuze, n° 49, 1972.
 M. FOUCAULT, « Theatrum philosophicum », *Critique*, novembre 1970.
 R. MAUZI, « Les complexes et les signes », *Critique*, 1966.
 G. P. BRABAND, « Masoch », *L'Inconscient*, 1968.
 FURTOSE et ROUSSILLON, « L'Anti-Œdipe », *Esprit*, 1972.
 J. DONZELOT, « Une anti-sociologie », *Esprit*, 1972.
 J.-F. LYOTARD, « Capitalisme énergumène », *Critique*, 1972.
 R. GIRARD, « Système du délice », *Critique*, 1972.
 A. VILLANI, « Géographie physique de *Mille Plateaux* », *Critique*, 1980.
Lendemains, Spécial Deleuze, Hitzeroth, n° 53, 1989.
Magazine Littéraire, « Gilles Deleuze, un philosophe nomade », n° 257, septembre 1988.
 M. BUYDENS, *Sahara, l'esthétique de Gilles Deleuze*, Paris, Vrin, 1990.
 A. BADIOU, « Gilles Deleuze : *Le Pli – Leibniz et le baroque* », *Annuaire philosophique*, 1988-1989, Paris, Seuil, 1989.

Ouvrages de Félix Guattari

- En collaboration avec Gilles Deleuze :
L'Anti-Œdipe, Minuit, 1972.
Kafka – Pour une littérature mineure, Minuit, 1975.

Mille Plateaux, Minuit, 1980.
Qu'est-ce que la philosophie ? Minuit, 1991.

Autres ouvrages de Félix Guattari :

Psychanalyse et transversalité, Maspero, 1972.
La Révolution moléculaire, Recherche, 1977.
L'Inconscient machinique, Recherche, 1979.
Les Années d'hiver 1980-1985, Bernard Barrault, 1985.
Les Nouveaux Espaces de liberté, avec T. Negri, éd. D. Bedon, 1985.
Cartographie schizo-analytique, Galilée, 1989.
Chaosmose, Galilée, 1992.

TABLE DES MATIÈRES

Lettre-préface de Gilles Deleuze	7
Préambule	11
VARIATION I. Éthique et esthétique	13
1. Champ de bataille	15
2. L'empirisme transcendantal	29
3. Nomadologie	51
VARIATION II. Trois formules poétiques pour une distribution nomade	73
1. Le temps sorti de ses gonds	75
2. Le coup de dés	101
3. « Le jardin aux sentiers qui bifurquent »	131
VARIATION III. Des multiplicités	147
1. L'image de la pensée	149
2. Des variétés	177
3. Poétique des multiplicités	196
VARIATION IV. Malcolm Lowry ou le manifeste des choses	211
1. La marche à mort	213
2. Des manières	229
3. Pour une microphysique des qualités	244
L'œuvre de Deleuze	257