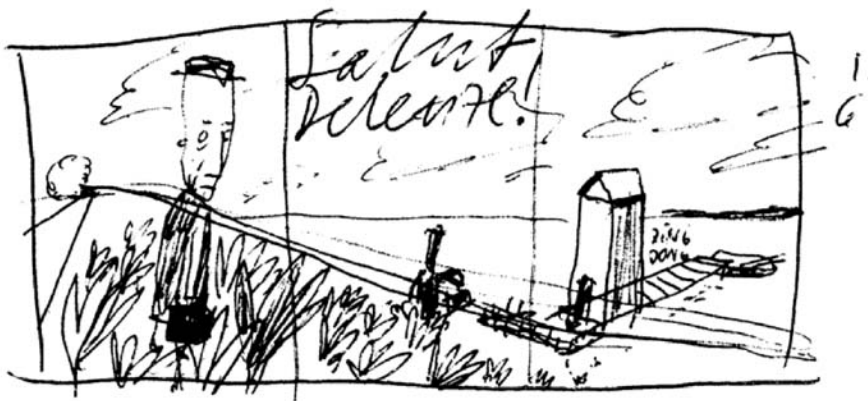




# CONTR'HOMMAGE POUR **GILLES DELEUZE**

*Sous la direction de*

**Dalie Giroux**

**René Lemieux**

**Pierre-Luc Chénier**

*Illustrations de Martin tom Dieck*

*pul*

*Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert*

# Contr'hommage pour Gilles Deleuze

*Nouvelles lectures, nouvelles écritures*

Page laissée blanche intentionnellement

# Contr'hommage pour Gilles Deleuze

*Nouvelles lectures, nouvelles écritures*

Sous la direction de

DALIE GIROUX

RENÉ LEMIEUX

PIERRE-LUC CHÉNIER

Les Presses de l'Université Laval

Les Presses de l'Université Laval reçoivent chaque année du Conseil des Arts du Canada et de la Société d'aide au développement des entreprises culturelles du Québec une aide financière pour l'ensemble de leur programme de publication.

Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada par l'entremise de son Programme d'aide au développement de l'industrie de l'édition (PADIE) pour nos activités d'édition.

Mise en pages: **Santo** *graph*

Maquette de couverture: Hélène Saillant

© Les Presses de l'Université Laval 2009  
Tous droits réservés. Imprimé au Canada  
Dépôt légal 2<sup>e</sup> trimestre 2009

ISBN 978-2-7637-8829-6

Les Presses de l'Université Laval  
Pavillon Maurice-Pollack  
2305, de l'Université, bureau 3103  
Université Laval  
Québec, (Québec) G1V 0A6  
Canada

[www.pulaval.com](http://www.pulaval.com)

# Table des matières

**Remerciements** ..... XI

**Introduction** ..... XIII

*Pierre-Luc Chénier, Dalie Giroux et René Lemieux*

## Lectures

**La pratique deleuzienne de l'histoire** ..... 3

*Alain Beaulieu*

La philosophie et son histoire. .... 4

Une nouvelle image de la pensée dans l'institution universitaire ..... 7

Perspective microscopique ..... 11

La dramaturgie deleuzienne. .... 13

Une nouvelle philosophie de l'histoire ..... 17

**Pris dans une sorte de serpent. Le concept deleuzien de maniérisme  
entre Bacon et le baroque.** ..... 23

*Sjoerd Van Tuinen, traduction de Denis Courville*

La peinture maniériste et la logique de la sensation :  
de Michel-Ange à Bacon. .... 24

Le maniérisme et le baroque ..... 33

**La Chine et la ligne. Une étude de la référence chinoise  
dans *Mille Plateaux*** ..... 45

*Erik Bordeleau*

Introduction. .... 45

« La Chine est la mauvaise herbe dans le carré de choux  
de l'humanité » ..... 47

« Le multiple, il faut le faire à force de sobriété » ..... 49

« Passer le mur du signifiant: les Chinois peut-être, mais à quel prix? » ... 51

« Tout est passé sur les lignes » ..... 55

Conclusion ..... 58

**Le Corps sans Organes. Mobilisation pour une méthodologie d'observation sociale . . . . . 63**

*Andreas Krebs*

|                                                           |    |
|-----------------------------------------------------------|----|
| Introduction. . . . .                                     | 63 |
| Le Corps sans Organes et la production du sujet . . . . . | 65 |
| Devenir un Corps sans Organes . . . . .                   | 70 |
| Mobilisation du CsO pour la recherche sociale. . . . .    | 75 |
| Articulation du CsO. . . . .                              | 79 |

## Écritures

**Création et peuple: topologie du peuple manquant . . . . . 85**

*Pierre-Luc Chénier*

|                                                                       |     |
|-----------------------------------------------------------------------|-----|
| Comment le cinéma s'invente un peuple?. . . . .                       | 86  |
| Comment le désir se machine, s'agence un peuple? . . . . .            | 91  |
| Comment un peuple habite le désert, se constitue une terre? . . . . . | 100 |

**J'avance . . . . . 111**

*Claudine Vachon*

**Donner de l'image contre de l'argent, donner du temps contre des images . . . . . 127**

*Serge Cardinal*

|                                                                                                           |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Deux principes « cinématographiques » : univocité et devenir . . . . .                                    | 128 |
| Deux répétitions pour la différence: description cristalline<br>et disjonction des facultés . . . . .     | 129 |
| Faire la différence entre deux répétitions: des rotations du capital<br>aux circuits du cristal . . . . . | 131 |
| L'imagination intempestive du capital: l'image-cristal . . . . .                                          | 135 |
| Les circuits du cristal: une expérimentation éthique . . . . .                                            | 138 |
| Conclusion . . . . .                                                                                      | 143 |

**De la machine de 3<sup>e</sup> espèce aux humains du 4<sup>e</sup> type . . . . . 147**

*Maurice G. Dantec*

|                                                                                             |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Diagramme diachronique . . . . .                                                            | 148 |
| 1975: Heldon, Nietzsche, Philip K. Dick. . . . .                                            | 148 |
| 1977: <i>L'anti-Œdipe</i> . . . . .                                                         | 149 |
| 1980-1990: <i>Mille Plateaux, L'image-mouvement, Différence<br/>et répétition</i> . . . . . | 149 |
| 1997-2000: Heldon/Richard Pinhas . . . . .                                                  | 150 |

|                                                                                                                                                                       |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 1999-2003: Schizotrope .....                                                                                                                                          | 151 |
| 2000-2004: Le christianisme, la patristique, Duns Scot,<br>Heidegger/Nietzsche .....                                                                                  | 151 |
| Diagramme synchrone .....                                                                                                                                             | 152 |
| Le chaos post-atomique: De l'impossibilité de repenser<br>la transcendance après Auschwitz .....                                                                      | 153 |
| Quelle Ontologie pour le post-humain? Le post-humain<br>et la post-machine: deux faces corrélaires du même<br>programme-hybris fusionnel entre homme et machine ..... | 156 |

## Lecture

|                                                                                                                     |            |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>Pourquoi s'être rencontrés pour parler de Deleuze, pourquoi écrire<br/>maintenant autour de son œuvre? .....</b> | <b>161</b> |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|

*René Lemieux*

|                             |     |
|-----------------------------|-----|
| Éthique de la lecture ..... | 162 |
| Lecture de l'éthique .....  | 163 |
| Éthique de l'éthique .....  | 168 |
| Lecture de la lecture ..... | 170 |

|                                                                                                              |            |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>«Tentation d'évasion hors de la sphère paternelle». Lecture et<br/>anarchie chez Gilles Deleuze .....</b> | <b>177</b> |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|

*Dalie Giroux*

|                                                   |     |
|---------------------------------------------------|-----|
| L'autorité chez Kafka: exercice de lecture .....  | 179 |
| Max Brod: <i>Vater-Imago</i> .....                | 180 |
| Scansion: L'herméneute meurtrier de Nabokov ..... | 184 |
| Œdipe bouffon: Kafka pervers .....                | 185 |
| Le Kafka de Deleuze/Le Deleuze de Kafka .....     | 187 |

|                                                                                                                              |            |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>L'appropriation pragmatique de Deleuze aux États-Unis,<br/>ou en finir avec la nécessaire banalité de l'hommage. ....</b> | <b>191</b> |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|

*Sylvano Santini*

|                                                                     |     |
|---------------------------------------------------------------------|-----|
| Production de double: l'appropriation de Deleuze et l'hommage ..... | 191 |
| La cérémonie de l'hommage .....                                     | 193 |
| La survie intellectuelle .....                                      | 193 |
| Le baiser sur la bouche et les mains dans les mains .....           | 199 |
| L'amitié .....                                                      | 205 |
| Contr'hommage .....                                                 | 209 |

**En guise de postface**  
**Gilles Deleuze philosophe : un nom propre . . . . . 213**  
*Francis Lapointe et Lawrence Olivier*  
    Comment « Gilles Deleuze » est devenu un philosophe . . . . . 216  
    Que faire avec Deleuze ? . . . . . 220  
**Les auteurs . . . . . 231**

# Remerciements

Outre les auteurs qui figurent dans cet ouvrage, nous tenons à remercier les amis et collaborateurs, en particulier Jean-Pierre Couture et Suzanne Gallant, qui ont assisté au colloque « Contr'hommage à Gilles Deleuze », tenu dans cadre du congrès de l'ACFAS à Trois-Rivières en mai 2007. Un merci particulier à Denis Courville qui a traduit le texte de Sjoerd Van Tuinen, et à Lawrence Olivier et Francis Lapointe qui ont accepté d'écrire une postface à cet ouvrage.

Page laissée blanche intentionnellement

# Introduction

PAR PIERRE-LUC CHÉNIER,  
DALIE GIROUX  
ET RENÉ LEMIEUX

La pensée de Gilles Deleuze a longtemps été associée à Mai 68, aux contestations étudiantes des années 1970 et à la subversion. Mort en 1995, Deleuze a pourtant toujours clamé être un philosophe du système et un métaphysicien. Sa philosophie, qui se veut la constitution d'un plan d'immanence totale pensé en termes vitalistes, a été particulièrement attaquée et grossièrement résumée à n'être qu'une « philosophie du désir », notamment par le ressac conservateur de la pensée française des « nouveaux philosophes ». Quoiqu'elle ait toujours été présente dans les départements de littérature, de communication et de cinéma, ce n'est que récemment que la pensée de Deleuze a (re)commencé à être reprise et réinterprétée dans le domaine des sciences sociales et de la philosophie.

Le présent ouvrage, en plus de porter directement sur cette question, constitue le premier collectif francophone nord-américain sur la pensée de Gilles Deleuze. Il réunit des lecteurs de Deleuze provenant de différents horizons disciplinaires : philosophie, science politique, études cinématographiques et littéraires, arts visuels et création littéraire. Pour la petite histoire, mentionnons que cet ouvrage collectif trouve son point de départ dans une rencontre entre lecteurs de Deleuze qui s'est tenue le 11 mai 2007 à Trois-Rivières (Québec) sous le thème « Contr'hommage à Gilles Deleuze. Nouvelles lectures, nouvelles écritures ». Les gens invités à participer à cette rencontre, dont plusieurs ont fourni les textes qui se retrouvent réunis ici, avaient tous en commun de travailler la pensée de Gilles Deleuze en dehors des critiques trop faciles qu'on lui adressait, mais en évitant aussi les hommages habituellement réservés aux morts, qui servent plus souvent les célébrants que celui qu'on croit honorer.

## «CONTR'HOMMAGE»

C'est parce que le mouvement de la pensée nécessite la multiplicité et la pluralité des paroles que nous avons voulu cette rencontre des lecteurs de Deleuze, espérant placer les contributions présentées ici moins sous le signe d'une unité de l'œuvre et de sa réception, d'une filiation canonique ou d'une justice envers l'œuvre, que sous celui d'une amitié toute particulière qui place la lecture ou l'écriture avant l'œuvre.

Nous avons ainsi voulu considérer l'œuvre de Deleuze en dehors de l'autorité propre au texte. Nous avons peut-être même voulu supprimer cette autorité du texte, comme l'a fait Montaigne à l'égard du *Discours de la servitude volontaire* ou *Contr'un* de son ami La Boétie, Montaigne qui devint, « d'une si amoureuse recommandation, la mort entre les dents, par son testament, héritier de sa bibliothèque et de ses papiers » (Livre I des *Essais*, chap. XXVIII). Il s'agissait peut-être pour Montaigne, dont nous voulons répéter le geste – comme nous répétons l'apostrophe du titre de La Boétie –, de ne pas malmenier l'élan de liberté qui traverse le texte ou, dans le cas présent, de ne pas supprimer un usage à l'œuvre qui passe par l'amitié, le devenir qui advient dans la lecture et l'écriture. C'est également pour cette raison que le contr'hommage à Deleuze, réaction aux célébrations douteuses du personnage-penseur, est devenu un contr'hommage *pour* Deleuze, telle une offrande à un ami inconnu.

Pour reprendre un mot d'Aristote, l'amitié n'est pas affaire de justice, l'amitié est au-delà de toute justice. Par ce contr'hommage pour Gilles Deleuze, nous avons dans cet esprit d'amitié voulu aller à l'encontre de la forme même de l'hommage traditionnel, c'est-à-dire *mettre à l'œuvre* Deleuze, *mettre à l'œuvre* l'œuvre.

## «NOUVELLES LECTURES, NOUVELLES ÉCRITURES»

Trois aspects de l'usage contemporain de l'œuvre de Gilles Deleuze structurent cet ouvrage : *lectures, écritures, lecture*. Se superpose à ces trois aspects, qui parlent du lieu où l'on se trouve, mais aussi de ceux à qui l'on s'adresse, un axe médian qui fait communiquer entre elles toutes les contributions. Ainsi voit-on émerger des lignes qui s'entrecroisent : un goût de l'origine et de l'histoire, un désir de collision, une ruine libératrice qui déborde le texte.

## Lectures

*Lectures*, d'abord, est l'agencement pluriel d'interprétations systématiques du geste deleuzien. Les textes offerts dans cette section sont écrits par des spécialistes s'inscrivant à l'intérieur de communautés de lecteurs parfaitement à l'aise dans l'œuvre de Deleuze, et s'adressant aux membres de ces communautés – philosophie, études littéraires, sciences sociales. Leurs lectures sont lisibles au cœur des études deleuziennes, tout en territorialisant une réception de Deleuze dans leur lieu comme dans leur discipline, sans jamais toutefois s'y restreindre, prolongeant l'interprétation dans de nouvelles directions, la présentant sous de nouveaux angles, si ce n'est au moyen du corpus d'une discipline étrangère, ou encore cherchant à l'intégrer à l'outillage d'une autre.

Dans un texte enraciné dans une connaissance en profondeur de l'œuvre de Gilles Deleuze, **Alain Beaulieu** brosse un tableau du rapport qu'entretient la pensée de Gilles Deleuze avec l'histoire. Plus précisément, Beaulieu cherche à cerner la conception de l'histoire de la philosophie de ce philosophe qui a produit un nombre important de monographies plutôt iconoclastes sur des penseurs canoniques de la philosophie occidentale. À cette interrogation se pose en écho la question d'une philosophie de l'histoire de Gilles Deleuze. Entre histoire de la philosophie et philosophie de l'histoire, Beaulieu offre une définition particulièrement efficace de ce qu'il appelle la perspective microscopique de Deleuze (micro-physique du pouvoir, devenirs imperceptibles et micro-perceptions), un portrait « dramaturgique » de l'histoire de la philosophie et de son usage selon Deleuze, et une lecture nuancée et complexe de la question de la métaphysique pour Deleuze.

**Sjoerd Van Tuinen** offre quant à lui une remarquable analyse de la notion de maniérisme chez Gilles Deleuze. Par cette lecture toute en plis, elle-même à l'image de ce qu'elle énonce, Van Tuinen propose une réflexion originale sur le concept de maniérisme chez Deleuze. Pli sur pli, ce texte est un *milieu* par lequel s'exprime et se développe une esthétique deleuzienne de la peinture. Ainsi le maniérisme en tant qu'expression de l'artificial et de l'inhumain est une déterritorialisation de l'humain à travers la déformation corporelle dans des traits impersonnels.

Combinant une lecture de *Mille Plateaux* organisée autour des références à la Chine que le texte contient et un corpus portant notamment sur la littérature, la philosophie et l'art chinois, **Erik Bordeleau** dégage dans sa contribution une compréhension originale de cette œuvre de Deleuze et Guattari. Il y met en lumière la notion de micropolitique, ainsi que de certains des concepts qu'elle met en jeu, en particulier celui du devenir-imperceptible.

À partir de Nietzsche et de l'écrivain Lu Xun, Bordeleau explique comment Deleuze et Guattari jouent eux aussi d'une certaine petitesse de la Chine, mais comme pivot central à l'articulation de leur micropolitique.

S'inscrivant dans la réception anglo-américaine de la *French Theory*, **Andreas Krebs** propose un usage inédit du corps sans organe de Deleuze et Guattari. Le concept devient, dans le bricolage théorique de Krebs, un paradigme du mouvement des affects mobilisé pour la recherche empirique en sciences sociales. Ce qui est dès lors proposé est un processus de recherche dans lequel le chercheur expérimente une paranoïa volontaire (il développe une réflexivité relative à son immersion dans les flux affectifs qui ont participé à l'histoire de sa subjectivation) qui permet de mettre au jour d'une manière perverse le corps sans organe, « la couche sur laquelle le désir s'enregistre ». Krebs offre une définition du corps sans organe, il fait état du sens de celui-ci pour la recherche sociale sur les affects, et explore des pistes de réflexion sur les dangers et les modes d'expression d'une telle expérience de soi comme recherche sociale.

## Écritures

*Écritures*, au milieu, est une ligne de fuite qui survole et frôle l'œuvre de Deleuze, un certain usage du mouvement de l'œuvre. *Un milieu par lequel la sortie est possible*. Les écritures suivent les lectures, bien sûr, mais d'une manière tout à fait étrange : elles les suivent, mais elles en sortent. Les écritures sont des élans, des lignes de vie qui déterritorialisent tout espace fermé pour ouvrir à de nouvelles possibilités. Ces écrits ont un rapport ambigu à Deleuze, et chaque écrit actualise un certain rapport : le nécessaire rapport de création/pouvoir, le rapport de lignes de fuite, le rapport de dislocation/réification de l'image, ou même l'impossible rapport de collision.

**Pierre-Luc Chénier** présente une analyse du problème de la création et du peuple chez Deleuze et Guattari, notamment à travers un traitement de la relation entre cinéma, politique et langage. Ce cinéma, d'abord, il faut le comprendre en devenir-minoritaire ; c'est le cinéma qui a pour arme « l'assemblage d'une nouvelle langue », et ce, à même des « mots morts ». Car c'est à partir de l'impossibilité assumée de parler sa langue, de parler en son propre nom, que l'on peut entrevoir « comment machiner un peuple », « comment habiter la steppe, le désert ». Et si le peuple en tant que peuple manquant est chez Deleuze cette impossibilité à partir de laquelle quelque chose peut parler, de même est-ce à partir de Deleuze et Guattari que Chénier s'exprime. Lorsqu'il cite Deleuze qui dit qu'« [il a] besoin de [ses] intercesseurs pour [s'] exprimer, et eux ne s'expriment jamais sans [lui] », Chénier reprend pour lui-même, *en*

*lui-même*, cette langue qu'il tente d'inventer en retournant à Deleuze et Guattari.

**Claudine Vachon** dans un intrigant récit poétique qui s'élabore autour du thème qui lui donne son titre, «J'avance», et où elle juxtapose poésie et narration, sans début ni fin, développe différents problèmes chers à Deleuze, tels que, entre autres, ceux du devenir-révolutionnaire, du désir et du mouvement, les reliant à ceux de la lecture et de l'écriture, mais aussi à celui de la performance. On y perçoit non seulement de nouvelles lectures et de nouvelles écritures sur Deleuze, mais également peut-être de nouvelles pratiques. «J'avance» est ainsi la vitesse absolue d'une écriture qui cherche à se faire nomade, problème que Chénier rencontre dans le dernier temps de son exposé, dans le croisement des problèmes de la machine de guerre nomade et de la vie non organique.

Dans un texte très serré, **Serge Cardinal** dégage de son côté ce que l'on pourrait appeler une philosophie du cinéma chez Deleuze. À partir du schème de la différence et de la répétition, il montre comment, dans le cinéma, s'expérimente à la fois la réalisation du capitalisme (transformer l'argent en temps) et, de manière immanente, une fuite hors du capital (une expérience non chronologique du temps?) «Il n'y a pas d'autre problème esthétique : atteindre au pouvoir critique et révolutionnaire de la répétition, aller des mornes répétitions de l'habitude aux répétitions profondes de la mémoire, puis aux répétitions ultimes de la mort où se jouent notre liberté et la vie.» Cardinal cherche, dans cette définition d'une esthétique deleuzienne du cinéma, la forme d'une subjectivité révolutionnaire.

Nous avons pris la décision d'inviter **Maurice G. Dantec** au «Contr'hommage à Gilles Deleuze», car nous avons remarqué dans les entrevues qu'il a accordées en compagnie de Richard Pinhas, où tous deux parlaient de Deleuze, l'étrange relation qu'ils entretenaient à l'égard de Deleuze, le premier comme musicien et écrivain et le deuxième comme musicien – l'étrangeté provenait du fait que seul Pinhas avait connu Deleuze personnellement. Nous espérions que Dantec nous parle de cette relation triangulaire et nous n'avons pas été déçus. Le texte présenté ici est l'intégral de sa conférence prononcée le 11 mai 2007 à Trois-Rivières. Dans cette conférence intitulée «De la machine de 3<sup>e</sup> espèce aux hommes du 4<sup>e</sup> type», Dantec nous livre d'abord sa lecture de Deleuze, mais plus encore l'aspect personnel – biographique, pourrait-on dire – de cette lecture, avec en toile de fond la triangulation Dantec-Pinhas-Deleuze. Cette relation où l'un est connu à travers l'autre, Dantec la complexifie en ce sens que c'est tout autant à travers Pinhas qu'il a connu Deleuze, mais aussi à travers Pinhas que Deleuze «parle en lui». Ce polygone intensif où chaque élément pousse la puissance des deux autres résume à lui seul la problématique

du contr'hommage, de l'étrange lieu où se trouvent les lecteurs de Deleuze qui ne l'ont pas connu, problématique qui pourtant traverse leur écriture musicale, romancière, philosophique ou autre.

## Lecture

Il peut paraître étrange de retrouver le même mot à la fois dans la première et la troisième sections qui composent un ouvrage. C'est qu'il y a une grande différence entre la multiplicité des *lectures* et la recherche de la lecture comme *lecture de la lecture* (re-lecture?). C'est une fin qui ne se termine pas, c'est la recherche à travers l'adresse de quelque chose qui nous dépasse, c'est partir de Deleuze, de sa lecture et de son écriture, pour aller au-delà du texte. Les auteurs de cette section tentent chacun à leur manière d'expliquer ce que peut signifier le contr'hommage : à travers la rencontre (le lecteur et le texte, les lecteurs entre eux), à travers l'acte de l'interprétation, à travers la réception de l'œuvre deleuzienne. Au-delà des cloisonnements disciplinaires, ce qui se joue dans la lecture de la lecture est quelque chose qui dépasse ce livre, comme un mouvement qui est celui de la vie. La lecture de la lecture est la marque d'une amitié toute particulière à Deleuze, qui passe avant tout par le renoncement à l'autorité d'une lecture qui ne laisserait plus de place à de nouvelles *lectures* et de nouvelles *écritures*.

Dans l'esprit du contr'hommage, **René Lemieux** propose de dégager les prémisses d'une « bonne lecture ». Plus précisément, il s'agit d'une lecture éthique de Deleuze à travers une réflexion sur l'éthique de la lecture qui se trouve dans le travail de lecteur et de commentateur de Deleuze, inséparable, par ailleurs, de sa philosophie. Lemieux expose, en retournant à la lecture de Deleuze de l'*Éthique* de Spinoza, une éthique du « corps à corps » où le jugement ne repose plus sur différents préceptes moraux ou une certaine transcendance, c'est-à-dire qu'il n'est plus question d'avoir *bien* ou *mal* lu un texte, mais plutôt sur le passage comme jugement d'une *affection* entre le *corpus littéraire* et le corps du lecteur, ce qu'il nomme une *entr'affection*. L'affection devient le critère immanent d'un jugement éthique qui porte à la fois sur le texte lu et sur son commentaire. Il s'agit de voir « en quoi le texte est porteur d'un rapport nouveau de la pensée, en quoi il est lui-même un corps affecté et affectant ». Mais encore, Lemieux fait de l'écriture le complément ontologique de cette lecture éthique ou éthique de la lecture : lire, mais également redonner de la lecture pour redonner de l'affection, affecter le texte lu autant que susciter de nouveaux commentaires, faire de la pensée une expérimentation.

**Dalie Giroux** propose, à travers une lecture de l'amour particulier de Deleuze pour Kafka, une véritable politique de l'interprétation qu'elle décrit comme une « justice herméneutique supérieure ». Par opposition à l'amour et à la démarche interprétative de Brod qui fait de son intimité avec Kafka la mesure de l'autorité de sa lecture, elle explique que Deleuze et Guattari font de la méconnaissance de Kafka, voire de tout auteur aimé, la condition même de leur lecture : « La lecture offerte par ceux-ci me semble animée de l'idée qu'ils *doivent* ne pas connaître Kafka pour rendre la plus haute justice à son écriture. » Alors que Brod prétend combler à titre de témoin et à coups de preuves l'écart interprétatif entre l'œuvre de Kafka et sa lecture pour, ensuite, la placer sous le joug paternel de l'obsession (ce qu'elle définit par ailleurs en référence à Nabokov, mais dans un mouvement contraire, celui-ci développant cet écart à l'extrême, comme un meurtre herméneutique où seul l'interprète subsiste), Giroux explique que c'est seulement au prix de la méconnaissance de Kafka, l'individu écrivain, et du maintien corrélatif de cet écart que la lecture de Deleuze devient pleinement politique, et préserve Kafka du meurtre.

Se penchant enfin sur la réception américaine de Deleuze, **Sylvano Santini** en fait la figure même de l'hommage et offre une interprétation de celle-ci dans le contexte du néo-pragmatisme américain. L'hommage, propose Santini suivant Marc Bloch, comporte une dimension cérémoniale et une dimension symbolique. Le cérémonial propre au *Deleuzism* américain consisterait d'abord en une forme de mimétisme de la prose du philosophe, ensuite en une forme de maniérisme. La dimension symbolique de ce *Deleuzism* recouvre les notions d'accord et d'amitié. Cette forme de la réception de Deleuze, sous la catégorie de l'hommage, répond de la logique pragmatique : « En insérant ainsi la réception de Deleuze sur la voie du pragmatisme, le mimétisme et le maniérisme qui la caractérisent pourraient s'expliquer selon le mouvement même de la croyance qui veut devenir une habitude : les commentateurs refont les pas de Deleuze pour *ajouter foi à une croyance spontanée*. Les répétitions du philosophe contribuent donc à donner au champ intellectuel une conscience de la pensée de Deleuze : il ne s'agit pas juste d'y croire, mais d'y croire en le pratiquant. » Le contre-hommage, dans ces circonstances, consisterait à en finir avec les répétitions de l'œuvre de Deleuze. Santini ne propose ni plus ni moins qu'un autodafé, pour qu'il en reste quelque chose.

\* \* \*

Les illustrations qui accompagnent les textes sont de **Martin tom Dieck**, qui a travaillé avec Jens Balzer dans la constitution de deux albums dédiés à Gilles Deleuze, *Salut Deleuze!* (1997) et *Les aventures de l'incroyable Orphée* (Le

*retour de Deleuze*) (2002). Dans le premier album d'où sont tirées les planches encore en ébauche, les créateurs ont choisi de s'imposer une contrainte philosophique en rapport avec le sujet du livre : la répétition. Ainsi les quatre cases de chacune des pages s'actualisent dans une circularité, sans jamais toutefois que le même ne survienne. Car Deleuze comme personnage le découvrira à son tour, la répétition est toujours une répétition du différent.

Les planches de l'album que Martin tom Dieck nous a laissé reproduire dans le collectif ont d'abord été conçues comme un hommage au philosophe qui venait de décéder (le projet ayant commencé lorsque l'illustrateur apprit l'annonce de la mort du philosophe). Il pensait par là avoir accès à Deleuze qu'il aurait voulu connaître. Une fois transféré dans un collectif d'universitaires, l'hommage devient contr'hommage. Ainsi, les dessins ont été introduits progressivement dans le présent ouvrage. Ils effectuent, dans leur forme matérielle même, une régression de la présence. De moins en moins clairs, de moins en moins soignés, ils sont à eux seuls la réalisation du désir de Deleuze de voir sa philosophie devenir une ligne sobre, exprimé par lui-même dans *Dialogues*, et qui peut-être explique l'*adresse* des quatre derniers contributeurs :

La fin, la finalité d'écrire ? Bien au-delà encore d'un devenir-femme, d'un devenir-nègre, animal, etc., au-delà d'un devenir-minoritaire, il y a l'entreprise finale de devenir-imperceptible. Oh non, un écrivain ne peut pas souhaiter d'être « connu », reconnu. L'imperceptible, caractère commun de la plus grande vitesse et de la plus grande lenteur. Perdre le visage, franchir ou percer le mur, le limer très patiemment, écrire n'a pas d'autre fin (Deleuze et Parnet, *Dialogues*, 1996, Paris, Flammarion, p. 56).

Le reste appartient au lecteur à qui nous offrons cet ensemble – sans reste. *Desinit in piscem mulier formosa superne* (Horace, *Art poétique*, IV, cité dans Montaigne, Livre 1 des *Essais*, chap. XXVIII, « De l'amitié »).

# Lectures

Page laissée blanche intentionnellement

# La pratique deleuzienne de l'histoire

PAR ALAIN BEAULIEU

Que ce soit par son éloge de la littérature mineure, à travers sa critique du micro-fascisme, ou encore dans ses études consacrées au rhizomatique et au moléculaire, il s'agit à chaque fois pour Deleuze de faire voir ce qui passe sous le radar des références communes. D'un point de vue biographique, la vie de Deleuze marquée par un certain retrait de la communauté scientifique (ni marxiste, ni conférencier-voyageur) est d'ailleurs l'une des expressions de cet intérêt porté à l'imperceptible. Comment renvoyer à lui-même le paradoxe qui fait de cet intellectuel spécifique l'un des grands rénovateurs de l'histoire de la philosophie, lui qui n'a jamais eu la prétention de parler au nom de la métaphysique occidentale? Nous tenterons de montrer que c'est la particularité de son point de vue clandestin qui donne toute sa force et sa valeur à l'approche deleuzienne de l'histoire des idées. Dans ses monographies d'auteurs, Deleuze ne cherche ni à redire autrement ce qu'on savait déjà, ni à dévaloriser la tradition, ni même à remettre l'histoire sur ses rails. Il souhaite plutôt ébranler les conventions en produisant des liens inédits, tantôt critiques tantôt héroïques, qui demeurent occultés par les méga-entreprises de destruction/déconstruction de même que par les lectures de l'histoire obsédées par le paradigme d'une crise à surmonter qui affecterait la culture et la science dans leur intégralité. Nous soutiendrons donc l'extrême vitalité de l'histoire chez Deleuze qui, loin de reconduire tristement le passé à ses ruines, se montre capable d'affirmer l'originalité toujours à venir des grandes pensées (histoire de la philosophie) en plus d'entretenir un rapport expérimental et conceptuel créatif avec le devenir des choses et du temps (philosophie de l'histoire). Par commodité, nous évoquerons souvent le seul nom de Deleuze en sachant aussi que tout un pan de sa réflexion sur (et de sa pratique de) l'histoire est redevable de sa rencontre avec Guattari.

## LA PHILOSOPHIE ET SON HISTOIRE

Deleuze s'est librement inspiré de nombreux auteurs afin de développer une grande variété de moyens de résistance à la réduction de la philosophie à son histoire : dans la foulée de la seconde des *Considérations intempestives* de Nietzsche (1990), il oppose l'intempestif à l'historicisme ; prolongeant les travaux de Braudel (1949) qui pensait l'histoire comme « géohistoire », il transforme la philosophie en « géophilosophie » ; informé des techniques du psychiatre Fernand Deligny (1975), il distingue les devenirs cartographiques et les devenirs historiques ; à la suite de François Laruelle (1989), il soutient le besoin de « non-philosophie » afin de contourner l'approche intellectualiste et historisante qui, laissée à elle-même, ne parvient jamais à expérimenter la réalité des forces et des puissances, etc. Sans compter l'abondante terminologie orientée sur l'expérimentation de l'espace (pli, dehors, espace lisse, territoire, ligne, etc.) développée au détriment de la recherche d'une interprétation et d'une compréhension du sens de l'histoire (dialectique, messianisme, rédemption, etc.). Tous les cultes voués au passé, que ce soit sous la forme d'une nostalgie naïve ou d'une institutionnalisation de la pensée, enveniment selon Deleuze les capacités d'expérimenter l'« ici-maintenant », une expérience qui demeure essentielle pour résister au présent.

Ces éléments ne doivent pas bien sûr faire oublier que Deleuze a profondément contribué à renouveler nos conceptions du temps, notamment en retravaillant les pensées de Bergson (durée) et des Stoïciens (*aiôn*). Il savait aussi, comme l'affirmait déjà Nietzsche, que ce n'est pas l'historicisme, mais plutôt l'*excès* d'histoire qui constitue la réelle « maladie de la civilisation ». D'ailleurs, dans son *Abécédaire* (lettre N), Deleuze admet candidement que l'oiseau ne saurait voler en étant dépourvu de son aile historienne, et qu'il a besoin des deux éléments pour prendre son envol (philosophie et non-philosophie, histoire et non-histoire, etc.). La philosophie, bien qu'irréductible à son histoire, a donc besoin de savoir un peu d'où elle vient et un peu où elle souhaite aller, afin d'expérimenter l'originalité du présent. En d'autres termes, la philosophie ne peut faire l'économie d'une conscience minimale de son passé afin d'anticiper la création d'un à venir qui ne soit pas vulgairement associé à la répétition.

Il convient de désigner la manière deleuzienne de pratiquer l'histoire de la philosophie comme un « art du faussaire » (Lardeau, 1998, p. 62) en tant qu'elle rend vraisemblables les notions ou systèmes philosophiques du passé sans se soucier de les reproduire dans leur objectivité. La seule exception à cette règle demeure la monographie de 1963 consacrée à Kant qui, composée dans un style académique, demeure assez fidèle à la lettre kantienne. Deleuze

a cependant tôt fait de quitter l'orthodoxie en présentant Kant de manière originale, dès *Différence et répétition* (1968, p. 118-121), comme celui qui opère le « grand renversement » du rapport entre le temps et le mouvement. Cette position quelque peu énigmatique lui sera plus tard utile et deviendra même centrale dans l'explication du passage de l'image-mouvement à l'image-temps au cinéma (1985, p. 34 et 57-61). Plus étrange encore, au chapitre V de *Critique et clinique* intitulé « Sur quatre formules poétiques qui pourraient résumer la philosophie kantienne », Deleuze soutient que Kant a développé la première conception laïque du temps en ouvrant aussi la porte au dépassement des ontologies de la conscience (1993, p. 40-49; voir aussi Deleuze et Guattari, 1991, p. 33-36). On peut multiplier les exemples qui illustrent ce rapport créatif à l'histoire des idées : Deleuze associe de manière apparemment paradoxale le *clinamen* au *conatus*, il fait de Bergson un post-rationaliste intéressé par la raison d'être des choses en train de se faire (délaissant la dimension spiritualiste du bergsonisme), il présente Spinoza comme le penseur de l'immanence radicale alors que la Joie spinoziste contient un élément de transcendance, il fait opérer à la pensée de Foucault une conversion de la phénoménologie à l'épistémologie, et n'hésite pas à commettre des anachronismes en faisant notamment de Hume un penseur « post-kantien » de la constitution du sujet dans l'expérience.

Sous la plume de Deleuze, les philosophes deviennent souvent méconnaissables. Ni totalement autres par rapport à ce qu'enseigne l'histoire traditionnelle des idées, ni entièrement les mêmes par rapport à ce qu'on savait d'eux. Il faut noter que l'approche et la pratique deleuziennes de l'histoire des idées impliquent aussi toute la philosophie de Deleuze dont l'une des visées consiste à neutraliser la Vérité (notion pour ainsi dire exclue du corpus deleuzien) en ne se contentant jamais (ou très rarement) de re-connaître ou ré-péter des images et des paroles passées qui font consensus. La philosophie deleuzienne nie le principe de la simple reprise (réminiscence, réflexion, remémoration, etc.) au nom d'une conception à la fois plus créative et immanente de la répétition qui intègre un élément différentiel. Il y a donc une disjonction inclusive entre connaissance et création qui est inhérente à la perspective deleuzienne sur l'histoire des idées. C'est bien là le sens de la rencontre qui est en mesure de produire du nouveau à partir d'expériences familières. Il serait faux (ou « bête ») de considérer la rationalisation de Bergson ou la kantinisation de Hume comme des erreurs d'interprétation historique puisque, précisément, la démarche historienne de Deleuze vise à problématiser, en la neutralisant, la distinction entre le vrai et le faux. Il n'y a donc ni recherche de véridiction ni simplement un processus de falsification dans les lectures que propose Deleuze des auteurs que l'on croyait bien

connaître. De telles évaluations reconduiraient l'entreprise deleuzienne à être évaluée à l'aune de la doctrine du jugement avec laquelle elle souhaite justement en finir. Il y a bien sûr une dimension de provocation propre à la perspective deleuzienne sur l'histoire. Après tout, transformer la pataphysique d'Alfred Jarry en « précurseur » de Heidegger (1993, p. 115-125), considérer la phénoménologie comme une « scholastique moderne » (1962, p. 223; 1986, p. 120; Deleuze et Guattari, 1991, p. 48 et 169), soutenir la convergence entre les œuvres de Spinoza et de Nietzsche (deux penseurs que l'histoire des idées oppose habituellement), ou encore présenter différents écrivains comme de véritables philosophes de l'immanence, tout ceci vient subvertir l'ordre convenu et les genres établis. Mais ces ouvertures permettent aussi de faire voir des choses inédites qui ne sont jamais aussi excentriques qu'elles peuvent paraître à première vue. À tout le moins méritent-elles que l'on s'y attarde. L'apparente marginalité des interprétations de Deleuze a notamment permis de devancer l'ouverture officielle, en France, de la controverse au sujet de la relation secrète et tumultueuse de la phénoménologie avec la théologie. Deleuze a aussi été le premier à défendre avec vigueur l'unité du travail de Foucault qu'on considérerait jusqu'alors comme purement discontinu (archéologie/généalogie/éthique); cette perspective deleuzienne est devenue dominante au sein des études foucaaldiennes.

À la recherche d'une alternative aux philosophies de la transcendance en quête de la vérité universelle comme aspect de la pensée deleuzienne intégrée à sa pratique de l'histoire, il faut ajouter la tentative visant à détrôner la dialectique hégélienne. On pourra toujours trouver quelques éléments de la philosophie deleuzienne qui viennent confirmer la mise en garde de Foucault à propos de Hegel : « Notre recours contre lui est encore peut-être une ruse qu'il nous oppose et au terme de laquelle il nous attend, immobile et ailleurs » (1971, p. 74-75). En ce sens, il est vrai que, d'une certaine manière, et en dépit des nombreux recours de Deleuze contre Hegel (absence de finalité, irréductibilité des événements à leur contexte d'apparition, abolition des références identitaires, discontinuité, etc.), l'idée d'un enchaînement progressif trouve une certaine effectivité dans l'explication deleuzienne du devenir événementiel qui obéit à une loi de circularité : actualisation des forces virtuelles dans les états de choses, suivis d'une contre-effectuation par laquelle l'état de choses exprime ce qui lui arrive en dirigeant de nouvelles puissances affectives dans le chaos virtuel (Deleuze, 1968, p. 269-276, et 357-359; Deleuze et Guattari, 1991, p. 144-153). Cette explication du devenir qui s'adresse à des transformations locales et singulières, mais pour laquelle la contre-effectuation s'apparente aussi à une forme de travail du négatif, semble renouer au moins partiellement avec certaines prétentions hégéliennes visant à formaliser la loi

des changements historiques. Il y aurait donc lieu de relativiser l'anti-hégélianisme deleuzien.

Toutefois, en ce qui concerne l'analyse de la pensée des sujets de ses monographies, aucun compromis avec la dialectique hégélienne ne devient possible. Les héros deleuziens de la pensée demeurent, en effet, insoumis à la « ruse de la raison » en n'appartenant jamais simplement à une « époque » qui rendrait compte, à leur insu, de leurs philosophies. Ils acquièrent ainsi un caractère notablement intempestif. Ils n'appartiennent pas à leur temps, mais au contraire mènent une lutte acharnée contre le présent. Les résultats de leur art visionnaire arrivent toujours « trop tôt ». De plus, les philosophes des monographies deleuziennes ne sont jamais présentés comme ayant une pensée déficiente par rapport à une question plus importante et oubliée. Ce qui distingue la démarche deleuzienne du modèle favorisé par les entreprises de destruction et de déconstruction de la métaphysique occidentale qui adaptent librement l'idée hégélienne d'une incomplétude du passé dont il faut pallier les insuffisances. La violence interprétative de Deleuze l'amène plutôt à considérer les pensées des sujets de ses monographies comme pleinement productrices de nouveaux degrés de puissances. Si bien qu'aucun manque ne les traverse. L'approche de type hégélien de l'histoire conçoit, pour sa part, les philosophes du passé comme ratant invariablement quelque chose en soulignant leur incapacité à prendre conscience et à élaborer de manière adéquate la conceptualité apte à expliquer la réalité. Chez Deleuze il n'y a rien de semblable puisqu'il n'y a plus de réalité ultime, transcendante et universelle à laquelle devraient correspondre les concepts qui ne sont rien d'autre que des créations lancées comme une flèche dans l'immensité du chaosmos et qui entreront en résonance avec d'autres concepts dans un temps et un lieu qui échappent à toute prédiction.

## UNE NOUVELLE IMAGE DE LA PENSÉE DANS L'INSTITUTION UNIVERSITAIRE

L'une des questions sous-jacentes à la pensée de Deleuze et à sa pratique singulière de l'histoire est la suivante : comment réformer l'histoire des idées, et même en sortir au moins partiellement, tout en gardant une crédibilité institutionnelle ? La réponse à cette question demeure en grande partie implicite dans le travail de Deleuze qui, en dépit de la grande admiration suscitée par son travail d'enseignant, n'a jamais cru bon d'exposer sa philosophie de l'éducation. Quelques événements et prises de position qui jalonnent le parcours de Deleuze permettent néanmoins de tracer l'esquisse de sa conception de l'éducation. Nous savons qu'il s'est publiquement prononcé au moins à deux occasions contre des décisions administratives de l'Université

de Vincennes, où il enseignait. Une première fois dans un texte co-écrit en 1975 avec son collègue Jean-François Lyotard intitulé « À propos du département de psychanalyse à Vincennes » où les auteurs dénoncent l'exclusion de certains chargés de cours qu'ils comparent à un acte d'épuration visant à uniformiser les points de vue sur les pratiques psychanalytiques (2003, p. 56-57). Et une seconde fois dans deux textes collectifs (Deleuze et Châtelet, 1980 ; Deleuze, Châtelet et Lyotard, 1980) où les auteurs prennent position contre les accusations de trafic de drogue dans l'enceinte universitaire et défendent des étudiants étrangers pour lesquels auraient été fabriqués de faux documents destinés à aider leur inscription, tout ceci dans le contexte de la relocalisation de l'Université de Vincennes à Saint-Denis et de la redéfinition de son statut perçu dans les revendications de Deleuze et consorts comme une occasion de mettre fin aux pratiques novatrices d'enseignement de Vincennes. Rappelons que le Centre universitaire expérimental de Vincennes fut créé dans la foulée de Mai 68. Il est devenu l'Université Paris 8 Vincennes en 1971, puis l'Université Paris 8 Vincennes–Saint-Denis en 1980. Vincennes proposait un programme d'études non progressif et non normatif offert à un public varié où se côtoyaient des spécialistes, des salariés et des non-bacheliers provenant de diverses disciplines et de tous les horizons de la société à l'intérieur d'un seul niveau d'enseignement (Comité national d'évaluation, 2005). Deleuze est visiblement resté attaché, jusqu'à la fin, au mandat originel de Vincennes (1990, p. 190-191).

À ces prises de position critiques vis-à-vis des mécanismes de contrôle qui administrent l'enseignement universitaire, il faut ajouter deux autres textes qui offrent quelques éléments pour une explication de la conception deleuzienne de l'éducation. Dans un texte de jeunesse datant de 1953 et intitulé « Instincts et institutions » (2002, p. 24-27), Deleuze discute les parallèles et les différences entre instincts et institutions qui aspirent tous deux à satisfaire des tendances ou des besoins, les premiers sous un mode naturel et les secondes de manière artificielle. Au processus de civilisation et de développement des institutions correspond une négation de l'animalité de l'homme. L'homme va jusqu'à instituer son rapport à l'animal (Deleuze cite les exemples du totémisme et de la domestication). Sans élaborer de manière spécifique sur l'enseignement supérieur, Deleuze semble questionner implicitement les limites de l'institution universitaire en montrant ses difficultés à reconnaître le caractère « sauvage » et la provenance animale de l'homme. Ce texte trouve plusieurs échos : avec la lettre « A comme animal » de l'*Abécédaire* où Deleuze invite à désanthropomorphiser notre lien avec l'animal et à entretenir avec lui une relation non domestique, avec le nietzschéisme à venir, mais aussi avec l'orientation pédagogique particulière du Centre universitaire expérimental

de Vincennes à travers sa problématisation du rôle des institutions d'enseignement et de la fonction des éducateurs. En ce sens, l'animal domestiqué s'apparente à l'enseignement institutionnalisé. Les vues deleuziennes sur l'enseignement deviennent cependant plus limpides dans le texte de 1979 « En quoi la philosophie peut servir à des mathématiciens ou même à des musiciens – même et surtout quand elle ne parle pas de musique ou de mathématiques » (2003, p. 152-154). En défendant le projet initial de Vincennes, il soutient une conception « pragmatique et expérimentale » de l'enseignement où chacun « intervient en fonction de ses besoins » et qui n'est pas dispensé en fonction de l'acquisition d'un diplôme à travers un cursus progressif. Au troisième plateau de *Mille Plateaux*, le curieux épisode du Professeur Challenger, un pastiche de l'un des personnages des nouvelles et romans de Conan Doyle qui devient une sorte de double de Deleuze/Guattari en annonçant une série de théories révolutionnaires, démontre que l'enseignement et l'expérimentation peuvent cohabiter. Deleuze prend donc position contre une sorte de « dictature professorale », mais il soutient aussi la légitimité de faire coexister l'enseignement expérimental et d'autres formes plus traditionnelles où l'étudiant acquiert une culture générale à travers un cursus prédéfini.

Deleuze soutient le « renouvellement pédagogique » en encourageant la création d'autres centres universitaires similaires à celui de Vincennes. Un souhait qui est cependant demeuré sans réponse. Créé en 1983, le Collège international de philosophie offre bien à tous et sans inscription préalable un libre accès au savoir, mais il lui manque l'aspect multidisciplinaire caractéristique de Vincennes en plus d'être le plus souvent un tremplin pour les futurs professeurs ou un lieu d'expression pour les professeurs établis sans être une finalité en soi, c'est-à-dire sans proposer un modèle « complet » de formation universitaire comme c'était le cas à Vincennes. En d'autres termes, le Collège international de philosophie se conçoit structurellement comme un avatar de l'institution universitaire, alors que l'université expérimentale telle que la conçoit Deleuze est située sur un pied d'égalité avec l'enseignement progressif en offrant une alternative qui n'est pas infériorisée par rapport à la formation traditionnelle.

De ce qui vient d'être dit, on peut conclure une certaine aversion de Deleuze pour le système normalisé d'éducation en général, et en particulier pour le modèle privilégié d'enseignement de la philosophie. On peut facilement imaginer que son rapport avec l'administration universitaire était minimal, ce qui a dû s'intensifier après le transfert de Vincennes en 1980. Son lien avec la communauté scientifique était lui aussi paradoxal. Certes l'écriture a joué pour lui un rôle important et il a fait preuve d'un dévouement exem-

plaire dans ses classes. Mais il fuyait littéralement les colloques qui ne représentaient pour lui, le plus souvent, qu'une occasion offerte aux intellectuels d'aller s'entendre parler. Pire encore, il percevait cette pratique comme une autre technique de normalisation ignorant complètement l'aspect expérimental de la philosophie au profit de sa seule dimension intellectuelle. Ses participations à ce genre d'activité à l'extérieur de la France sont d'ailleurs très peu nombreuses et se limitent, à ma connaissance, à deux conférences données à Milan en 1973 (2002, p. 381-390) et 1974 (2003, p. 11-16). Deleuze a également participé à la journée « Schizo-culture » à New York en 1975, sans cependant y présenter de conférence. Le nombre de ses allocutions publiques en France, selon mes renseignements, n'est guère plus élevé : deux conférences sur Nietzsche, une à Royaumont en 1964 (2002, p. 163-177) et une autre à Cerisy en 1972 (2002, p. 351-364), puis une conférence sur le cinéma en 1987 (2003, p. 291-302), qui ne fut toutefois pas présentée dans le cadre d'un colloque. Les participations de Deleuze à des rassemblements d'intellectuels se comptent sur les doigts de la main et ont toutes eu lieu entre 1964 et 1973. Ce qui est bien loin des standards universitaires. Comme il l'explique dans *l'Abécédaire*, la parole est une « sale affaire », elle est trop subjective, fondée sur une volonté de convaincre et même de convertir, elle est trop intimiste et personnelle, tandis que l'écriture est « propre » et d'une certaine manière aussi plus impersonnelle. Ce qui explique en partie, si on compare à d'autres philosophes comme Heidegger, Habermas, Derrida ou Foucault, que la reconnaissance de son œuvre ait été plus tardive.

Le désir de synthèse disjonctive (éducation/expérimentation) et de devenir imperceptible (présence/absence) n'a pas empêché Deleuze de devenir l'un des grands historiens de la philosophie au XX<sup>e</sup> siècle. L'un de ceux qui ont contribué à faire voir les choses les plus originales à propos du plus grand nombre de penseurs. Il prend ses distances vis-à-vis de la communauté scientifique « active » ; il évite toute forme de publicité, mais il prend position, à sa façon, dans les grands débats de la philosophie continentale du XX<sup>e</sup> siècle : critique des philosophies de la conscience, définition d'un freudomarxisme, élaboration d'une philosophie de la différence, réforme de la sémiologie, positionnement par rapport à la phénoménologie, etc. L'absence de nomadisme physique n'est donc pas pour Deleuze un signe d'abandon total de la communauté scientifique, mais elle a permis au contraire de mieux lutter contre différentes formes de normalisation de la philosophie, incluant son institutionnalisation et la standardisation de ses modes de diffusion.

## PERSPECTIVE MICROSCOPIQUE

Deleuze se méfie à la fois de l'histoire des idées et de l'institution scolaire. Mais en réalité ces deux questions sont liées puisque le monde universitaire représente en quelque sorte le lieu de sauvegarde de la tradition philosophique. Comment expliquer alors que Deleuze ait été un formidable historien des idées qui a fait carrière dans l'université? Afin de mieux vivre sa marginalité dans l'institution, Deleuze a notamment dû développer une nouvelle perspective sur l'histoire des idées et sur l'exercice de la philosophie à partir de ce qu'on pourrait appeler une « perspective microscopique » qui contraste avec les perspectives « macroscopiques » sur l'histoire des idées. Cette approche a permis de développer un lieu de compromis entre l'expérimentation et l'enseignement. Négativement, cette perspective microscopique ne cherche :

- 1) ni à redire autrement ce qu'on savait déjà (les historiens de la philosophie) ;
- 2) ni à dévaloriser la tradition dite onto-théologique (soit en cherchant à la détruire/dépasser comme chez Heidegger ou à la déconstruire comme chez Derrida) ;
- 3) ni à baisser les bras devant les misères de l'actualité en défendant une vision défaitiste et pessimiste de l'histoire (Spengler, Adorno, Benjamin) ;
- 4) ni à remettre l'histoire sur ses rails en cherchant à surmonter la « crise nihiliste de la culture » (le Husserl de la *krisis* et le mouvement phénoménologique).

À ces relations de la philosophie à l'histoire, Deleuze répond point par point de la manière suivante :

- 1) la philosophie est irréductible à son histoire en tant qu'elle comporte également une dimension de création et d'expérimentation ;
- 2) il y a du « bon » dans la tradition et il serait faux de considérer que les grands philosophes antérieurs se sont tous trompés ; en d'autres termes nous n'avons toujours pas encore bien saisi ce que Spinoza, Nietzsche, Foucault, etc., ont voulu exprimer ;
- 3) il y a de bonnes raisons de demeurer optimistes puisque des concepts continueront d'être créés bien qu'il y ait aussi des périodes plus « désertiques » ;

- 4) le nihilisme est une invention des « prêtres de la pensée » qui renvoient l'humanité à son péché originel en traçant les voies du Salut et en se faisant du capital intellectuel en cultivant les passions tristes.

En dépit de la diversité des approches macroscopiques qui ont été et demeurent dominantes (histoire des idées, destruction/déconstruction de la métaphysique, pessimisme maladif, crise à surmonter), un élément leur est commun : elles ont toutes la prétention de faire parler la philosophie (ou la « pensée ») au nom d'une histoire qui les transcende. Comme on peut s'en douter, la perspective microscopique de Deleuze est tout autre. Elle ne cherche pas à conceptualiser de manière à révéler la vérité universelle cachée à tous, mais elle souhaite plutôt s'inscrire subtilement dans le flux intensif, de façon à en montrer les singularités qui le composent. Positivement, Deleuze exprime sa perspective microscopique de plusieurs façons :

- 1) avec Foucault, il élabore une « micro-physique du pouvoir » en dénonçant notamment le micro-facisme de la vie quotidienne (2003, p. 125), il défend le modèle de l'intellectuel spécifique contre celui de l'intellectuel général qui parle de manière indigne au nom de tous ceux qu'il dit représenter (2002, p. 288-298), il participe aux activités du GIP où les sans voix trouvent parole (2002, p. 284-287) et il s'intéresse à la vie des hommes infâmes, oubliés et damnés (1990, p. 147 ; 2005) ;
- 2) avec Guattari, il fait l'éloge des devenirs imperceptibles (nomades, prépersonnels, etc.), il affirme la puissance de la ritournelle, il s'intéresse au moléculaire et au rhizomatique opposés à l'arbre cartésien de la connaissance et il soutient les littératures mineures dont le sujet singulier d'expression constitue un agencement collectif d'énonciation ;
- 3) inspiré de Michaux, il s'intéresse aux micro-perceptions seules capables de distinguer les subtilités entourant le savoir et le pouvoir.

Les exemples sont multiples et la liste qui précède n'est pas exhaustive. Il s'agit toujours pour Deleuze de voir et faire voir ce qui ne se montre pas avec évidence en s'immisçant dans le flux des événements mineurs et imperceptibles pour mieux en dégager l'importance locale, et dans certains cas développer des moyens de résistance qui sont à la mesure de la subtilité des techniques de domination qui passent sous le radar de la perspective macroscopique. Et même lorsque Deleuze rédige un texte à la « Grandeur de Yasser Arafat » (2003, p. 221-225), c'est pour dénoncer ceux qui tentent insidieusement d'écraser les peuples mineurs, déterritorialisés, en cours de formation et sans patries.

## LA DRAMATURGIE DELEUZIENNE

L'histoire deleuzienne de la philosophie prend la forme d'une dramaturgie, c'est-à-dire d'une véritable mise en scène théâtrale où des alliances se créent qui génèrent des luttes interminables et des amours infinies. Les stratégies de dramatisation ne sont pas simplement thématisées dans le célèbre chapitre de *Qu'est-ce que la philosophie ?* (1991) consacré aux « personnages conceptuels », mais c'est toute l'œuvre deleuzienne qui constitue une vaste dramatisation où s'affrontent différents acteurs sur la scène de la philosophie. D'après l'histoire littéraire, le drame correspond à un « genre théâtral dont l'action généralement tendue et faite de risques, de catastrophes, comporte des éléments réalistes, familiers, selon un mélange qui s'oppose aux principes du classicisme (tragédie et comédie)<sup>1</sup> ». Une telle conception du drame est le thème du texte « La méthode de dramatisation » (2002, p. 131-162, voir aussi 1968, p. 279-285), où Deleuze substitue le *drama* au *logos* : « Le clair et le distinct est la prétention du concept dans le monde apollinien de la représentation ; mais sous la représentation il y a toujours l'Idée et son fond distinct-obscur, un “drama” sous tout logos » (2002, p. 144). En marge de la représentation capable de distinguer le tragique et le comique, mais aussi les liens dialectiques entre les penseurs de la tradition, il y a donc un drame souterrain et moins aisément perceptible par sa nature mixte tragi-comique tout en étant pourtant plus fondamental aux yeux de Deleuze. Ce regard dramatique projeté sur la tradition permet de voir ce qui n'avait jamais été placé sous le regard. Il faut briser l'histoire des idées commandée par le *logos* et quitter la lecture des dictionnaires de philosophie pour voir de manière plus fine et subtile ce qui se passe en deçà du visible : micro-alliances (ex. : Kafka et le peuple à venir), identités insoupçonnées (ex. : Spinoza/Nietzsche), précurseurs méconnus et parfois fantaisistes (ex. : Jarry/Heidegger), grandeur du mineur (ex. : Gherasim Luca), problématisation des genres (ex. : philosophie/littérature), etc.

Cet art visionnaire et dramatique brise les consensus autour des idées convenues. Il permet à Deleuze de devenir individu singulier au prix de faire cavalier seul, car s'il est vrai, comme il l'affirme à propos Bacon, que « chaque peintre à sa manière résume l'histoire de la peinture » (1981, p. 79), alors chaque philosophe a aussi pour tâche de produire *une* histoire de la philosophie. Ce que Deleuze a fait en assignant des rôles dramaturgiques aux philosophes.

1. Voir dictionnaire du CNRTL : [www.cnrtl.fr/lexicographie/drame](http://www.cnrtl.fr/lexicographie/drame).

Trois fonctions très distinctes sont attribuées par la dramatisation deleuzienne aux différents philosophes qu'il cite, étudie et utilise. Il y a d'abord les sujets de ses monographies qui, hormis Kant, sont transformés en véritables héros intempestifs de la pensée (Hume, Spinoza, Leibniz, Nietzsche, Bergson, Foucault). Viennent ensuite les ennemis contre lesquels les luttes philosophiques sont dirigées (Hegel, Freud à partir des années 1970, dans une certaine mesure Kant, et de manière plus implicite Wittgenstein). Les phénoménologues (principalement Husserl, Heidegger, Sartre et Merleau-Ponty) occupent une place à part au sein de la dramaturgie deleuzienne. Ils remplissent une troisième fonction qui n'est ni héroïque ni strictement antagonique. J'ai analysé ailleurs le cas de la phénoménologie (Beaulieu, 2006), mais il me paraît important de revenir ici sur certains points de cette étude afin de mieux présenter le statut dramatique et méconnu de la phénoménologie au sein de la pensée deleuzienne.

Deleuze a voulu rompre de manière définitive avec l'idéalisme hégélien (dès le départ) et avec la psychanalyse freudienne (depuis sa rencontre avec Guattari), mais le statut réservé à la phénoménologie est complexe puisque, chose unique dans le corpus deleuzien, la « science » issue des travaux de Husserl ne fait pas l'objet d'une étude spécifique, bien que les thèmes phénoménologiques demeurent omniprésents dans le parcours de Deleuze. La phénoménologie n'est pour lui ni une amie complice ni une ennemie détestée. Mais elle correspond étrangement à une « ennemie aimée » dont Deleuze a également besoin. Ennemie parce qu'elle introduit l'intelligibilité du sens qui donne une cohérence de type religieux à un monde idéal du sens et de la signification, ce que Deleuze (avec Guattari) considère comme une infiltration insidieuse du transcendant dans l'immanence (1991, p. 48). La phénoménologie est aussi aimée en tant qu'elle circonscrit un terrain où s'organisent les combats philosophiques de Deleuze. Ennemie parce qu'elle fonde une « science royale », et aimée parce qu'elle fournit les motifs permettant de définir plusieurs des moments les plus marquants de la pensée deleuzienne. À la question : « Pourquoi Deleuze s'intéressa-t-il à Husserl et à la phénoménologie ? », il faut donc répondre ceci : il est essentiel pour la dramaturgie deleuzienne d'entretenir une relation disjonctée avec une amie/ennemie capable de le tenir en haleine jusqu'à la fin. Cette fonction attribuée à la phénoménologie relève d'un tempérament nietzschéen qui recommande l'adoption d'une attitude admirative en face de l'opposant véritable (1969, vol. I, p. 123-127). Nietzschéen, mais aussi sadien. Car il y a bien quelque chose comme un plaisir sadique qui est retiré de cette relation d'amour/haine. Deleuze applique le supplice de la goutte à la phénoménologie qui subit la plus longue des tortures en ne cessant jamais d'être accusée de tout ce pour

quoi elle se croit innocente. La sentence rendue par Deleuze prend finalement l'allure d'un attermoisement illimité. Il condamne la phénoménologie tout en tirant un malin plaisir à différer l'exposition de son ultime chef d'accusation. Même l'argument tardif du « transcendant dans l'immanence » ne semble pas définitif. Deleuze repousse et décale à l'infini son assaut dernier, car il a ultimement besoin du repère phénoménologique pour s'orienter dans la pensée, pour donner une puissance expressive à sa pensée et pour mesurer la valeur de ses concepts.

La phénoménologie pour Deleuze et le christianisme pour Nietzsche (autre dramaturge exemplaire) exercent une fascination malade d'un bout à l'autre de leur travail. Les deux philosophes n'en ont jamais vraiment terminé avec leur adversaire éternel. Les batailles de Deleuze avec la phénoménologie ne trouvent aucun dénouement ultime et elles se seraient perpétuées dans tous les livres qu'il n'a pas écrits. Deleuze respecte et admire ses héros dont les discours entrent dans une vaste résonance immanente, il dénigre ses authentiques ennemis dont les discours sont unifiés dans la transcendance, mais il voit la phénoménologie avec l'œil d'un joueur obsessif. Certes Deleuze conserve jusqu'à la fin l'objectif de la victoire. La bataille avec la phénoménologie, qui est l'un des courants philosophiques les plus respectés de son temps, offre à Deleuze l'occasion de constituer son intempestivité. Cette tâche de tous les instants qui consiste à combattre une pensée dominante est pour lui le plus sûr moyen d'accroître ses forces. Un combat de David contre Goliath que l'on croit perdu d'avance, mais aussi le type de confrontation le plus susceptible de générer de la puissance. La phénoménologie est une rivale essentielle pour la philosophie deleuzienne qui a besoin d'un tel étalon majoritaire afin de réaliser une série de devenirs minoritaires et révolutionnaires. Elle constitue ainsi un élément central dans la formation de la pensée deleuzienne. Sans faire équipe avec elle, Deleuze joue avec la phénoménologie. Gagner est nécessaire pour devenir intempestif. Mais l'intensité du jeu doit durer. Force est de constater que cette vision ludique d'une lutte qui tend vers la victoire sans jamais l'atteindre définitivement demeure inopérante dans les monographies consacrées aux penseurs-héros qui forment une communauté victorieuse, mais elle est aussi absente des relations avec ses ennemis véritables avec lesquels il en a pratiquement fini dès le départ. Non seulement Deleuze prend-il souvent soin de situer ses inventions philosophiques par rapport aux thèses phénoménologiques (monde, passivité, autrui, immanence, sensation, intentionnalité/disjonction, *Leib/CsO*, *Daseinsanalyse*/schizo-analyse, etc.), mais la constance du conflit dramatique avec la phénoménologie assure à sa pensée une certaine unité. La nature paradoxale de ce lien se présente comme suit : d'une part, la phénoménologie est pour Deleuze un coffre au trésor contenant des bijoux de brillantes

thèses à subvertir et, d'autre part, les bouleversements infligés aux thèses phénoménologiques comptent parmi les principaux agents de consolidation du caractère révolutionnaire de sa philosophie.

En outre, les trois fonctions dramatiques attribuées par Deleuze aux philosophes pourraient se résumer comme suit : fonction héroïque (les amours déclarées), fonction antagonique (les ennemis jurés) et fonction sadique (les partenaires/adversaires de jeu).

Il serait faux de lire la dramaturgie deleuzienne comme une métahistoire, car elle ne prétend aucunement parler au nom de la métaphysique occidentale pas plus qu'elle ne s'identifie à une pensée post-métaphysique chargée de renverser, dépasser, détruire ou déconstruire la tradition. Au milieu d'un échange épistolaire, Deleuze se disait pourtant métaphysicien, et même « pur métaphysicien » (Villani, 1999, p. 130). Cette relation de Deleuze à la métaphysique demeure obscure et inexpliquée. Il s'agit en fait de l'un des débats centraux de la pensée contemporaine auquel il a refusé de prendre part. On pourrait en conclure qu'il le jugeait vain. Ce qui peut trouver une explication dans le fait que le terme « métaphysique » est une création de l'histoire de la philosophie, plus précisément d'Andronicos de Rhodes qui, au I<sup>er</sup> siècle av. J.-C., cherchait à classer les écrits d'Aristote. Plusieurs de ceux-ci entraient sous la catégorie de l'éthique, de la physique et de logique qui constituaient les trois axes de la pensée dans les écoles hellénistiques, mais d'autres échappaient à cette catégorisation. Andronicos de Rhodes forgea donc le terme « méta-physique » pour désigner les textes d'Aristote traitant de l'*ousia*, de la *dynamis*, de l'*energeia*, de l'*entelechia*, etc. Et on connaît le destin fameux de ce terme qui est devenu l'un des principaux enjeux de la pensée continentale depuis Kant. Deleuze considérait peut-être toutes les questions entourant la critique ou la fin de la métaphysique comme étant arbitrairement construites. La métaphysique serait donc, depuis et pour toujours, synonyme de la philosophie elle-même. De là, on peut avancer que tous les véritables penseurs pour Deleuze ont cherché à expliquer, après Platon, les rapports entre les deux sphères de réalité que sont le sensible et l'intelligible. Plus importante encore, l'étude de ces rapports (c'est-à-dire la métaphysique) doit être constamment renouvelée afin d'éviter tout dogmatisme, et il n'y aurait aucun moyen de s'en sortir en faisant, par exemple, de la philosophie qui soit non métaphysique. Deleuze est donc « pur métaphysicien » en tant qu'il cherche lui aussi à penser la métaphysique dans un sens nouveau en s'inspirant, notamment, des avancées de la science et des créations artistiques. Car il y a bien une dualité de type métaphysique qui obsède Deleuze : celle des états de choses matériels et des forces immatérielles. D'où, entre autres, sa conception purement métaphysique de l'art comme moyen de rendre sensibles des forces qui ne le sont pas.

La métaphysique deleuzienne n'est cependant pas tout à fait classique puisqu'elle ne réclame aucun absolu et également qu'elle ne promet aucun point de repos définitif (sagesse, communion avec Dieu, sérénité, quiétude de l'âme, etc.). Il y a au contraire pour elle une sorte d'inquiétude omniprésente associée aux effets imprévisibles des forces chaotiques ou semi-organisées. La transmutation de cette inquiétude en joie et en puissance vitale est d'ailleurs l'un des grands ressorts de la dramaturgie deleuzienne.

## UNE NOUVELLE PHILOSOPHIE DE L'HISTOIRE

La dramaturgie historique de Deleuze est portée par une philosophie intempestive de l'histoire. L'étude de cette dernière, principalement élaborée avec Guattari, en est encore, pour une large part, à ses débuts (Lampert, 2006). Elle permet de voir que l'anti-historicisme n'est peut-être pas aussi radical chez Deleuze qu'on a parfois tendance à le croire (Sibertin-Blanc, 2003). La terminologie de Deleuze/Guattari (répétition, devenir, quasi-causalité, titres des chapitres de *Mille Plateaux*, etc.) exprime d'ailleurs une volonté quasi constante de définir une nouvelle philosophie de l'histoire qui n'a, il faut le préciser, que bien peu à voir avec la philosophie traditionnelle de l'histoire déterminée par les lois dialectiques, la recherche de causalité, la définition des conditions du progrès, etc. Pour leur part, les événements échappent à tout déterminisme historique, ils ne sont pas le produit d'une culture historique. D'où le fameux énoncé de Deleuze/Guattari : « Les nouveaux concepts [...] retombent dans l'histoire, mais n'en viennent pas » (1991, p. 92). Bien sûr aussi, Deleuze/Guattari opposent fréquemment l'expérience à l'interprétation, l'empirisme à l'historicisme, le devenir et la géographie à l'histoire, comme si les transformations qui les intéressent échappaient complètement aux trois dimensions temporelles du passé, du présent et du futur. Et pourtant, l'explication de la circulation des événements dans l'histoire demeure une préoccupation centrale dans les travaux de Deleuze/Guattari.

La singularité de cette nouvelle philosophie de l'histoire implique une délocalisation des événements, et plus précisément une multi-localisation des événements dans l'histoire. Deleuze et Guattari ne considèrent pas l'histoire comme une simple succession de faits, mais ils la conçoivent plutôt dans les termes d'une série de devenirs simultanés. Il y a donc chez eux une opposition totale à l'histoire linéaire à la faveur d'une description des relations co-présentes entre différents événements qui, d'un point de vue traditionnel, appartiennent au passé en étant relégués à leur propre époque. En un sens, la philosophie de l'histoire de Deleuze et Guattari tente d'expliquer l'énoncé de Nietzsche :

«Je suis tous les noms de l'histoire», sans le renvoyer à un simple délire philosophico-religieux. Comment cela est-il possible? Les grandes figures de l'histoire qui fascinent Deleuze et Guattari (Jeanne d'Arc, Héliogabale, Gengis Khan, le Grand Mongol, etc., et tous les héros de la pensée) ne sont-ils pas soumis à leur époque? Comment peuvent-ils se manifester dans le «présent vivant», et même être encore à venir? Comment une date, un personnage historique ou un concept ancien en viennent-ils à affecter un corps sans organes? C'est à ce genre de question que tente de répondre la pensée originale de l'histoire développée par Deleuze et Guattari qui soutiennent que rien n'est entièrement nouveau (Différence) et rien n'est totalement le même (Répétition), mais que tout événement comporte des éléments historiquement agencés.

C'est encore une fois à Nietzsche et à son intempestivité qu'il faut se référer afin de mieux renvoyer ces paradoxes à eux-mêmes. Le temps, nous dit Nietzsche, est ce contre quoi le philosophe doit constamment lutter. Une lecture trop rapide de la seconde des *Considérations inactuelles* (1990) pourrait laisser croire que Nietzsche oppose simplement l'intempetif à l'histoire. Il est vrai qu'il invite à cultiver la faculté d'oubli afin de mieux expérimenter et créer le présent et qu'il convie à combattre le présent en dénonçant l'éducation historique. L'historicisme est présenté comme une maladie à laquelle il oppose des antidotes anhistoriques. Mais il faut souligner que Nietzsche condamne les *excès* du sens historique, et non le sens historique comme tel. Car son réel ennemi est le désir d'éternité qu'un sens historique minimal doit contribuer à neutraliser. Nietzsche revient d'ailleurs régulièrement, dans d'autres ouvrages, à la culture de ce sens historique minimal (voir notamment 1968, partie 1, §2). De manière similaire, Deleuze et Guattari dénoncent l'historisation dominante des problèmes. Mais ils ne sont aucunement des «extraterrestres» venant de je ne sais quelle planète comme on a parfois tendance à les présenter. Au contraire, Deleuze et Guattari cultivent une conscience historique minimale qui leur permet de se demander d'où ils viennent, où ils sont, et vers où ils souhaitent aller. Ce sens historique qui obéit à l'impératif nietzschéen en ne sombrant jamais dans l'excès est d'ailleurs l'une des conditions pour une résistance visionnaire au présent, et aussi l'un des points nodaux de leur philosophie.

Il y aurait peut-être lieu de relativiser l'anti-hégélianisme déclaré de Deleuze/Guattari afin de mieux voir la logique et les implications inhérentes à leur tentative visant à réformer les philosophies de l'histoire. Ce qui permettrait, entre autres, d'expliquer les liens si particuliers qui unissent les penseurs des monographies deleuziennes. Les créations conceptuelles des héros intempetifs de la pensée demeurent irréductibles à leur contexte historique

d'apparition, elles ne sont aucunement présentées comme des réponses à des questions antérieures laissées irrésolues et qui feraient progresser la pensée. En d'autres termes, les philosophes intempestifs ne se succèdent pas suivant l'ordre historique linéaire, mais leur conceptualité entre dans un certain rapport de simultanéité et génère des résonances sur le plan de l'immanence. Il y a ainsi non pas un Hume, un Spinoza, puis un Foucault historiques, mais un effet-Hume, un effet-Spinoza et un effet-Foucault transhistoriques qui sont autant d'événements inscrits dans le temps de l'*aiôn*. Les philosophes intempestifs n'apparaissent jamais de manière purement arbitraire, mais tout se passe comme si leur surgissement appartenait à un destin, comme si les événements-concepts étaient forcés de surgir jusqu'à ce qu'ils acquièrent une dimension de nécessité qui les fait exister comme si cela avait toujours été le cas. C'est de cette étrange juxtaposition entre les créations philosophiques et leur valeur transhistorique dont la philosophie deleuzo-guattarienne de l'histoire souhaite rendre compte en demeurant inséparable d'une philosophie de la nature à laquelle elle est systématiquement liée à travers le jeu des forces.



## Ouvrages cités

- Beaulieu, A. (2006), *Gilles Deleuze et la phénoménologie*, Paris et Mons, Vrin et Sils Maria, 2<sup>e</sup> éd.
- Braudel, F. (1949), *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris, Colin.
- Comité national d'évaluation (2005), *Rapport d'évaluation de l'Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis*, [en ligne] : [www.cne-evaluation.fr/WCNE\\_pdf/Paris8\\_2005.pdf](http://www.cne-evaluation.fr/WCNE_pdf/Paris8_2005.pdf).
- Deleuze, G. (1962), *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF.
- Deleuze, G. (1963), *La philosophie critique de Kant*, Paris, PUF.
- Deleuze, G. (1968), *Différence et répétition*, Paris, PUF.
- Deleuze, G. (1981), *Francis Bacon. Logique de la différence*, Paris, La Différence.
- Deleuze, G. (1985), *L'image-temps*, Paris, Minuit.
- Deleuze, G. (1986), *Foucault*, Paris, Minuit.
- Deleuze, G. (1990), *Pourparlers*, Paris, Minuit.
- Deleuze, G. (1993), *Critique et clinique*, Paris, Minuit.
- Deleuze, G. (2002), *L'île déserte et autres textes*, Paris, Minuit.
- Deleuze, G. (2003), *Deux Régimes de fous*, Paris, Minuit.
- Deleuze, G. (2005), *Leibniz, âme et damnation*, 2 CD, Gallimard, coll. «À voix haute».
- Deleuze, G., et F. Châtelet (1980), « Pourquoi en être arrivé là ? », *Libération*, 17 mars, p. 4 (non repris dans *Deux Régimes de fous*).
- Deleuze, G., F. Châtelet et J.-F. Lyotard (1980), « Pour une commission d'enquête », *Libération*, 17 mars, p. 4 (non repris dans *Deux Régimes de fous*).
- Deleuze, G., et F. Guattari (1980), *Mille Plateaux*, Paris, Minuit.
- Deleuze, G., et F. Guattari (1991), *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit.
- Deligny, F. (1975), « Tracer-transcrire », *Cahiers de l'immuable*, I, p. 5-33.
- Foucault, M. (1971), *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard.
- Lampert, J. (2006), *Deleuze and Guattari's Philosophy of History*, Londres, Continuum.
- Laudeau, G. (1998), « L'histoire de la philosophie comme exercice différé de la philosophie », dans *Rue Descartes*, n° 20 : « Gilles Deleuze. Immanence et vie », p. 59-67.
- Laruelle, F. (1989), *Philosophie et non-philosophie*, Liège, Pierre Mardaga.
- Nietzsche, F. (1968), *Humain, trop humain*, Paris, Gallimard.
- Nietzsche, F. (1969), *Ainsi parlait Zarathoustra*, 2 vol., Paris, Aubier-Flammarion.
- Nietzsche, F. (1990), *Considérations inactuelles I et II*, Paris, Folio/Essais.

- Sibertin-Blanc, G. (2003), « Les impensables de l'histoire. Pour une problématisation vitaliste, noétique et politique de l'anti-historicisme chez Gilles Deleuze », *Philosophoire*, n° 19, p. 119-154.
- Villani, A. (1999), *La guêpe et l'orchidée. Essai sur Gilles Deleuze*, Paris, Belin.

Page laissée blanche intentionnellement

# Pris dans une sorte de serpentín.

## Le concept deleuzien de maniérisme entre Bacon et le baroque

PAR SJOERD VAN TUINEN

TRADUCTION DE DENIS COURVILLE

Je ne puis assurer mon objet. Il va trouble et chancelant, d'une yvresse naturelle. Je le prens en ce point, comme il est, en l'instant que je m'amuse à luy. Je ne peints pas l'estre. Je peints le passage [...]. C'est un contrerolle de divers et muable accidens et d'imaginations irresoluës et, quand il y eschet, contraires.

Montaigne, *Essais*, tome III, chapitre II, « Du repentir ».

Demeuré presque inaperçu, le maniérisme est un concept récurrent dans l'œuvre de Deleuze<sup>1</sup>. Nous pouvons déceler une éthique maniériste formulée en termes de postures et de manières (éthologie) dans *Kafka* et *Mille Plateaux* (livres coécrits avec Félix Guattari). Dans *Le pli. Leibniz et le baroque*, Deleuze présente également une logique maniériste des prédicats comme événements. Enfin, dans les écrits sur la peinture (Bacon), le cinéma (Daney) et l'histoire de l'art (le Baroque), le maniérisme est abordé en relation à la critique d'art. Toutefois, mise à part les considérations sur l'expressionnisme ou le Baroque, le concept de maniérisme ne reçoit aucune exposition systématique. C'est ici la singularité ou le problème qui nous permettra de saisir Deleuze « par le milieu » et de découvrir, à titre d'expérimentation, si un concept cohérent de maniérisme peut être tiré de son œuvre.

---

1. Certaines remarques peuvent être trouvées dans Alliez, 2004, p. 101-102. Pour une analyse plus approfondie, spécifiquement en ce qui a trait à *La logique du sens*, cf. Martin, 2005, p. 298-317, et Buci-Glucksmann, 2002, p. 212-215.

L'œuvre de Deleuze forme-t-elle une perspective capable d'exprimer la « signature » de l'art maniériste ? Est-elle capable de proposer un concept de maniérisme et, donc, de faire exister le maniérisme en lui-même ? Nulle part cette ambition n'est-elle explicitement formulée dans les textes publiés de Deleuze. Néanmoins, il exprime à maintes reprises lors de ses cours sur Leibniz la joie intense qu'il éprouve d'avoir inventé un concept de maniérisme :

Je crois que d'une certaine façon, si vous pensez à la peinture dite maniériste, c'est toute la philosophie de Leibniz qui sans doute est la philosophie maniériste par excellence. Déjà chez Michel-Ange, on trouve chez lui les traces d'un premier et profond maniérisme. Vous verrez : une attitude de Michel-Ange n'est pas une essence. C'est vraiment la source d'une modification, la source d'une manière d'être. En ce sens, c'est peut-être la philosophie qui nous donne la clef d'un problème de peinture, sous la forme : qu'est-ce que le maniérisme (Deleuze, 1987) ?

## **LA PEINTURE MANIÉRISTE ET LA LOGIQUE DE LA SENSATION : DE MICHEL-ANGE À BACON**

Dans *Francis Bacon. Logique de la sensation*, le maniérisme marque une rupture avec la « représentation classique » de la peinture grecque et de la Haute Renaissance.

Si l'on peut parler d'une représentation classique, déclare Deleuze, c'est au sens de la conquête d'un espace optique, à vision éloignée qui n'est jamais frontale : la forme et le fond ne sont plus sur le même plan, les plans se distinguent, et une perspective les traverse en profondeur, unissant l'arrière-plan au premier plan ; les objets se recouvrent partiellement, l'ombre et la lumière remplissent et rythment l'espace, le contour cesse d'être limite commune sur le même plan pour devenir autolimitation de la forme ou *primauté de l'avant-plan* [...] : ce sont des lois proprement esthétiques que la peinture découvre, et qui font de la représentation classique une représentation organique et organisée, plastique (Deleuze, 2002a, p. 118 ; Deleuze et Guattari, 1980, p. 618).

Si tout art débute avec les valeurs non organiques de la ligne abstraite (1980, p. 619-624) et que la « figuration et [la] narration [n'en] sont que des effets » (2002a, p. 128), c'est néanmoins avec le classicisme que la peinture devient d'abord figurative. Il s'agit de former le représenté selon les « moules » organiques dont témoigne la perfection de la forme optique. Inversement, cette forme optique « exprime d'abord la vie organique de l'homme en tant que sujet » (2002a, p. 118). En d'autres termes, la représentation classique institue un espace optique au sein duquel la main et le corps du peintre sont soumis à des contours organiques qui servent de lois esthétiques. Le devenir abstrait

propre à la peinture est donc subordonné à la forme transcendante de l'homme.

Dans l'histoire de l'art, Deleuze identifie deux stratégies opposées, mais nullement incompatibles, qui permettent de surmonter les limitations que la peinture s'impose elle-même au sein de ce régime organique-transcendantal. Il indique d'abord que « l'art byzantin opère le renversement de l'art grec, en donnant au fond une activité qui fait qu'on ne sait plus où il finit, ni où commencent les formes ». L'art byzantin institue un espace d'optique pur, composé de rapports lumière-ombre et libéré de toutes références (même à une tactilité subordonnée) où se désintègrent ainsi les contours-limites (2002a, p. 119-121). En second lieu, l'art gothique ou « barbare » – une qualification que Deleuze emprunte à Wilhelm Worringer – opère par traits plats qui « ne constituent pas des zones d'indistinction de la forme, comme dans le clair-obscur, mais des zones d'indiscernabilité de la ligne ». La ligne gothique institue un espace purement manuel au sein duquel la subordination de la main est secouée et la ligne tracée devient alors expressive, « comme dans un “griffonage” » d'« une vitalité non organique ». Dans ce cas-ci, ni la forme, ni l'arrière-fond n'importent et la ligne ne délimite un contour que « parce qu'elle est emportée par le mouvement infini » ; et s'il y a néanmoins délimitation, la ligne n'est en aucun cas le contour *de* quelque chose, « parce que c'est elle seulement qui possède un contour, tel un ruban, comme la limite du mouvement de la masse intérieure » (2002a, p. 120-122 ; 1980, p. 619-622).

Mais en quoi le maniérisme se rapporte-t-il à ces stratégies anti-classicistes ? Historiquement, ces deux stratégies ont été cultivées jusqu'à un haut degré de perfection dans un contexte historique où émerge le maniérisme dans l'Italie du XVI<sup>e</sup> siècle. On considère généralement que le clair-obscur fluide qui apparaît dans la tradition byzantine est avant tout perfectionné au sein du maniérisme byzantin des Vénitiens, et spécifiquement par le Tintoret<sup>2</sup>, tandis que la violence de la ligne gothique est aussitôt reconnue chez des artistes tels que Pontormo et Bronzino associés au maniérisme – inspiré par Dürer – de Florence et de Rome. On doit s'étonner que Deleuze ne renvoie jamais explicitement à ces derniers peintres maniéristes. Il découvre plutôt la combinaison de ces deux stratégies maniéristes pour la première fois déjà

2. Comme le reconnaît Deleuze dans *Le pli*, c'est en effet le Tintoret qui a radicalisé et déplacé sur un autre plan le renversement vénitien à l'égard de la séparation dans la Renaissance entre la couleur, la lumière et le contour : « Le tableau change de statut, les choses surgissent de l'arrière-plan, les couleurs jaillissent du fond commun qui témoigne de leur nature obscure, les figures se définissent par leur recouvrement plus que par leur contour. Mais ce n'est pas en opposition avec la lumière, c'est au contraire en vertu du nouveau régime de lumière » (1988, p. 44-45 ; 2002a, p. 120-121).

chez Michel-Ange, et, par la suite, dans la peinture baroque (Rembrandt), dans le colorisme (Cézanne et Van Gogh) et, finalement, chez Francis Bacon (2002a, p. 122-126).

Comme le souligne la conclusion de *Francis Bacon. La logique de la sensation*, le maniérisme est avant tout incarné dans l'art de Michel-Ange, un artiste que Deleuze associe à Bacon. La thèse soutenue est que, avec le maniérisme, nous assistons pour la première fois à « un athéisme proprement pictural » (2002, p. 18). L'image de l'art telle qu'elle est répandue au XV<sup>e</sup> siècle prescrit que la beauté artistique doit reposer sur l'imitation de la beauté trouvée dans la nature dans la mesure où celle-ci constitue une œuvre divine. Au XVI<sup>e</sup> siècle, des principes tels que le *disegno interno* et la *fantastica idea non appoggiata all'imitazione* sont introduits dans une confrontation entre la nature et la création artistique, entre une valorisation du style ou de la *maniera* contre la nature. Il y a une forte tendance vers l'artificialité et contre une interprétation rigide de la mimésis. Au lieu d'un art qui est imitation de la nature, le maniériste vise l'amélioration de la nature à travers l'art. C'est pourquoi les œuvres incomplètes, les ébauches et les esquisses au cours de cette période apparaissent importantes en elles-mêmes. L'incomplétude reflète le génie de l'artiste et rend l'œuvre d'art directement expressive de son propre procédé de production. Ainsi, comme le souligne Deleuze, « avec Michel-Ange, avec le *maniérisme*, c'est la Figure ou le fait pictural qui naissent à l'état pur » (2002a, p. 151 ; 2003, p. 167-168).

Michel-Ange et Bacon ont tous les deux échappé à la conception figurative de la peinture, mais non pas par l'abstraction qui tend vers la forme pure (comme Mondrian ou Kandinsky), ni par un rejet de toute forme (comme Fautrier ou Pollock). Ils y échappent par « l'extraction ou l'isolation » de ce que Lyotard a désigné le « figural » : un processus qui consiste à perturber le lien qui rapporte l'image à un objet (illustration) ou la renvoie à d'autres images inscrites dans un ensemble composé qui assigne une place objective à chacune d'elle (narration). Les deux relations s'établissent par ressemblance ou par convention, à partir d'une analogie ou d'un code, et elles témoignent en ce sens de la primauté de certaines facultés sur la sensation. D'un autre côté, « la violence de la sensation » en elle-même n'est pas composée de relations signifiantes, mais de *matters of fact* dénuées de sens (2002a, p. 13, 65-71).

Deleuze illustre ceci à partir d'un cas des plus exemplaires de la peinture maniériste, *La Sainte Famille* (dite *Tondo Doni*, 1503) de Michel-Ange, où il y discerne la présence génétique de la « ligne gothique » : « C'est comme si les organismes étaient pris dans un mouvement tourbillonnaire ou serpentin qui leur donne un seul et même "corps", ou les unit dans un seul ou même

«fait», indépendamment de tout rapport figuratif ou narratif » (2002a, p. 122). Michel-Ange a ainsi créé un corps sans organes, c'est-à-dire une masse de corps entrelacés dans un *contrapposto* exprimant une vie non organique :

Alors, les formes peuvent être figuratives, et les personnages encore avoir des rapports narratifs, tous ces liens disparaissent au profit d'une «matter of fact», d'une ligature proprement picturale (ou sculpturale) qui ne raconte plus aucune histoire et ne représente plus rien que son propre mouvement, et fait coaguler des éléments d'apparence arbitraire en un seul jet continu. Certes, il y a encore une représentation organique, mais on assiste plus profondément à une révélation du corps sous l'organisme, qui fait craquer ou gonfler les organismes et leurs éléments, leur impose un spasme, les met en rapport avec des forces [...] (2002a, p. 150).

De même, dans les peintures de Bacon, et particulièrement les triptyques du début des années 1970 sur lesquels se concentrent les analyses de Deleuze, la «brutalité du fait» implique qu'un «événement» figural est «réalisé» ou «enregistré» dans un corps sans organes de sensation, qui ne peut être individué ni dans un objet de référence, ni dans l'expérience vécue d'un sujet percevant (2002a, p. 39-40, 47-48, 48-54). Il s'agit plutôt d'un double mouvement inhérent à un devenir non humain : les affects psychologiques deviennent corps et la peinture en elle-même assume la plasticité de cet affect incarné. L'acte de peindre est ainsi capable d'accomplir un devenir qui est interne à la peinture, mais qui est également le devenir d'un sujet, un auteur-spectateur qui n'existe qu'en tant qu'il est enveloppé par ce mouvement et au sein duquel il n'a aucun rôle constitutif. La *matter of fact* est un « bloc de sensations [...] composé de percepts et d'affects » qui se vaut complètement en lui-même (Deleuze et Guattari, 2005, p. 154). Il « est membrane, et n'a pas cessé de l'être » (2002a, p. 37), mais une membrane qui, comme un œil ou un cerveau qui n'est pas le nôtre, n'est pas essentiellement attribuable à quelque chose de spécifique. Il s'agit plutôt d'un sentir ou d'un voir où le peintre-spectateur est présupposé en tant qu'« accident nécessaire » ; un processus au sein duquel il devient, et ce par quoi quelque chose – un fait ou un événement – advient. Ainsi, la sensation communique sa « violence » directement au système nerveux – « le corps en tant que chair ou viande » (2002a, p. 28), « systole et diastole » (2002a, p. 37-38), « chair et nerf » (2002a, p. 48), etc. – et renvoie seulement à la « grande agitation de la matière » (2002a, p. 129), dont elle est composée et au sein de laquelle elle est exprimée : « Le sourire d'huile, le geste de terre cuite, l'élan de métal, l'accroupi de la pierre romane et l'élevé de la pierre gothique » (2005, p. 156).

Le problème de Bacon, soutient Deleuze, est que, par opposition à Michel-Ange qui visait avant tout l'émancipation de la peinture du surcodage religieux, le peintre moderne doit se libérer des clichés que la photographie impose à l'image. Les photographes créent des événements sensationnels – par opposition à des événements dans la sensation –, qui remplissent nos cerveaux, de sorte que nous ne voyons finalement que des images photographiques.

Nous sommes assiégés de photos qui sont des illustrations, de journaux qui sont des narrations, d'images-cinéma, d'images-télé. Il y a des clichés psychiques autant que physiques, perceptions toutes faites, souvenirs, fantasmes [...]. Tant de gens prennent une photo pour une œuvre d'art, un plagiat pour une audace, une parodie pour un rire, ou pire encore une misérable trouvaille pour une création (2002a, p. 83-85).

Si Bacon critique la photographie, ce n'est donc pas en vertu d'une prétention de celle-ci à la représentation, mais en raison du fait que les images photographiques s'imposent d'elles-mêmes aux sensations et parviennent à les diriger complètement, en tant que données figuratives qui entravent à la création du nouveau (2002a, p. 83, 85-88; 2002b, p. 344-346). Ainsi, c'est une erreur selon Deleuze de penser que le peintre travaille devant une surface blanche. Le peintre n'est pas un artiste spontané et conscient de soi qui représente des idées sur une toile blanche, puisque la toile est elle-même toujours et déjà recouverte de clichés figuratifs. À l'exemple du philosophe qui est déjà préfiguré dans l'image de la pensée, le peintre part toujours de l'*intérieur* de la toile; en tant qu'elle est une image parmi d'autres, sa conscience de soi comme peintre est complètement déterminée par elle, et il doit avant tout se dégager de la toile et neutraliser l'intentionnalité qu'il dirige sur elle – c'est-à-dire le régime organique-transcendental et son emprise sur la toile – avant que puisse se développer le processus créatif. En ce sens, *savoir* qu'on est peintre s'oppose à *être* peintre et l'acte de peindre suppose cette sobriété impersonnelle d'un devenir-peintre (2002a, p. 83-84). Cette sobriété ne peut se réaliser qu'en manipulant le hasard, par opposition à voir les probabilités (2002a, p. 89). Telle est la fonction d'un « diagramme » en peinture: une technique préparatoire qui consiste à faire des marques chaotiques, nettoyer, balayer ou chiffonner la toile, ou jeter de la peinture, sous des angles et à des vitesses variées (2002a, p. 93-103).

Le diagramme est à la fois un « chaos » non formé et un « sol » naissant; tous les deux apparaissent comme la catastrophe du cliché et la « possibilité de fait » ou le « germe d'ordre », tous les deux constituent l'agent pictural et le milieu pré-pictural des singularités pré-individuelles et informelles (2002a, p. 95). D'un côté, le diagramme est la catastrophe de l'optique, en tant que « zone frénétique où la main n'est plus guidée par l'œil et s'impose à la vue

comme une autre volonté » (2002a, p. 129). Lorsque le peintre assume les traits diagrammatiques de la toile en tant que points de départs involontaires ou présupposés et dès que le cliché ultime du génie-créditeur se dissipe, une expérience et un travail proprement pictural – c'est-à-dire spécifiques à l'artisan – se révèlent (1980, p. 510-513). De l'autre côté, de nouvelles séries de relations matérielles peuvent « émerger » de cette « intrusion manuelle » (2002a, p. 129). Dès qu'elles sont réintroduites dans le tout visuel, elles constituent une Figure ou un Fait qui cessent d'être une organisation purement optique. Toute ressemblance entre les Figures de Bacon et des images réelles n'apparaît plus alors comme une préformation opérée par un moule optique ; elle n'est seulement que l'« effet » d'un moule « variable et continu », c'est-à-dire une « modulation » manuelle des relations matérielles (2002a, p. 126-135). Par exemple, Deleuze fait de Bacon un héritier de Cézanne dans la mesure où ce sont les relations différentielles ou les quantités intensives des « taches et [des] traits insubordonnés » et « informels » qui sont modulées (2002a, p. 146-147)<sup>3</sup>. Le colorisme introduit une « profondeur maigre » qui marque des limites communes à la Figure et à la structure, à l'avant-plan et à l'arrière-plan, sur un seul plan pictural d'immanence diagrammatique<sup>4</sup>. À l'exemple de l'art byzantin, il se réalise à travers la désagrégation lumineuse, tout en établissant simultanément une sorte de ligne gothique ou manuelle, « un troisième contour, qui n'est plus celui de l'armature [la structure] ou de la Figure, mais qui s'élève à l'état d'élément autonome, surface ou volume autant que ligne » (2002a, p. 137). Dans le colorisme, la figuration hylémorphique classique se trouve ainsi subordonnée à la variation chromatique des traits diagrammatiques. Ces traits de matière non formés sont précisément la condition de possibilité ontogénétique de toute relation véritable entre forme et matière. Selon Deleuze, la peinture devient alors « haptique » : de l'œil à la main et de la main à l'œil, entre la possibilité de fait et le fait en soi, il existe maintenant une communication continue. Le tout visuel ne renvoie plus au régime optique de la représentation classique, mais à « un troisième œil » ou une « vision

3. On peut toutefois déjà déceler chez le Tintoret une « réactivation de la corporéité » et une « libération des lignes ou des couleurs » (1980, p. 370) où « les composantes *sémiotiques* ne sont pas séparables des composantes *matérielles* » (1980, p. 413) ; par opposition au reste de l'Italie, l'art byzantin de la mosaïque et de la modulation des surfaces de lumière et d'ombre s'est maintenu à Venise. Cf. Zepke, 2005, p. 127-139.

4. Au sein du maniérisme – par opposition au perspectivisme géométrique d'Alberti –, l'organisation de la surface picturale contredisait délibérément l'illusion de la profondeur et pliait les contours arbitrairement et avec ostentation, en étendant par exemple ses lignes, sur le plan pictural, par le contour d'un objet dont l'orientation spatiale était différente ou opposée. Le maniérisme établit ainsi une sorte d'« espace lisse » (1980, p. 617, 619 ; Friedlaender, 1991, p. 25-28).

haptique »<sup>5</sup> (2002a, p. 143, 53-54) : l'unité de l'œil et de la matière au sein du fait pictural.

Il est maintenant possible de saisir comment, dans l'émergence d'une vision haptique ou maniériste, la « logique de la sensation » maniériste demeure immanente à la production de la ressemblance tout en conservant son indépendance à l'égard de la reconnaissance optique. Deleuze soutient que, en manipulant les traits haptiques et asignifiants contre les clichés optiques, le diagramme prépare « une toile dont le fonctionnement va renverser les rapports du modèle et de la copie » (2002a, p. 83; 2002b, p. 345). Si une ressemblance optique persiste, ce n'est qu'au sens d'une formule typiquement maniériste que Deleuze ne cesse de répéter : « Une ressemblance produite par des moyens accidentels et non ressemblants » (2002a, p. 92, 108, 148; 2005, p. 156, 163-164). La phrase est un chiasme qui inverse la relation entre la cause et l'effet. Il s'agit d'une variation de la thèse principale de *Différence et répétition*, c'est-à-dire que la répétition ou l'imitation est au service de la différence et du devenir : non pas « seul ce qui se ressemble diffère », mais « seules les différences se ressemblent » (1997, p. 153; 1969, p. 266; 2003b, p. 213). La logique de la sensation requiert alors une compréhension « dramatique » du fait pictural comme durée ou devenir ainsi que du « tableau dans son processus » (2002a, p. 149), un processus au sein duquel tout ce qui semble fixe est constamment et infiniment soumis à des « variations allotropiques » (2002a, p. 47).

Au cours d'une discussion sur Fromanger, Deleuze conclut que la joie procurée par la peinture provient de « la transformation de l'image sur le tableau [et du] changement que produit le tableau sur l'image » (2002b, p. 350). Ce propos est loin de la thèse selon laquelle il faut passer d'une forme à une autre. En fait, comme l'affirme Deleuze, « la plus grande transformation de cliché ne fera pas un acte de peinture » (2002a, p. 88). Ce qui est en jeu, c'est précisément la possibilité d'une « déformation sans transformation »

5. « Haptique est un meilleur mot que tactile, puisqu'il n'oppose pas deux organes des sens [tel que l'espace "tactile-optique" du classicisme – SVT], mais laisse supposer que l'œil peut lui-même avoir cette fonction qui n'est pas optique » (1980, p. 614). Deleuze soutient que, à la manière de Bacon, il existe dans le « colorisme » de Turner, de Van Gogh ou de Gauguin un espace haptique et même un fonctionnement haptique de l'œil (2002a, p. 123-126, 129-135; 2005, p. 166). En général, le maniérisme consiste également en une « vision à la loupe » (Dubois, 1979, p. 15). En termes plus phénoménologiques – Deleuze se réfère à Merleau-Ponty et à Maldiney, mais Heidegger nous vient également à l'esprit –, au lieu que la couleur apparaisse *vorhanden* à l'œil, elle est *zuhanden*. Le mot « maniériste » est étymologiquement lié à « main », à *mano* (Friedlaender, 1991, p. 83). Pour Deleuze, la géométrie gothique « est un espace de traits manuels actifs, opérant par *agréats manuels* au lieu de *désagrégation lumineuse* » (2002a, p. 122).

(2002a, p. 60), d'«un réalisme de la déformation, contre l'idéalisme de la transformation» (2002a, p. 122). La distinction intervient dans la mesure où la transformation demeure sur un seul niveau optique de sensation (comme au sein des peintures abstraites et figuratives), alors que la déformation a lieu lorsque la Figure passe d'un niveau de sensation à un autre, c'est-à-dire lorsqu'elle franchit un seuil – une intensité ou «une différence de niveau constitutive» (2002a, p. 34-35, 49-51) – au sein du corps sans organes. Par exemple, les contours de couleur qui surviennent lors de la modulation de la couleur constituent des niveaux de sensation. C'est à partir de la couleur que la peinture – le matériau de la sensation – peut être déformée «d'un contour à l'autre» (2002a, p. 148). Dans les portraits de tête de Bacon, on part d'abord de la forme figurative intentionnelle ou ébauchée, la tête est ensuite brouillée dans une «zone [diagrammatique] d'indiscernabilité ou d'interminabilité objective», «comme un gris qui se répand» et «d'où vont sortir de nouveaux rapports (tons rompus) tous différents des rapports de ressemblances» (2002a, p. 148). Dans *Peinture* de 1946, Bacon s'efforce de «faire un oiseau en train de se poser dans un champ», mais les lignes ont pris soudain une sorte d'indépendance, et suggère «quelque chose de tout à fait différent», l'homme au parapluie» (2002a, p. 146). Dans chaque cas, la peinture doit subir une catastrophe qui l'engage dans de nouvelles relations intensives. Dans le diagramme, l'accident, le brouillage du gris (dans le cas des portraits) ou la zone brouillée au-dessous et à la gauche (dans la *Peinture*), il ne s'agit jamais d'une transformation où une forme sensationnelle passe à une autre, d'une «figuration primaire» à une «figuration seconde» reconstituée, mais d'un bond effectué entre les deux, un devenir, un passage, une déformation ou une synthèse disjonctive au sein de laquelle il n'y a rien de «sensationnel» en soi (2002a, p. 42-43, 91-92). Le fait figural n'est pas simplement un terme au sein d'une série transformative; chaque Figure est en soi plutôt une séquence changeante ou une série qui existe à des «niveaux» ou à des «rythmes» différents au sein d'une seule et même sensation-membrane. «C'est pourquoi la sensation est maîtresse de la déformation, agent de déformation du corps [...]. Si bien qu'il n'y a pas des *sensations* de différents ordres, mais différents ordres d'une seule et même sensation [...]. Toute sensation, et toute Figure, est déjà de la sensation “accumulée”, “coagulée”, comme dans une figure de calcaire» (2002a, p. 41-42, 46). Alors que la transformation est dynamique et peut même potentiellement être un «effet» sensationnel – un mouvement qui est visible dans l'extension –, la déformation est statique et rend visible non le mouvement, mais la force intensive du temps ou de la vie non organique inhérente à toute matière (2002a, p. 62-63, 134-135): «Les déformations de Bacon sont rarement contraintes ou forcées, ce ne sont pas

des tortures, quoi qu'on dise : au contraire, ce sont les postures les plus naturelles d'un corps qui se regroupe en fonction de la force simple qui s'exerce sur lui, envie de dormir, de vomir, de se retourner, de tenir assis le plus longtemps possible, etc. » (2002a, p. 60, 144, 150-151).

Pour conclure : le maniérisme de Bacon se révèle dans le fait que son œuvre témoigne du fait pictural, la Figure-en-soi qui existe isolément de toutes relations signifiantes, de sorte qu'elle échappe constamment à elle-même et se dissipe dans de multiples devenirs. Si la représentation classique saisit l'accident « dans une *organisation* optique qui en fait quelque chose de bien fondé (un phénomène) ou une "manifestation" de l'essence » (2002a, p. 118), alors les postures maniérées (stress, douleur ou angoisse) des corps déformés ne sont pas des formes fixes, mais, à l'exemple du sublime kantien<sup>6</sup>, elles déforment l'objet même de la perception humaine (objet = x) qui prédomine sur la sensation, de sorte qu'elles deviennent des sources de modifications infinies et de « devenirs non humains ». Comme Friedlaender l'a déjà indiqué :

L'aspect déterminant de la nouvelle tendance, c'est la transformation du rapport de l'artiste à la réalité observée. L'art ne repose plus sur la possibilité d'appréhender une réalité sur un mode intersubjectif très général, en l'idéalisant, et de la transmuier en quelque chose de parfaitement conforme aux règles normatives [...]. En fin de compte, l'artiste maniériste a le droit, ou le devoir, de n'employer une quelconque méthode d'observation que pour élaborer à partir de là une variante librement figurative. Laquelle se distingue *a priori* de toutes les autres visions possibles d'une réalité donnée, puisqu'elle n'est pas légitimée par quelque notion abstraite ni déterminée par des phénomènes optiques [...]. La représentation gouvernée par des lois, reconnue de façon intersubjective et, par là même, supposée donnée d'avance, « naturelle », cède la place à une création subjective « antinaturelle » [...]. Elle engendre une notion du beau qui ne réside plus dans la vérité des formes imitées de la nature ni dans leur idéalisation à partir des données du réel, mais bien plutôt dans une réinterprétation artistique personnelle guidée par des exigences d'harmonie ou de rythme (Friedlaender, 1991, p. 23-25).

Lors de sa première entrevue avec Sylvester, Bacon décrit ce devenir rythmique et déformateur comme une « série d'accidents "montant les uns sur la tête des autres" » (Sylvester, 2007, p. 11 ; cité dans 2002a, p. 147). Le diagramme consiste dans le « rapport entre une intention de départ, et toute une série [de formes] ou un ensemble [l'ensemble figural] d'arrivée » (2002a, p. 147, note 147, p. 41-42, 91-92). C'est ce devenir diagrammatique et séquentiel – par

6. Pour une discussion sur le rapport entre la logique de la sensation de Deleuze et le sublime kantien, cf. Smith, 1996.

opposition à la progression d'un terme qui, dans une série, passe à un autre – du fait pictural qui, selon Deleuze, fait de Bacon un héritier du colorisme byzantin et de la « géométrie de l'accident » gothique (2002a, p. 121-122). Toutefois, au moment même où il s'approche le plus près qu'il n'a jamais été d'une définition de la conception maniériste du monde, et ce, en paraphrasant littéralement Bacon, Deleuze conclut à nouveau que

Peut-être dans l'histoire de l'art Michel-Ange est-il le plus apte à nous faire saisir en toute évidence l'existence d'un tel fait. Ce qu'on appellera « fait », c'est d'abord que plusieurs formes soient effectivement saisies dans une seule et même Figure, indissolublement, prises dans une sorte de serpent in, comme autant d'accidents d'autant plus nécessaires, et qui monteraient les uns sur la tête des autres ou sur l'épaule des autres (2002a, p. 150)<sup>7</sup>.

## LE MANIÉRISME ET LE BAROQUE

Le diagramme rend possible une nouvelle compréhension de l'histoire de l'art, formulée à partir du travail ontologique qu'opère la peinture, plutôt qu'à partir des questions subjectives traditionnelles, telles que l'intention et la représentation. Il constitue par ailleurs le référent des discussions peu orthodoxes de Deleuze dans *Mille Plateaux* sur les styles, dans lesquelles il distingue le classicisme, le romantisme et le modernisme (1980, p. 416-428). Dans *La logique de la sensation*, le diagramme sert également de fondement à une lecture plus englobante de l'histoire de la peinture occidentale : on y trouve l'art préhistorique, la ligne grecque, l'art byzantin, l'art gothique, l'art baroque et la peinture de la modernité (celle-ci regroupant la peinture expressionniste, l'art informel et l'œuvre « déformatrice » de Francis Bacon)<sup>8</sup> (2002, p. 115-126).

- 
7. La « forme en S », proportionnellement irrationnelle, de la *figura serpentinata* est typiquement maniériste. Michel-Ange soutenait que le secret de la beauté réside dans la succession (ou l'inflexion) des formes convexes et concaves, où un radius « saute » de l'intérieur à l'extérieur et vice-versa. Il encourageait alors ses étudiants de « toujours faire une figure pyramidale [...] et la serpentine fût formée » (Clements, 1961, p. 175). Elle renvoie à une généalogie complexe chez Deleuze dans la mesure où il la repère dans le serpent déroulé de l'éternel retour de Nietzsche (Deleuze, 1999, p. 43), mais aussi chez Ravaissou et Bergson (Bergson, 2007, p. 196, 203-207) et même chez Merleau-Ponty (Merleau-Ponty, 1969, p. 194).
  8. Dans *Sahara. L'esthétique de Gilles Deleuze* (1991), Mireille Buydens offre un aperçu quasi exhaustif de l'histoire deleuzienne du style, mais elle ne discute jamais du maniérisme (Buydens, 2005, p. 130-152). Dans le livre suivant, *L'image dans le miroir* (1998), elle n'aborde pas la question du maniérisme, mais elle oppose inopinément le maniérisme à la conception de l'art de Deleuze. Son argument se constitue à partir du rôle qu'occupe le concept de forme dans l'esthétique de Deleuze ainsi que des préoccupations de *Sahara* et repose sur

Dans chaque cas, les styles définis sont irréductibles à une époque ou un lieu spécifique. Ils sont plutôt les variations d'un schéma expressionniste « interne » que Deleuze, d'abord dans *Mille Plateaux*, emprunte au linguiste danois Louis Hjelmslev. L'art, tout comme le langage, comporte une double articulation. Le plan de contenu ou le plan d'organisation correspond à la composition d'une substance matérielle organisée selon les coordinations transcendantes de la Forme « extensive ». Celle-ci doit être distinguée du plan d'expression ou du plan de composition, où une substance matérielle se constitue en vertu des relations « intensives » qui se nouent entre les forces (1980, p. 58-59; 2004, p. 55; 1988, p. 48-54). Bien que les deux plans s'appartiennent, la plupart des pratiques artistiques tendent néanmoins à privilégier l'un aux dépens de l'autre. Par exemple, la Renaissance ou le classicisme du XVIII<sup>e</sup> siècle demeurent généralement des types d'art hylémorphique dans la mesure où un « façonnement » de la matière est effectué selon des formes stables et des règles strictes. En revanche, le maniérisme et le baroque favorisent le plan d'expression. L'art devient alors une « machine abstraite » composée de « matières-fonctions », c'est-à-dire un matériau de « modulation » employé non pour représenter un modèle qui est en soi un agrégat hylémorphique, mais pour exprimer une force immatérielle ou une vie non organique. Par opposition à une préformation idéaliste, la forme se révèle secondaire à la constitution matérielle du diagramme, une structure membraneuse qui rend possible le mouvement entre la force et le matériau et exclut les questions subjectives de l'intention et de la représentation. Panofsky nous indique que, par opposition aux principes anthropomorphiques (auxquels nous identifions le divin), la force est le principe cosmique auquel se rattache le maniérisme : « L'expressionnisme s'apparente sur plus d'un point au maniérisme ; il s'accompagne d'une spéculation qui reprend pied sur le terrain où s'était située la pensée esthétique du XVI<sup>e</sup> siècle, celui de l'art métaphysique, qui vise à déduire le phénomène de la création artistique d'un principe transcendant et absolu, cosmique comme on se plaît à dire aujourd'hui<sup>9</sup>. » La force, condition insensible et non formée de toute sensibilité, représente la « vie non organique » inhérente à toute matière ; elle est la « communauté des arts »

---

une opposition entre une « catamorphose » vitaliste et un « formalisme » maniériste. Selon « Nietzsche, Bergson ou Deleuze », la forme est une « structure inauthentique de l'être qu'il convient dès lors de dépasser » afin de parvenir à une Vie au-delà des formes. La négation vitaliste de la forme est simultanément négation de la distance, la pré-condition du déploiement des contours de la forme, et d'une exaltation de la « présence ». « Le credo maniériste est ainsi qu'il n'y a pas d'au-delà de la représentation » (Buydens, 1998, p. 49; cf. p. 16-19, 53, 59-60, 76, 98, 176-193).

9. Hocke, 1967, p. 39.

(2002a, p. 57), « une puissance vitale qui déborde tous les domaines et les traverse » (2002a, p. 46). Toute créativité authentique se doit donc d'exprimer une force et, comme le formule Deleuze à partir de Klee, cela signifie « non pas rendre le visible, mais rendre visible » (2002a, p. 57). Ainsi, Cézanne est loué à plusieurs reprises pour avoir rendue visible la force de plissement des montagnes en les « capturant » et les « composant » en vue d'engendrer des « effets » (2002a, p. 58; 1980, p. 423).

Si le schéma de Hjelmslev est maintenu, en quoi le maniérisme diffère-t-il des autres styles non classiques ? Comment le concept de maniérisme de Deleuze diffère-t-il fondamentalement de celui du baroque ? Après *La logique de la sensation*, les discussions les plus vives sur le maniérisme apparaissent dans les trois premiers et le dernier des chapitres de l'ouvrage *Le pli. Leibniz et le baroque*. À partir de Leibniz, le maniérisme et le baroque sont présentés comme les précurseurs de l'expressionnisme en ce qu'ils marquent une rupture avec le formalisme classiciste de l'espace – sous la forme albertienne et, par la suite, cartésienne – qui surgit lors de la Renaissance. Toutefois, il est également indiqué que le « maniérisme » est « dans un rapport opératoire avec le baroque » (Deleuze, 1988, p. 51). Afin d'interpréter ce passage quelque peu particulier, il nous faut commencer par interroger le baroque.

D'emblée, Deleuze entame *Le pli* avec cette affirmation : « Le baroque ne renvoie pas à une essence, mais plutôt à une fonction opératoire, à un trait » (1988, p. 5). La fonction opératoire correspond au pli en tant qu'il est continué *ad infinitum*. Au cours de toutes les époques stylistiques, les tissus sont drapés, les rochers sont plissés, les nuages sont froissés et les corps sont pliés, mais le pli demeure dans tous les cas limité. On l'attribue à l'objet qui est plié, comme un accident qui affecte la forme ou l'essence. Ce n'est que dans le baroque que le pli constitue en lui-même la forme de l'œuvre d'art. L'autonomie baroque du pli se manifeste comme l'excès de celui-ci sur la reproduction des contours d'un corps fini : « La connexion dynamique du support et de l'ornement remplace la dialectique matière-forme » (1980, p. 457). On peut reconnaître ce principe dans le tissu baroque, dont les plis, amples et larges, enveloppent le corps sans jamais le laisser paraître. De même, les sculptures du Bernin présentent des formes sublimes, le marbre saisissant et portant à l'infini des plis qui ne peuvent être expliqués par le corps. Dans l'architecture des églises baroques et des *palazzi*, le pli est celui de la façade qui se détache de l'intérieur et reçoit, selon l'expression de Bergson, l'« empreinte » d'un extérieur infini et constitutif. Or, l'artiste baroque ne désire pas seulement représenter un corps couvert d'un vêtement ou d'une façade de manière à reproduire des plis ; il sollicite les plis en eux-mêmes : « Un tiers, des tiers [qui] se sont introduits dans le vêtement et

le corps » (1988, p. 165). L'art baroque représente ainsi « l'art informel par excellence » (1988, p. 49). Le pli est l'« élément génétique » (1988, p. 20, 49) de l'œuvre finale, mais aussi ce qui subordonne toute forme actuelle à des plis futurs. Il ne correspond plus à la forme du contenu, coïncidant plutôt avec le contenu-matière sur lequel elle est pliée. En tant qu'« élément formel ou forme d'expression », le pli est plutôt une matière-fonction qui « détermine et fait apparaître la Forme » (1988, p. 49, 52-54). Le Bernin ne sculpte pas un corps couvert d'un manteau froissé ; il courbe plutôt une matière de densité ou de texture variables et tire d'elle un corps qui se perd dans une draperie de velours. Les plis de la tunique de la sainte Thérèse ou du manteau de Louis XIV expriment une force qui s'exerce sur le corps et dont l'effet est de « le retourner et en mouler l'intérieur » (1988, p. 166). Parallèlement, l'« autonomie du pli » fournit à la matière la capacité d'exprimer une intensité pure : « par rapport aux plis dont elle est capable, la matière devient matière d'expression » (1988, p. 52, 165), et « la recherche d'un modèle du pli passe bien par l'élection d'une matière » (1988, p. 53). Ce ne sont plus alors les conditions subjectives ou la suprématie des codes culturels qui constituent l'ontogenèse de l'œuvre d'art, mais l'empreinte matérielle de celle-ci, telle que l'expression des forces dans les veines du marbre. Le baroque se révèle donc comme un précurseur de l'expressionnisme : « La matière qui révèle sa texture devient matériau comme la forme qui révèle ses plis devient force. C'est le couple matériau-force qui, dans le baroque, remplace la matière et la forme » (1988, p. 50).

Ce processus qui consiste à retourner l'œuvre d'art en elle-même ne fait pas simplement du baroque un précurseur de l'expressionnisme abstrait du XX<sup>e</sup> siècle (de Klee à Dubuffet), mais aussi de Francis Bacon, qui, comme Michel-Ange, n'est pas mentionné dans *Le pli*. À l'exemple de la peinture « figurale » de Bacon, le tournant vers la déformation n'implique aucunement la négation de la forme, car la matière d'expression du baroque ne peut être travaillée que par les formes ou les plis diagrammatiques dont elle dispose déjà. À l'opposé d'un modèle pré-donné, il existe un substrat matériel ou une texture pliée qui est ontogénétiquement première et qui, dans une certaine mesure, est toujours pré-pliée. La déformation révèle les formes au moment même de leur effondrement et maintient cet instant indéfiniment ouvert, ce qui a pour effet de rendre manifeste les plis des formes. Tandis que Bacon déforme des figures en peignant, en frottant et en perturbant une zone du corps, le « style pittoresque [*malerisch*] et libre » (Wölfflin) du baroque éclate, étend et élargit ses figures en multipliant les plis qui absorbent leurs contours. Autrement dit, la modulation du matériau dans le baroque ne s'accomplit pas point par point – comme si les plis subséquents

pouvaient être attribués à une chose qui n'est pas pliée en soi. Plutôt, elle commence toujours « dans le milieu », entre la matière et la forme, et se déplace « de pli en pli » – comme l'affirme Deleuze à partir de Mallarmé – dans la mesure où chaque pli est en soi un site potentiel de rupture avec une forme actuelle (1988, p. 13, 43, 187). Ainsi, le baroque a inventé « l'œuvre ou l'opération infinies » puisque son « problème n'est pas comment finir un pli, mais comment le continuer, lui faire traverser le plafond, le porter à l'infini » (1988, p. 48). Deleuze adopte le concept d'« objectile », formulé par Bernard Cache, afin de rendre compte de ce nouveau statut de l'œuvre d'art comme objet de variation continue : « Le nouveau statut de l'objet ne rapporte plus celui-ci à un moule spatial, c'est-à-dire à un rapport forme-matière, mais à une modulation temporelle qui implique une mise en variation continue de la matière autant qu'un développement continu de la forme » (1988, p. 26; 2002a, p. 126). De la même manière, *La logique de la sensation* désigne l'objectile comme une œuvre d'art dont les contours sont eux-mêmes le lieu diagrammatique où la Figure et la structure qui l'entoure sont portées à la variation. Le contour-diagramme est un type d'interface qui rend possible un échange bidirectionnel entre la Figure et la structure, entre l'avant-plan et l'arrière-plan : « Ce qui fait de la déformation un destin, c'est que le corps a un rapport nécessaire avec la structure matérielle : non seulement celle-ci s'enroule autour de lui, mais il doit la rejoindre et s'y dissiper » (2002, p. 25, 21, 16-17, 24, 52-53). Bien que les diagrammes puissent être différents – par exemple, les veines dans le marbre apparaissent, non pas comme le produit de tâches aléatoires, mais comme l'accumulation, la collision et le plissement de forces intensives entre des microparticules qui se manifestent au cours de la formation de la pierre –, les procédés expressionnistes du baroque et du maniérisme sont les mêmes : chacun se soumet à une logique de la sensation où la forme modulée n'est nullement considérée comme une forme achevée et purgée d'imperfections accidentelles. Elle est plutôt source de modifications et de différences, enveloppant un potentiel infini de formes contenues en une seule Figure qui est insérée dans un devenir, « une ligne flottante, et qui ne fait pas contour » (2004, p. 120), ou « la ligne qui ne cesse de ré-enchaîner les tirages au hasard dans des mixtes d'aléatoire et de dépendance » (2004, p. 125) tels de nombreux accidents nécessaires qui se chevauchent : « C'est un objet maniériste, et non plus essentialiste : il devient événement » (1988, p. 26).

Comment alors distinguer le maniérisme historique du baroque si l'un se confond avec l'autre chez Deleuze<sup>10</sup> ? Dans *Le pli*, le maniérisme n'apparaît nulle part comme un style complètement formé en lui-même, tandis que, dans *La logique de la sensation* et ailleurs, Deleuze affirme clairement qu'il en constitue un. En quoi consiste « l'identité opératoire du baroque » et du maniérisme ? Nous pourrions possiblement trouver une réponse à cette question en modifiant la formule suivante de Deleuze : elle peut être mise en relation avec « l'identité opératoire du baroque et du pli » (1988, p. 48). Le maniérisme se rapporte au baroque de la même façon que le pli. Il importe à cet égard d'ajouter que Deleuze conclut sa première analyse sur la spécificité du baroque en indiquant ceci : « Le paradigme devient "maniériste", et procède à une déduction formelle du pli » (1988, p. 52). Le maniérisme se révèle donc comme une pré-condition paradigmatique du baroque. Pouvons-nous alors soutenir que le maniérisme correspond à une analyse haptique des caractéristiques diagrammatiques du baroque, c'est-à-dire des plis ? Si le baroque obtient son identité opérationnelle en relation au pli, ce n'est pas le cas avec le maniérisme. Celui-ci est irréductible au pliage dans la mesure où il se révèle chez Bacon selon un diagramme différent. La dimension maniériste du baroque et de Bacon relève avant tout de la priorité qu'ils accordent au plan d'expression plutôt qu'au plan du contenu. Ils introduisent un espace haptique issu d'une « catastrophe » diagrammatique qui déstabilise le plan du contenu. Le baroque apparaît comme une réponse « à la crise de la propriété » (1988, p. 148), au « cri de la Raison » (1988, p. 55), à « une tension presque schizophrénique » (1988, p. 46), à « la crise et l'écoulement de toute Raison théologique » et à un « épisode psychotique » (1988, p. 91). Au lieu d'une matière composée de parties extensives bien définies, la physique moderne nous la représente comme un labyrinthe infiniment divisible, poreux, spongieux et caverneux. Ce qui nous semblait solide est en réalité liquide. Le monde matériel doit être alors défini à partir *des manières ou des relations* intensives par lesquelles le tout exprime une cohérence. En fait, « elle se définit moins par ses parties hétérogènes et réellement distinctes que la manière dont celles-ci deviennent inséparables en vertu de plis particuliers » (1988, p. 51). Il ne s'agit plus d'es-

10. Deleuze compte Rosso Fiorentino et le Greco parmi les artistes du baroque (1988, p. 41, 48, 164-165), alors qu'ils sont généralement considérés aujourd'hui comme des peintres du mouvement maniériste au sens historique le plus vaste. Il est important de noter que le contexte historique à partir duquel se dégage la définition du baroque de Deleuze est fourni presque entièrement par l'ouvrage de Wölfflin, qui ignore le maniérisme comme mouvement artistique indépendant et reprend « la première étape du baroque » seulement comme « un style au sein duquel se dissout la Renaissance ou, tel qu'on le conçoit plus généralement, au sein duquel a dégénéré la Renaissance » (1964, p. 15).

sences extensives qui distribuent la forme et la matière, mais d'un style intensif ou une manière de plier qui donne une consistance visqueuse et fluide à la matière : « Tout se plie à sa manière, la corde et le bâton, mais aussi les couleurs qui se répartissent d'après la concavité et la convexité du rayon lumineux, et les sons, d'autant plus aigus que "les parties tremblantes sont plus courtes et plus tendues". La texture ainsi ne dépend pas des parties elles-mêmes, mais des strates qui en déterminent la "cohésion" » (1988, p. 51-52).

Pourtant, si cette crise de la Renaissance entraîne une évolution maniériste au sein du paradigme, le baroque se sert de celui-ci pour établir un nouveau plan de contenu. Cette limitation du plan d'expression s'opère précisément par le détour à la fois ingénieux et artificiel que Leibniz nomme l'harmonie préétablie. Selon les historiens de l'art qui abordent le maniérisme d'une manière anti-classiciste ou idéologique, il y a une tendance fortement hérétique au sein du maniérisme qui coexiste avec la tentative du baroque de réimposer sur le monde un sens unitaire et un ordre composé. Klaniczay, par exemple, suggère que le baroque est la superstructure culturelle d'un féodalisme rétabli en tant que consolidation réactionnaire, suprême, mais temporaire, des structures médiévales – « la Foi, la Loi, le Roi » –, alors que le maniérisme s'inscrit plutôt dans les tendances déterritorialisatrices de la Renaissance<sup>11</sup>.

De la même façon, Deleuze reconnaît chez Leibniz la tentative idéaliste ultime, qui consiste à composer avec un monde maniériste tout en préservant la représentation aristotélicienne. Si le paradigme est effectivement maniériste, ce que *Le pli* cherche effectivement à démontrer, « l'extrême spécificité du baroque » (1988, p. 48) doit se révéler à partir de la déduction formelle du pli. Deleuze se propose ainsi de démontrer comment le concept de pli chez Leibniz se détache du « théâtre universel » ou du « théâtre de la nature et de l'art »<sup>12</sup>, c'est-à-dire du monde tel qu'il est composé par Dieu en vertu d'une harmonie préétablie, un *Gesamtkunstwerk*, un emboîtement complexe de peinture, de sculpture, d'architecture, d'urbanisme, de littérature, d'art conceptuel et de musique. « Il appartient ainsi à la déduction formelle, remarque Deleuze, de chevaucher les matières et les domaines les plus divers » (1988, p. 53). Il reste à démontrer que l'âge baroque comprend cette chose qu'est la « ligne baroque », infinie et continue, qui non seulement « passerait exactement selon le pli », mais pourrait également « réunir architectes, peintres, musiciens, poètes, philosophes » (1988, p. 48). Les plis ne sont pas

11. Klaniczay (1977, p. 21, 29, 142, 214). Cf. Dubois (1979, p. 27, 189).

12. Cf. Bredekamp (2004) pour un excellent et très complet aperçu du rôle des « images » haptiques et visuelles – ou dans la terminologie de Deleuze, des « percepts » – chez Leibniz.

seulement un excès sur la forme du contenu, ils s'étendent aussi d'un art à un autre dans la mesure où chaque art culmine dans l'autre, jusqu'au moment où une « communauté totale des arts » est exprimée.

Nous avons remarqué que le baroque restreignait souvent la peinture et la cantonnait dans les retables, mais c'est plutôt parce que la peinture sort de son cadre et se réalise dans la sculpture de marbre polychrome ; et la sculpture se réalise dans l'architecture ; et l'architecture à son tour trouve dans la façade un cadre, mais ce cadre décolle lui-même de l'intérieur, et se met en rapport avec les alentours de manière à réaliser l'architecture dans l'urbanisme (1988, p. 168).

Pour le dire autrement, il s'agit de montrer que le monde entier est constitué de plis successifs qui ne cèdent aucun espace au vide. Les plis sont non seulement une propriété du vêtement, mais également du corps, du rocher, des eaux, de la terre et de la ligne, « pour autant qu'une matière [...] peut devenir apte à exprimer en soi les plis d'une autre matière, comme dans les sculptures en bois de Renonciat, quand le cèdre du Liban devient bâche plastique, ou le pin de Paraña, "coton et plumes" » (1988, p. 48, 52). Ce « théâtre des matières » (1988, p. 52) renferme ultimement l'étendue et l'intégralité du monde physique, « un monde large et flottant » (1988, p. 169), cimenté par un immense trait horizontal ou « une grande chaîne d'être » qui aspire le spectateur, et finalement le philosophe aussi, dans une « performance » générale (1988, p. 168). En d'autres termes, si le paradigme est maniériste et que le pli est ce qui est déduit, donc, en vertu des « exigences de la théologie » (1969, p. 201) qui déterminent la déduction de Leibniz, ce à partir de quoi la déduction est opérée doit être la totalité du monde telle que « composée » par Dieu en une harmonie préétablie. Celle-ci rend nécessaire l'expansion du pli expressif comme fonction distributive des forces du monde physique jusqu'au domaine métaphysique de l'âme. Par conséquent, le monde physique est comme « une immense mélodie des corps et de leurs flux » (force-matière) (1988, p. 185), coordonné à travers un contrepoint, en accords, par des « forces primaires » métaphysiques ou des « âmes » monadiques (1988, p. 186). Comme l'indique Wölfflin, on parvient toujours à une solution harmonieuse à la fin (1964, p. 19).

Deleuze reconnaît la présence d'une division dans *L'enterrement du Comte d'Orgaz*<sup>13</sup> du Greco ou le *Jugement dernier* du Tintoret. Les scènes sont divisées

13. Dans son analyse classique *Über El Greco und den Manierismus*, Max Dvořák retrace les influences du Greco dans l'anaturalisme de Michel-Ange, le Tintoret et le maniérisme français de l'École de Fontainebleau et soutient que, combiné avec la situation spirituelle d'un pays catholique tel que l'Espagne – où paradoxalement la Réforme a eu un impact plus important que dans les pays du Nord dans la mesure où ceux-ci étaient liés aux

en deux moitiés à partir d'un *vinculum* infiniment plié: les corps lourds se pressent les uns contre les autres en bas, alors qu'en haut l'âme monte (1988, p. 41). Ces peintures témoignent de la nature abstraite de l'art du pli sans pour autant qu'on puisse admettre une abstraction qui est négation de la forme. Au contraire, l'abstraction baroque est précisément ce qui «pose la forme comme pliée», et cela même s'il n'existe «que comme “paysage du mental” dans l'âme ou dans la tête», et ainsi, inclut les «plis immatériels» (1988, p. 50)<sup>14</sup>. Autrement dit, l'autonomie baroque du pli ne se réalise pas en vertu d'une rupture totale avec la forme; elle s'accomplit plutôt en élevant spirituellement le pli. L'abstraction est réconciliée avec les formes, car les styles de pli inhérents à la matière sont maintenus dans un rapport d'équivalence avec les «formes verticales absolues» (1988, p. 182). Selon Deleuze, l'harmonie préétablie, plus particulièrement sous sa forme leibnizienne, représente la raison pour laquelle l'ambition du baroque dépasse celle du maniérisme. Elle constitue le fondement d'une concertation harmonique qui se manifeste comme une «causalité idéale» (1988, p. 182-183), dans laquelle aucune interaction réelle ne peut se réaliser dans la mesure où chaque monade n'exprime que sa propre spontanéité. Cette causalité idéale redouble le monde des causalités physiques et en retire «une unité supérieure à laquelle les arts se rapportent comme autant de lignes mélodiques» (1988, p. 175). Les monades sont les «crochets spéciaux» (1988, p. 147) au-dessus desquels se répartit le pli infini du baroque. Le risque d'un maniérisme radicalisé, de styles *ou* d'essences véritablement immanents – cet expressionnisme entièrement moderne des essences modales, dont le père philosophique est peut-être Spinoza et non Leibniz – est alors écarté. Ainsi, au lieu d'attribuer une dimension néobaroque à Deleuze, à l'instar de plusieurs commentateurs, il serait peut-être plus approprié d'insister sur un «néo-maniérisme»<sup>15</sup>.

---

institutions tandis qu'en Espagne elle a suscité une «internalisation» illimitée – le Greco tentait de «pousser aux limites les éléments d'un art de l'expression qu'il avait adopté en Italie et en France» afin de «subordonner les modèles naturels à son inspiration artistique» (1924, p. 261-275).

14. Inversement, Deleuze accentue les aspects maniéristes ou athées de ces peintres (2002, p. 17-19).
15. Qualification empruntée à Martin (2005, p. 309).



## Ouvrages cités

- Bredekamp, Horst (2004), *Die Fenster der Monade. Gottfried Wilhelm Leibniz' Theater der Natur und Kunst*, Berlin, Akademie Verlag.
- Buci-Glucksmann, Christine (2002), *La folie du voir. Une esthétique du virtuel*, Paris, Galilée.
- Buydens, Mireille (1998), *L'image dans le miroir*, Bruxelles, La Lette volée.
- Buydens, Mireille (2005), *Sahara. L'esthétique de Gilles Deleuze*, Paris, Vrin.
- Clements, Robert J. (1961), *Michelangelo's Theory of Art*. New York, New York University Press.
- Deleuze, Gilles (1969), *Logique du sens*, Paris, Minuit.
- Deleuze, Gilles (1988), *Le pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit.
- Deleuze, Gilles (1997), *Différence et répétition*, Paris, Presses universitaires de France.
- Deleuze, Gilles (1999), *Nietzsche*, Paris, Presses universitaires de France.
- Deleuze, Gilles (2002a), *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Seuil.
- Deleuze, Gilles (2002b), *L'île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*, Paris, Minuit.
- Deleuze, Gilles (2003a), *Deux Régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, Paris, Minuit.

- Deleuze, Gilles (2003b), *Pourparlers*, Paris, Minuit.
- Deleuze, Gilles (2004), *Foucault*, Paris, Minuit.
- Deleuze, Gilles, et Félix Guattari (1980), *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit.
- Deleuze, Gilles, et Félix Guattari (2005), *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit.
- Dubois, Claude-Gilbert (1979), *Le maniérisme*, Paris, Presses universitaires de France.
- Dvořák, Max (1924), *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte : Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*, Munich, Piper.
- Friedlaender, Walter (1991), *Maniérisme et antimanierisme dans la peinture italienne*, Paris, Gallimard.
- Hauser, Arnold (1973), *Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur. Die Entwicklung des Manierismus seit der Krise der Renaissance*, Munich, C.H. Beck.
- Hocke, Gustav René (1967), *Labyrinthe de l'art fantastique. Le maniérisme dans l'art européen*, Paris, Éditions Gonthier.
- Klaniczay, Tibor (1977), *Renaissance und Manierismus. Zum Verhältnis von Gesellschaftsstruktur, Poetik und Stil*, traduction de Reinhard et Evelyn Gerlach, Rosemarie Heise et Bernhard Wildenhahn, Berlin, Aufbau Verlag.
- Martin, Jean-Clet (2005), *La philosophie de Gilles Deleuze*, Paris, Payot et Rivages.
- Merleau-Ponty, Maurice (1969), *The Visible and the Invisible*, Evanston (Illinois), Northwestern University Press.
- Mirollo, James V. (1984), *Mannerism and Renaissance Poetry. Concept, Mode, Inner Design*, New Haven et Londres, Yale University Press.
- Montaigne, Michel de (1972), *Essais*, Tome III, Paris, Librairie générale française.
- Smith, Daniel W. (1996), « Deleuze on Bacon : Three Conceptual Trajectories in *The Logic of Sensation* », dans Gilles Deleuze, Francis Bacon. *The Logic of Sensation*, traduction de Daniel W. Smith, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Sylvester, David (2007), *Interviews with Francis Bacon*, New York, Thames & Hudson.
- Wölfflin, Heinrich (1964), *Renaissance and Baroque*, traduction de Kathrin Simon, Londres, Collins.
- Zepke, Stephen (2005), *Art as Abstract Machine. Ontology and Aesthetics in Deleuze and Guattari*, Londres, Taylor & Francis.

Page laissée blanche intentionnellement

# La Chine et la ligne.

## Une étude de la référence chinoise dans *Mille Plateaux*

PAR ERIK BORDELEAU

La peinture chinoise est principalement de paysage. Le mouvement des choses est indiqué, non leur épaisseur et leur poids, mais leur linéarité si l'on peut dire. Le Chinois possède la faculté de réduire l'être à l'être signifié.

Henri Michaux, *Un barbare en Asie*.

D'être devenu une ligne était catastrophique, mais c'était, si c'est possible, encore plus inattendu, prodigieux. **Tout moi devait passer par cette ligne.**

Henri Michaux, *Misérable miracle*. [Je souligne.]

### INTRODUCTION

Aux dires de Nietzsche, les Chinois auraient un proverbe que les mères enseignent de bonne heure à leurs enfants: *xiao xin* (小心), «fais-toi un cœur petit<sup>1</sup>». Ce serait là, prétend-il, le signe d'une tendance fondamentale des civilisations sur leur déclin de chercher ainsi à se rapetisser.

Lu Xun, écrivain et essayiste considéré sans conteste comme le plus important de la littérature chinoise continentale de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, est l'auteur de «La véritable histoire de Ah Q», une satire virulente d'une Chine suffisante et empêtrée dans ses traditions, incapable de répondre aux défis de la modernité, et surtout aux affronts infligés par les puissances

---

1. En fait, *xiao xin* signifie communément «fais attention!».

étrangères de l'époque. C'est bien le cas de Ah Q, le caricatural héros de ce roman : constamment raillé et roué de coups par son entourage, il trouve tout de même le moyen de se sortir de ces fâcheuses situations en se confortant de « victoires psychologiques » obtenues contre ses agresseurs au moyen d'une autodépréciation le ravalant par exemple au rang d'insecte : « S'en prendre à un insecte – qu'en dites-vous ? Je suis un insecte – allez-vous maintenant me laisser partir » (Lu Xun, 2004, p. 18) ?

Lorsque, dans *Mille Plateaux*, Deleuze et Guattari jouent de la référence chinoise, c'est pour esquisser une idée qui, à plusieurs égards, apparaît comme une des clés de voûte de cet ouvrage : le devenir-imperceptible. En irait-il ici encore d'une sorte de diminution volontaire de soi ?

Précisons le projet de Nietzsche et de Lu Xun. Lorsque dans ses écrits Nietzsche se réfère aux Chinois, c'est en rapport inverse à ce en quoi consisterait une « grande politique » européenne – le « Chinois » y apparaît comme le contre-exemple par excellence de ces « grands hommes » potentiels capables de mener une telle politique. Et lorsque Lu Xun pourfend ses contemporains à travers ses écrits, lorsqu'il les exhorte à enfin sentir et penser par eux-mêmes, il a en vue une *modernisation* radicale de son pays, et en premier lieu le rejet exprès d'une part non négligeable de ses mœurs traditionnelles et de son passé. D'une manière extrêmement perturbante et paradoxale, les visions de Lu Xun et de Nietzsche à propos de la Chine se croisent et concordent : tous deux s'entendent pour décrire le « Chinois » de l'époque comme un être soumis et insuffisamment individualisé. Ainsi donc, et bien qu'il ait sûrement été en total désaccord avec ce commentaire particulièrement odieux de Nietzsche concernant l'émergence de la classe ouvrière européenne, on peut tout de même légitimement imaginer que Lu Xun en aurait toutefois partagé les prémisses :

[l'ouvrier européen] se trouve en beaucoup trop bonne posture pour ne point « questionner » toujours davantage, et avec toujours plus d'outrecuidance. [...] Il faut complètement renoncer à l'espoir de voir se développer *une espèce d'homme modeste et frugale, une classe qui répondrait au type du Chinois* : et cela eut été raisonnable, et aurait simplement répondu à une nécessité (Nietzsche, 1994, p. 1015 ; je souligne).

Ce que le rapprochement de Nietzsche et de Lu Xun permet peut-être d'entrevoir, au-delà d'une évidente essentialisation de la Chine (problème sur lequel nous reviendrons), c'est une conception du politique dominée par l'exigence de l'auto-affirmation de soi. Évidemment, l'affirmation de soi de quelques « surhommes » nietzschéens n'a que très peu à voir avec l'organisation du prolétariat comme sujet politique ; il n'en demeure pas moins que, dans les deux cas, on a affaire à une conception « forte » du sujet politique, qu'il soit collectif ou individuel.

Penser de nouvelles formes de politisation de l'existence implique de s'interroger plus en détail sur les modes concrets de production de subjectivités politiques et de transformation effective des formes-de-vie à notre époque. C'est précisément ce que se propose de faire Deleuze et Guattari lorsqu'ils tentent de définir le champ d'une « micropolitique » – la référence au petit dans cette dénomination ne saurait désormais nous échapper...! C'est dans ce contexte que prennent forme dans *Mille Plateaux* les idées-clés de la poursuite de lignes de fuite, d'un devenir-minoritaire, et surtout d'un devenir-imperceptible. À première vue, cette orientation de pensée placée sous le signe de la métamorphose s'oppose directement aux modes d'affirmations traditionnels dans le champ du politique. C'est un problème qui, de près ou de loin, nous occupera tout au long de cette étude. Nous l'aborderons indirectement, en nous concentrant sur les quelques références directes faites à la Chine tout au long de l'ouvrage. Elles sont de fait peu nombreuses; trois ou quatre, tout au plus (si on exclut le *Traité de nomadologie*). Et pourtant, elles surgissent chaque fois à un moment crucial de l'argumentation: à savoir qu'elles accompagnent chaque fois de très près l'émergence de l'idée d'un devenir-imperceptible.

Il semble donc justifié de tenter une lecture de *Mille Plateaux* qui mette au centre de ses préoccupations l'usage « prospectif » qui y est fait de la référence à la Chine, un usage qui en aucune manière ne se voudrait « représentatif » – justement parce que ce dont il s'agit peut-être ici, ce n'est pas tant de parler de manière autorisée de la Chine, que de se frayer grâce à elle un chemin vers ce qui, jusqu'à présent, avait pu sembler inconcevable et inaccessible. La référence chinoise fonctionne de fait comme modèle achevé de poursuite d'une ligne de fuite, l'application même de cette manière de « faire le multiple », de trouver ses « voisinages » et ses « zones d'indiscernabilité » que Deleuze et Guattari décrivent tout au long de leur ouvrage. Reste désormais à voir à quel point (ou de quelle manière) *Mille Plateaux* et ses références chinoises sont vraiment « indiscernables » l'un de l'autre...

### « LA CHINE EST LA MAUVAISE HERBE DANS LE CARRÉ DE CHOUX DE L'HUMANITÉ »

La première approximation de *Mille Plateaux* à la Chine s'opère dès l'introduction, à l'intérieur d'une discussion plus générale qui oppose la transcendance, « maladie proprement européenne », la recherche du fondement-racine, à l'immanence orientale, le rhizome. « Bien sûr, c'est trop facile de présenter un Orient de rhizome et d'immanence » (1980, p. 30), nous disent-ils; et de fait, on voit bien que ce ne sera pas le propos de *Mille*

*Plateaux* d'entrer dans le détail de cette opposition<sup>2</sup>. Mais c'est dans la foulée de cette discussion qu'apparaît une image, qui reviendra plusieurs fois dans la suite de l'ouvrage : celle de l'herbe. Cette image, conductrice des efforts à venir, est empruntée à Henry Miller, dont un long passage de son *Hamlet* est cité. Voici une partie du passage en question :

La Chine est la mauvaise herbe dans le carré de choux de l'humanité. La mauvaise herbe est la Némésis des efforts humains. [...] Mais en fin de compte c'est toujours l'herbe qui a le dernier mot. En fin de compte, tout retourne à l'état de Chine. C'est ce que les historiens appellent communément les ténèbres du moyen-âge. Pas d'autres issues que l'herbe. L'herbe n'existe qu'entre les grands espaces non cultivés. Elle comble les vides, elle *pousse entre*, et parmi les autres choses. La fleur est belle, le chou est utile, le pavot rend fou. Mais l'herbe est débordement, c'est une leçon de morale (p. 29)<sup>3</sup>.

Ce qui intéresse plus particulièrement Deleuze et Guattari, c'est cette faculté de l'herbe à proliférer (c'est en ce sens qu'on parle de « mauvaise » herbe), à être au milieu, entre les choses, à « pousser entre », bref, à *communiquer*. Ce modèle particulier de communication entre les choses que Deleuze et Guattari cherchent à mettre en évidence trouvera de multiples formulations tout au long de l'ouvrage. Une chose déjà est mise au clair dès l'introduction : la difficulté de voir les choses « par le milieu », de « voir l'herbe dans les choses et les mots » (p. 34) correspond à celle posée par la perspective d'écriture de *Mille Plateaux*, c'est-à-dire le défi d'être « en connexion immédiate avec un dehors » (p. 29). Comme on peut s'en douter, c'est une perspective qui se confronte de plein fouet aux modes traditionnels de représentation : le livre comme « agencement avec le dehors » s'oppose directement à ce que Deleuze et Guattari appellent « le livre-image du monde » (p. 34). C'est la question la plus pressante posée dans l'introduction : « Comment le livre trouvera-t-il un *dehors suffisant* avec lequel il puisse *agencer* dans l'hétérogène, plutôt qu'un monde à reproduire » (p. 35 ; je souligne) ? C'est une question de style (au sens fort), une question de méthode. Mais en quoi la référence à la Chine (dans ce cas-ci, à travers l'image de l'herbe) serait-elle d'une quelconque utilité à l'intérieur d'un tel projet d'écriture ?

La question est d'autant plus difficile que cette première référence, à travers la plume de Miller, est passablement incommodante, étant donné sa redoutable audace et son caractère fantastique. Incommodante, parce qu'elle

- 
2. La tentative de réponse à la question « Qu'est-ce que la philosophie ? » reprendra la discussion de l'immanence orientale de manière beaucoup plus sérieuse et détaillée. Voir Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, 1993, p. 86 et suivantes.
  3. Notons au passage que chaque fois qu'il est fait référence à la Chine dans cet ouvrage, Miller n'est jamais loin...

semble ouvrir la porte à un orientalisme débridé, à une quête d'exotisme où la recherche d'un dehors auquel se connecter se confondrait finalement avec celle d'un « tout autre » irréductible dans son incommensurable différence. Mais déjà, voir les choses ainsi, ce serait les polariser et passer à côté du « milieu » ; ce qui ne manquera pas d'arriver si on se confine au niveau d'une simple problématique de la représentation adéquate, d'un « comment parler correctement de l'Autre ». Non pas que cette question soit en soi irrecevable : au contraire, elle est en quelque sorte indispensable dès qu'il s'agit de réfléchir aux conditions de production de connaissances dans un contexte interculturel, réflexion qui implique une constante remise en question de ce que l'on entend par représentation adéquate ou autorisée.

Mais il semble que ce ne soit pas tout à fait ce dont il est question dans le cas qui nous occupe. Déjà Deleuze et Guattari ne vont pas sans s'interroger sur la portée d'une description aussi délirante d'une Chine « mauvaise herbe ». Mais c'est immédiatement pour orienter cette interrogation dans un sens explicitement prospectif : « De quelle Chine parle Miller, de l'ancienne, de l'actuelle, d'une imaginaire, ou bien *d'une autre encore qui ferait partie d'une carte mouvante* » (p. 29 ; je souligne) ? Ainsi donc, la question sera méthodiquement laissée en suspens. Méthodiquement, dans la mesure où l'introduction de *Mille Plateaux* cherche à définir une méthode qui  *fasse effectivement le multiple*. Cette insistance sur le « faire », on l'entend déjà dans l'idée « d'agencer avec l'hétérogène » ainsi que dans l'expression « carte mouvante »<sup>4</sup>. Si l'on veut mieux saisir l'importance propre de la référence chinoise dans *Mille Plateaux*, c'est donc ce « faire » qu'il faudra maintenant interroger.

### « LE MULTIPLE, IL FAUT LE FAIRE À FORCE DE SOBRIÉTÉ »

Pour penser l'idée de « faire le multiple » dans son intégralité, il faut d'abord mettre en évidence quelque chose d'apparemment très clair dans *Mille Plateaux*, mais qui a souffert d'une grande confusion dans plusieurs milieux : « faire le multiple » selon Deleuze et Guattari est quelque chose d'éminemment « sobre », qui n'a guère, sinon rien à voir avec la célébration (postmoderne) de la différence. Et c'est précisément en fonction de cette orientation sobre de la pensée du multiple chez Deleuze et Guattari que prend toute sa valeur la référence chinoise dans *Mille Plateaux*.

Le thème de la sobriété revient comme un leitmotiv à travers *Mille Plateaux*, toujours lié à la production concrète de multiplicité : « Le multiple, il faut le

4. Plus loin dans le texte, on trouve dans une interpellation directe cette même insistance : « Quelles sont tes lignes à toi, quelle carte es-tu en train de tracer » (p. 249) ?

faire, non pas en ajoutant une dimension supérieure, mais au contraire le plus simplement, à *force de sobriété*, au niveau des dimensions dont on dispose, toujours  $n-1$  (c'est seulement ainsi qu'on fait du multiple, *en étant toujours soustrait*) » (p. 13; je souligne).

Il ne faut pas se laisser abuser par la relative simplicité du vocabulaire employé ici : ce qui se profile en arrière-plan, c'est la difficile question de l'unité comme prise de pouvoir par le signifiant, qui est au cœur du combat théorique de Deleuze et Guattari mené principalement contre la linguistique saussurienne et la psychanalyse. Nous y reviendrons dans quelques instants. Pour le moment, et bien que Lacan ait effectivement une tendance problématique à « calembouriser l'inconscient » comme le note joliment Sloterdijk, il semble que l'idée de sobriété soit plus utile pour marquer une distance avec la célébration de la multiplicité, qu'on retrouve même dans des ouvrages qui se veulent hautement critiques de la situation politique actuelle, comme par exemple dans celui de Hardt et Negri, *Multitude*. Est-ce parce que Hardt et Negri concluent leur livre avec l'exhortation « Devenez plus différents que vous ne l'êtes ! » (Hardt et Negri, 2004, p. 401), que plusieurs observateurs n'ont pas manqué d'y voir une référence implicite au projet politique de Deleuze et Guattari ? Mais à la « sobriété » et à la « soustraction créatrice » de *Mille Plateaux*, *Multitude* oppose un « éloge du monstrueux ». La célébration de la différence (monstrueuse) qui se déprend de l'analyse de la multitude chez Hardt et Negri prend indiscutablement le pas sur l'étude des conditions concrètes de production de subjectivités politiques. Cette conclusion souffre par contre d'une notable exception qui mérite d'être signalée. En effet, dans le sous-chapitre « Mobilisation du commun », on voit Hardt et Negri descendre de leur observatoire ontologique de la production biopolitique de subjectivités pour entrer dans le vif du sujet et remarquer simplement combien

Chaque fois que l'on se rend dans un endroit où la révolte gronde, on est frappé par la similarité des relations entre les individus et des façons de communiquer. Jean Genet remarquait ainsi que ce qui caractérisait les Black Panthers était tout d'abord un *style* – non seulement le vocabulaire, les coiffures afro ou les vêtements, mais aussi une façon de se tenir, une présence physique (Hardt et Negri, 2004, p. 251).

Cette excursion dans le terrain de l'éthopoïétique et de la verticalisation politico-existentielle, marginale par rapport au développement général de l'ouvrage, mérite seule d'être mise en lien direct avec le projet de *Mille Plateaux*. On y trouve un exemple idéal de « traitement minoritaire » de la langue et de la mise en commun des existences, pour lesquels l'idée de sobriété créatrice est beaucoup plus adaptée que celle de monstruosité pour en comprendre le

développement propre. Ligne sobre de la mise en commun : « Faites la ligne et jamais le point [isolé, monstrueux] » (p. 36) ! Là seulement retrouve-t-on dans toute sa force le « faire » propre à la pensée du multiple dans *Mille Plateaux*<sup>5</sup>.

### « PASSER LE MUR DU SIGNIFIANT : LES CHINOIS PEUT-ÊTRE, MAIS À QUEL PRIX ? »

Les sept premiers chapitres de *Mille Plateaux* peuvent être lus comme autant d'approches pour une critique radicale de la psychanalyse, de la linguistique et ultimement, de la question du signifiant. Au fil des pages, on assiste à l'approfondissement substantiel de l'idée de « faire le multiple » à travers, entre autres, les concepts de pragmatique, d'agencements collectifs et de corps sans organes, jusqu'à la nécessité affirmée de « défaire le visage ». C'est au terme de ce parcours qu'on trouve la deuxième référence chinoise, qui survient de manière totalement impromptue – dans l'économie du texte, sans doute comme ligne de fuite. Examinons donc, sans trop entrer dans le détail, cette lente progression effectuée sous le signe du politique.

De toute évidence, la question du signifiant, dans la mesure où elle est intrinsèquement liée à celle de l'unité, est une question politique par excellence. Lorsque Deleuze et Guattari accusent Freud « d'assurer une prise de pouvoir du signifiant », c'est toujours à partir d'une politique du multiple qu'ils mènent la charge :

Pour Freud, quand la chose éclate et perd son identité, le mot est encore là pour la lui ramener ou pour lui en inventer une. [...] N'assiste-t-on pas à la naissance d'une aventure [...], celle du Signifiant, l'instance despotique sournoise qui [...] substitue aux multiplicités la morne unité d'un objet déclaré perdu (p. 40) ?

Le combat contre le Signifiant un et maître, c'est, pour Deleuze et Guattari, un effort pour penser la multiplicité en tant que telle plutôt que comme un fragment d'une Unité ou Totalité perdues ou à venir. Concrètement, cet effort de pensée se caractérisera principalement dans *Mille Plateaux* par la mise en évidence de ce que nous *faisons* quand nous parlons, dans un sens qui dépasse largement ce qu'on entend généralement, à la suite d'Austin, par le concept de « performatif ». Ce que nous *faisons* : d'une part, parce que Deleuze et

5. Dans sa volonté intime, le projet de *Multitude* ne semble donc pas être celui d'une micropolitique. Son but serait plutôt de définir un projet politique qui puisse donner vie à la multitude dans sa globalité, « l'alternative vivante qui croît au sein de l'empire ». Mais dans la mesure où ils cherchent à penser la « production de commun », il semble que Hardt et Negri auraient gagné à être plus attentifs aux subtilités éthopoïétiques du micropolitique, plutôt que de « généraliser » allègrement la multitude.

Guattari soutiennent le caractère nécessairement social de l'énonciation, substituant à la notion d'énoncé individuel, comme unité de base de l'analyse linguistique, celle d'« agencement collectif d'énonciation<sup>6</sup> ». D'autre part, parce qu'ils privilégient une approche résolument pragmatique de l'analyse linguistique, qui accorde une importance déterminante au « mot d'ordre » et à ses impacts sur le corps social :

Un type d'énoncé ne peut être évalué qu'en fonction de ses implications pragmatiques, c'est-à-dire de son rapport avec des présupposés implicites, avec des actes immanents ou des transformations incorporelles qu'il exprime, et qui vont introduire de nouveaux découpages des corps (p. 106).

Une conséquence de cette approche pragmatique est donc – on ne sera pas étonné – de rendre le langage à sa dimension politique première. Cela signifie d'abord de voir « à quel point la politique travaille la langue du dedans » (p. 106), et de saisir chaque langue dans son devenir propre, libérée des catégories d'analyse qui la figeait dans son officialité, sa « majorité ». Mais en restituant la dimension politique du langage, c'est encore et surtout à de nouvelles possibilités de faire et défaire la langue que Deleuze et Guattari nous convient. Le « traitement minoritaire » de la langue est une nouvelle occasion de « faire le multiple » et de s'exercer à cet art de la sobriété et de la soustraction créatrice, au plus loin d'une quelconque exposition identitaire :

Soustraire et mettre en variation, retrancher et mettre en variation, c'est une seule et même opération. [...] Il y a une sobriété et une variation qui sont comme un traitement mineur de la langue standard, un devenir-mineur de la langue majeure. Problème d'un devenir. [...] arriver à cette sobriété dans l'usage de la langue majeure, pour la mettre en état de variation continue (le contraire d'un régionalisme) (p. 132).

La variation continue n'a que des lignes ascétiques, un peu d'herbe et d'eau pure (p. 125).

Une deuxième conséquence de l'approche pragmatique développée par Deleuze et Guattari est, comme nous l'avons déjà entrevu, de mettre au premier plan la question du corps dans sa relation au langage, problématique qu'on pourrait qualifier de « biopolitique », bien qu'ils n'emploient pas ce terme. De fait, et malgré une parenté qu'ils n'hésitent pas à souligner, la place déterminante qu'ils accordent au désir les mène à poser la question de la désubjection et des désassujettissements identitaires d'une manière sensi-

6. « C'est la notion d'agencement collectif d'énonciation qui devient la plus importante, puisqu'elle doit rendre compte du caractère social » (p. 101).

blement différente de celle de Foucault<sup>7</sup>. C'est vraisemblablement en raison de cette inflexion primordiale de leur pensée que Deleuze et Guattari « franchissent la ligne » d'écriture que Foucault s'est en quelque sorte imposé – ligne ascétique qui traverse toute son œuvre, ligne maîtresse de son style qui le porte constamment aux frontières de l'anonymat – pour tenter des descriptions de processus de mutation et de métamorphose, dans le vif des devenirs concrets<sup>8</sup>.

C'est dans cette optique que le mot d'ordre « faire le multiple » fera peu à peu place à la terrible injonction : « défaire le visage ». C'est un développement crucial dans l'argument de *Mille Plateaux* : d'abord, ce moment correspond au point culminant de la lutte de longue haleine engagée contre le signifiant. En effet, le signifiant y est systématiquement identifié à la visagéité : « C'est le visage qui donne la substance du signifiant [...] le signifiant est toujours visagéifié. [...] Tout ce qui est public l'est par le visage » (p. 145)<sup>9</sup>. Le visage, ce n'est déjà plus le corps, mais le support nécessaire du signifiant. Le visage n'est donc pas la face. Par ailleurs, la référence au domaine public montre déjà, par la négative, la voie privilégiée des démobilisations décrites

- 
7. Cette proximité est d'ailleurs très claire aux yeux de Deleuze et Guattari. Après avoir résumé le parcours de Foucault en exposant ce qu'ils appellent sa « théories des énoncés », ils notent : « Nos seules différences avec Foucault porteraient sur les points suivants : 1) les agencements ne nous paraissent pas avant tout de pouvoir, mais de désir, le désir étant toujours agencé, et le pouvoir une dimension stratifié de l'agencement ; 2) le diagramme ou la machine ont des lignes de fuite qui sont premières, et qui ne sont pas, dans un agencement, des phénomènes de résistance ou de riposte, mais des pointes de création et de déterritorialisation » (p. 175-176).
  8. C'est dans la préface à *La vie des hommes infâmes* que l'expression « franchir la ligne » apparaît sous la plume de Foucault. Répondant par anticipation à ses détracteurs, il écrit : « On me dira : vous voilà bien, avec toujours *la même incapacité à franchir la ligne*, à passer de l'autre côté, à écouter et faire entendre le langage qui vient d'ailleurs ou d'en bas ; toujours le même choix, du côté du pouvoir, de ce qu'il dit ou fait dire. Pourquoi, ces vies, ne pas aller les écouter là où, d'elles-mêmes, elles parlent » (Foucault, 2001, p. 241 ; je souligne) ? Ce passage pose dans toute sa force la question du *style* de Foucault en relation avec le problème de l'émancipation, et ouvre la voie à une analyse de sa résolution performative dans son écriture. Nous remercions Pierangelo Di Vittorio pour cette précieuse indication.
  9. On ne peut s'empêcher de penser ici à Wittgenstein lorsqu'il dit : « Tout mot a certes des caractères différents dans des contextes différents, mais il a pourtant toujours un caractère – un visage. Comme s'il nous regardait. Et de fait, on pourrait imaginer que chaque mot serait un petit visage, le caractère d'écriture pourrait être un visage. Et l'on pourrait également imaginer que la phrase entière serait une espèce de portrait de groupe, de sorte que le regard de ces visages produirait une relation entre eux et que l'ensemble formerait donc un groupe pourvu de sens » (Wittgenstein, cité par Jean-Pierre Cometti, 2004, p. 156). La critique de l'intériorité psychologique menée par Wittgenstein et, plus généralement, sa conception de l'extériorité, offrent des parallèles surprenants avec Deleuze et Guattari, qui pourraient peut-être être réunis autour de ce que l'on pourrait nommer, à mi-chemin entre leurs deux approches, le thème du « devenir ordinaire ».

dans *Mille Plateaux*: celle du devenir-imperceptible. « Quand le visage s'efface », on entre en effet dans « d'autres zones, infiniment plus muettes et imperceptibles où s'opèrent des devenirs-animaux, des devenirs-moléculaires souterrains, des déterritorialisations nocturnes qui débordent les limites du système signifiant » (p. 145).

Tous les éléments sont maintenant réunis pour rendre compte de la deuxième référence chinoise dans *Mille Plateaux*. Dans le chapitre « Année zéro – visagéité », au terme de l'analyse que nous avons ici résumée, Deleuze et Guattari déclarent: « Si l'homme a un destin, ce sera plutôt *d'échapper au visage*, défaire le visage et les visagéfifications, devenir imperceptible, devenir clandestin [...] » (p. 209; je souligne). Dans la mesure où « le visage est une politique » (p. 230), le sens du devenir-imperceptible se précise et prend valeur de programme de subversion. Mais ce qui se dessine ici, ce ne sera pas un traditionnel « face-à-face », comme on serait en droit de s'attendre dans le cas d'un conflit politique entendu comme affrontement/affirmation de deux « positions »<sup>10</sup>. L'expression « échapper au visage » marque déjà une distance par rapport à ce modèle traditionnel, et nous inscrit dans le champ d'une micropolitique qui se caractérise par la désoccupation du visage, c'est-à-dire de l'identité. Cela exige un effort qui intègre la richesse sémantique du « passage », qui suppose un approfondissement inédit des questions « qu'est-ce qui se passe », « qu'est-ce qui s'est passé? », questions qu'il faut désormais apprendre à écouter dans leur vertigineuse littéralité. C'est un effort pour devenir à la fois simple passant et maître-passeur, devenirs réels qui comportent toujours leur part de risque. Car on ne désoccupe pas l'identité, on n'opère pas des métamorphoses en toute impunité, et à cet égard *Mille Plateaux* ne manque pas de précautions et de « prudences pratiques » pour qui veut passer sur les lignes de fuite.

« Passer le mur [du signifiant] : les Chinois peut-être, mais à quel prix? » (p. 229) : si la référence chinoise reste passablement ambiguë (de quels Chinois parlent-ils donc?), sa direction et sa fonction, elles, sont très claires: c'est une percée dans l'horizon du signifiant, un point de fuite à partir duquel organiser

10. On retrouve ici un thème cher à Deleuze et Guattari, celui du nomadisme, qui prend son origine chez Nietzsche et innerve toute la pensée poststructuraliste. Dans *Mille Plateaux*, le chapitre intitulé « Traité de nomadologie: la machine de guerre » s'ouvre sur une discussion du jeu de Go (un jeu d'origine chinoise, faut-il le rappeler, où il s'agit de faire des territoires et d'encercler l'adversaire), qui est présenté comme modèle de machine de guerre, en opposition aux échecs, théâtre d'un affrontement frontal. Notons encore qu'en opposition au traditionnel face-à-face politique, du point de vue de la micropolitique, « un champ social se définit moins par ses conflits et ses contradictions que par ses lignes de fuite qui le traversent » (p. 114).

une échappée. Pour l'instant, tout cela reste cependant trop abstrait, et on ne peut qu'entrevoir comment la référence chinoise peut engager des devenir réels. C'est qu'il manque un indispensable relais entre « faire le multiple » et « devenir imperceptible » : la *poïesis*, un faire artiste, que la troisième référence chinoise viendra préciser.

### « TOUT EST PASSÉ SUR LES LIGNES »

Dans *Le canoë de papier*, Eugenio Barba affirme que la conquête de l'anonymat demande un travail sur soi de tous les instants, une intervention méthodique sur ce qu'il nomme le « tissu vivant ». En tant qu'homme de théâtre, il est bien placé pour savoir tout ce que cela implique d'observation patiente, de lâcher-prise, de minutie dans l'égarement de soi, pour peut-être finalement assister à l'émergence « d'un sens si personnel qu'il en devient anonyme » (Barba, 1993, p. 64). La résonance avec le devenir-imperceptible est évidente, et elle éclaire par ailleurs la nature particulière du travail sur soi qu'il exige.

La conception de l'art développée dans *Mille Plateaux*, intimement liée au politique, poursuit la réflexion sur les transformations incorporelles et le découpage des corps entamé dans la critique de la linguistique. Ce n'est jamais de l'art pour l'art dont il est question, mais d'une conception qui implique directement la « vie » :

Mais l'art n'est jamais une fin, il n'est qu'un instrument pour **tracer les lignes de vie**, c'est-à-dire tous ces devenir réels, qui ne se produisent pas simplement *dans* l'art, toutes ces fuites actives, qui ne consistent pas à fuir *dans* l'art, à se réfugier dans l'art [...] (p. 230 ; je souligne en gras).

Deleuze et Guattari insistent à plusieurs reprises sur le caractère « actif » de la ligne de fuite, qui n'est jamais fuite dans la passivité ou dans l'imaginaire. Si tel était le cas, on perdrait en effet tout rapport avec sa dimension politique. Le thème de la ligne, véritable fil rouge de l'ouvrage, se trouve donc à la jonction de l'art et du politique. D'un côté, il joue une fonction éthopoïétique ; de l'autre, une fonction que nous dirons, à la suite de Deleuze et Guattari, « cosmique ». *Et c'est précisément dans le passage de l'une à l'autre que survient la troisième référence à la Chine*. Pour nous aider à rendre compte de cette situation, on peut penser à la métaphore du faire œuvre de soi. Cette métaphore nous permet de préciser de quelle manière la troisième référence à la Chine dans *Mille Plateaux* engage des devenir réels et habités.

Dans la tradition chinoise, pour faire œuvre de soi, on œuvre : on écrit, on peint, on joue de la musique, pour perfectionner sa personnalité, pour s'accomplir en accordant son humanité individuelle aux rythmes de la création

universelle. L'idée que la qualité esthétique de l'œuvre d'art reflète la qualité éthique de son auteur est essentielle dans la pensée chinoise : quand il exécute son œuvre, c'est toujours et avant tout sur lui-même que l'artiste travaille<sup>11</sup>. Selon cette tradition, « une œuvre authentique (littéraire ou artistique) doit rétablir l'homme dans le courant vital universel, lequel doit circuler à travers l'œuvre et l'animer toute [...] Pour l'artiste chinois, exécuter une œuvre est un exercice spirituel » (Cheng, 1996, p. 24).

Qu'en est-il dans la perspective de *Mille Plateaux*? D'une manière assez surprenante, et dans la mesure où on s'en tient au « milieu » entre qualité éthique de l'œuvrant et qualité esthétique de l'œuvre, on y retrouve une conception parfaitement compatible avec l'idéal de résonance créatrice de l'être humain avec l'univers défini par la tradition taoïste. Dans *Mille Plateaux*, la part de travail sur soi ainsi que la composante cosmique (le « courant vital universel » de la tradition chinoise) sont relayées par le thème du « devenir comme tout le monde ». D'abord, les difficultés éthopoïétiques sont mises en évidence :

Si c'est tellement difficile, devenir comme tout le monde, c'est qu'il y a affaire de devenir. Ce n'est pas tout le monde qui devient comme tout le monde, qui fait de tout le monde un devenir. Il y faut beaucoup d'ascèse, de sobriété, d'involution créatrice : une élégance anglaise, [...] éliminer le trop-perçu, le trop-à-percevoir (p. 342).

On voit donc qu'à ce niveau de la description, il s'agit d'un travail sur les « tissus vivants », un travail d'élimination, de réduction : « à force d'éliminer, on n'est plus qu'une ligne abstraite » (p. 343). Il s'agit d'une mise en jeu radicale de l'existence, dans l'impersonnel ; tout doit passer sur cette ligne – *ma* vie d'un trait.

Lorsque Foucault emploie la métaphore du faire œuvre de soi, c'est afin d'évoquer la nécessité de se donner forme, de s'achever. Et bien qu'il souligne ne retenir de cette métaphore que sa dimension strictement « artisanale » (« travail » sur soi), on ne peut que constater à quel point il fut bien servi par l'idée d'un mouvement qui s'achemine vers sa fin, que le mot « œuvre » comporte certainement. C'est cette complétude relative de l'œuvre qui en fait une métaphore éclairante, tant dans l'analyse de Foucault que pour la nôtre. L'éthopoïétique en effet implique une *délimitation* : du soi d'une part, mais également d'un monde. C'est dans ce contexte qu'on peut interpréter cette phrase aux obscurs accents heideggeriens : « L'ethos est aussi bien la

11. Voir entre autres l'article de Simon Leys, « Éthique et esthétique, la leçon chinoise », dans *Magazine littéraire*, « La Chine : de Confucius à Gao Xingjian », n° 429, mars 2004, p. 24-26.

Demeure » (p. 384). Dans le devenir-imperceptible, il en va simultanément de la fuite et de l'habiter. Et comme la fuite est porteuse d'une charge politique, l'habiter pour sa part sera identifié dans *Mille Plateaux* en relation à l'art, dans la mesure où « le territoire serait l'effet de l'art » ; « l'artiste, le premier homme qui dresse une borne ou fait une marque... » (p. 388). Dans *Mille Plateaux*, l'art est donc affaire de mise en consistance. Sinon, pourrait-on à juste titre parler de ligne de *vie*? La micropolitique de *Mille Plateaux* est traversée de part en part par un souci de viabilité.

S'achever, devenir-ligne, ce n'est jamais se « fermer » : au contraire, c'est la condition essentielle de la mise en disponibilité, de la communicabilité, de la participation à la « gestation du monde » comme dit Anne Cheng au sujet de la tradition taoïste. Tracer des lignes de vie qui forment monde : tel est le sens du devenir-imperceptible et « comme tout le monde » proposé dans *Mille Plateaux* : « Se réduire à une ou plusieurs lignes abstraites qui vont se continuer et se conjuguer avec d'autres, pour produire immédiatement, directement, *un* monde, dans lequel c'est *le* monde qui devient, on devient tout le monde » (p. 343).

C'est à la jonction du devenir-ligne et du faire monde qu'on trouve la troisième référence chinoise, qui est, à ne pas en douter, la plus concluante. Au carrefour de l'imperceptible et du cosmique, Deleuze et Guattari rencontrent le peintre poète chinois décrit par François Cheng dans *L'écriture poétique chinoise*, peintre poète qui, plutôt que de « poursuivre la ressemblance », « retient, extrait seulement les lignes et les mouvements essentiels de la nature ». Il n'est donc « ni imitatif, ni structural, mais cosmique » (p. 343). L'artiste chinois invoqué par *Mille Plateaux* est la figure qui, suite à un certain travail éthopoïétique vers l'imperceptible, est en mesure de « faire du monde un devenir », de passer tout entier sur les lignes qu'il trace, dans l'impersonnalité de sa création. « Alors on est comme l'herbe », diront-ils, « parce qu'on a fait un monde nécessairement communiquant » (p. 344)<sup>12</sup>. Finalement, c'est peut-être justement un poète bouddhiste chinois, Li He, qui résume le mieux le sens de cette tâche performative, de cette participation directe au devenir du monde :

Et le pinceau parachevant la Création,  
Le Ciel n'a pas tout le mérite !

12. Un monde communiquant qui n'a bien sûr rien à voir avec une théorie de l'espace public et de l'agir communicationnel à la Habermas...

## CONCLUSION

Au terme de cette lecture de *Mille Plateaux*, il semble clair que les occurrences de la Chine dans le texte renvoient somme toute à la conception traditionnelle de l'art chinois. Il semble par ailleurs que cette référence soit parfaitement compatible avec le projet d'écriture de *Mille Plateaux*: sur la question de la représentation par exemple, il est étonnant de constater avec François Jullien que la Chine traditionnelle n'a jamais conçu la notion de mimésis, si centrale pour la tradition artistique occidentale depuis Aristote (Jullien 2004). Et il serait facile de montrer comment l'extrême attention consacrée aux zones indéfinies de la transition dans la pensée et l'art chinois traditionnels se conjugue harmonieusement avec le souci porté aux devenir réels dans *Mille Plateaux*. On pourra toujours objecter que cette référence chinoise se cantonne dans un passé désormais révolu, ou encore qu'elle contribue à «essentialiser» la Chine. Que doivent en effet les pratiques artistiques contemporaines localisées en Chine à la tradition artistique spécifiquement «chinoise»? Ce n'est certainement pas ici le lieu de répondre à cette question, quoiqu'on pourrait faire valoir, non sans ironie, que pour Deleuze, «l'essence est toujours une essence artiste» (Deleuze, 1964, p. 45)<sup>13</sup>. Une essence artiste, et donc *par essence* mensongère? Un mensonge pour la vie, dirait Nietzsche... Histoire de brouiller encore un peu plus les cartes (!), ou plutôt, pour montrer à quel point elles sont «mouvantes», donnons-nous à méditer cette anecdote de Simon Leys, qu'il tient lui-même d'un universitaire américain qui l'avait exposée dans un article au nom décidément évocateur: «The Chinese Art of Make-Believe». Simon Leys fait d'abord remarquer que «les Occidentaux qui visitent la Chine semblent avoir été souvent irrités par ce qu'ils appellent "l'art chinois de la mise en scène"», voire tout simplement les «supercheries» et les «mensonges chinois». Puis, l'anecdote va comme suit:

- 
13. Le même paragraphe d'où provient cette citation se conclut sur cette remarque qui recoupe directement les thèmes qui nous ont intéressés tout au long de cet article: «Il y a des lois de transformation de l'essence en rapport avec les déterminations de la vie.» En voyant la nature des débats qui ont émergé dans la foulée d'un livre comme *Orientalism* d'Edward Saïd, on est en droit de se demander si au sein des sciences humaines, du moment qu'on s'interdit de penser la question de l'essence dans sa dimension plus philosophique, on ne se trouve pas insensiblement déporté hors de la question des devenir effectifs, et ainsi peu à peu confiné à une problématique de la représentation de l'autre et de sa différence. De même que le grand mérite de Saïd a été de montrer clairement la dimension politique inhérente à tout travail de représentation de l'autre, ne faudrait-il pas dorénavant être plus sensible à la neutralisation du politique que le discours de la différence identitaire comporte?

Un grand monastère bouddhiste près de Nankin était célèbre pour la pureté et l'orthodoxie de sa règle. Les moines y observaient une tradition strictement conforme aux usages originaux des monastères indiens ; ainsi, à la différence des autres monastères chinois où une collation est servie le soir, ici, en guise de dîner, les moines ne recevaient qu'un bol de thé. Des savants étrangers en visite avaient relevé la chose et admiré l'austérité de cette coutume. Mais ces visiteurs étaient naïfs : si seulement ils avaient eu la curiosité de regarder dans le bol des moines, ils auraient pu constater que ce qu'on leur servait sous le nom de « thé » était en fait une bouillie de riz fort substantielle, identique à celle qui constitue l'ordinaire du soir dans tous les monastères chinois. Simplement, dans ce monastère-ci, par respect pour une tradition ancienne, il était convenu d'appeler cette bouillie « le bol de thé » (cité par Simon Leys, 1998, p. 753).

\*\*\*

Si, donc, nous prenons au sérieux la référence à la tradition chinoise dans *Mille Plateaux*, un dernier rapprochement doit être tenté, bien qu'on ne puisse ici que l'esquisser brièvement, et qui concerne la relation entre production de subjectivités politiques et viabilité. Nous avons déjà souligné comment la micropolitique de *Mille Plateaux* privilégie la sobriété et est soucieuse de viabilité. Sous de multiples aspects, la pensée chinoise antique apparaît de son côté comme un programme accompli d'accompagnement à la désubjection et à la viabilité, en particulier lorsqu'elle est abordée par le biais de l'idéal éthique et esthétique de la fadeur. « Ce qui est fade ouvre sur le plus long itinéraire de la subjectivité », souligne Jullien, ajoutant : « il s'agit par là de rejoindre, par le procès d'une activité de conscience prolongée, cet équilibre et cette mesure fondamentale qui règlent dans son être même la vitalité du monde » (Jullien, 2004, p. 144-145)<sup>14</sup>. Il y a un lien indiscutable entre le cosmique et le viable, tant du côté de la pensée chinoise antique que de celui de *Mille Plateaux*. Mais cet horizon de pensée peut-il conduire d'aucune façon à une politisation de l'existence ? N'y a-t-il pas plutôt là tous les germes d'une pensée de la souplesse existentielle et de l'adaptation à toutes les circonstances, bref, un parfait petit guide de *survie* à l'ère de la mondialisation ?

14. Jullien n'est pas le seul à mettre en évidence l'importance du thème de la viabilité dans la pensée chinoise antique ; la place centrale accordée aux métaphores organiques dans les textes chinois antiques suffirait déjà à appuyer ses dires. On se contentera de souligner que le mot chinois *shù* (木), dans sa graphie ancienne, représente une plante céréalière entourée de deux tracés verticaux de pas humains. D'une manière fort évocatrice, ce mot signifie « art », « technique », ou encore « méthode ».

Il est impossible dans le cadre de cet article de donner une réponse satisfaisante à cette question. Cela impliquerait de définir une conception « forte » du politique qui ne se limite pas à la simple « affirmation » d'un sujet, ainsi que de préciser les enjeux qui commandent de nouvelles formes de politisation de l'existence. Nous l'avons fait dans un autre article auquel nous prions le lecteur de se référer (Bordeleau 2006). Si l'on veut bien s'en tenir aux éléments dont nous disposons déjà pour rendre justice au potentiel subversif de la micropolitique définie dans *Mille Plateaux*, il faudrait peut-être revenir à l'idée du devenir-ligne et insister sur le sens de la réduction qu'il implique, un sens qu'on pourrait dire *claustrophobique*. Il y a à l'œuvre dans le devenir-imperceptible, le devenir-ligne, un phénomène d'étranglement, de claustrophobie éthopoïétique. Dans la description par Michaux du passage sur la ligne placée en exergue, on pressent une frayeur, un seuil absolument périlleux, un défi à la fois intime et déchirant le dehors: « *Tout moi doit passer sur cette ligne* », dit-il. Ce « tout moi » a quelque chose de profondément nécessaire, d'exhaustif: la *concentration* de soi doit être totale, son accomplissement ne peut souffrir aucune défaillance – c'est tout ou rien. C'est à cette condition, c'est dans *ce pouvoir* que le corps trouve ses (nouvelles) marques. N'y a-t-il pas dans le thème du passage sur la ligne un moment politico-nihiliste d'interruption du rapport quotidien à soi, un moment performatif « sur la ligne », dont on pourrait dire que le nihilisme, l'énergie du négatif, est indispensable pour en assurer « l'étanchéité », l'unité? La ligne comme espace d'une mise sous tension, un moment d'anonymat dans le dépassement de soi.

Une contenance au politique présent.



## Ouvrages cités

Barba, Eugenio (1993), *Le canoë de papier*, Éditions Bouffonneries.

Bordeleau (2006), « Résister en personne », revue *Espai en blanc*, Barcelone, edicions Bellaterra.

Cheng, François (1996), *L'écriture poétique chinoise*, Paris, Seuil.

Cometti, Jean-Pierre (2004), *Wittgenstein et la philosophie de la psychologie*, Paris, PUF.

Deleuze, Gilles (1964), *Proust et les signes*, Paris, PUF.

Deleuze, Gilles, et Félix Guattari (1980), *Mille Plateaux*, Paris, Minuit.

Foucault, Michel (2001), *Dits et écrits II*, Paris, Éditions Quarto-Gallimard.

Hardt, Michael, et Toni Negri (2004), *Multitude. Guerre et démocratie à l'âge de l'empire*, Montréal, Boréal.

Jullien, François (2004), *La distance allusive*, Paris, PUF.

Leys, Simon (1998), « L'attitude des Chinois à l'égard du passé », dans *Essais sur la Chine*, Paris, Robert Laffont.

Lu Xun (2004), *The True Story of Ah Q*, Hong Kong, The Chinese University Press.

Nietzsche, Friedrich (1994), « Le crépuscule des idoles », dans *Œuvres II*, Paris, Robert Laffont.

Page laissée blanche intentionnellement

# Le Corps sans Organes. Mobilisation pour une méthodologie d'observation sociale<sup>1</sup>

PAR ANDREAS KREBS

## INTRODUCTION

La recherche poststructuraliste emploie abondamment la méthode d'analyse du discours. Éclairées par l'archéologie de Foucault (telle que décrite dans *l'Archéologie du savoir*, 1969) ou la déconstruction de Derrida (cf. Derrida, 1967), les approches méthodologiques du poststructuralisme sont indissociables du texte, c'est-à-dire n'importe quelle sorte de production culturelle. Toutefois, il semble qu'en matière de recherche sociale contemporaine, le texte lui-même ait perdu son importance. Brian Massumi (1995) souligne ce point : dans la postmodernité, la croyance diminue et l'affect augmente. Pourtant, notre vocabulaire dérive des théories de la signification – provenant premièrement de Lacan et de la psychanalyse –, lesquelles sont toujours ancrées dans le structuralisme, continuent d'emprunter leurs concepts de systèmes d'interprétation totalisants et réducteurs, et ignorent donc la différence, l'incommensurabilité qui forment le cœur du projet poststructuraliste. En utilisant les approches sémiotiques pour explorer notre propre monde, on ignore le fait que celui-ci est caractérisé par un surplus d'affects, que l'affect est la devise dominante dans la postmodernité. En considérant uniquement les liens intertextuels d'une image, d'un film, d'une publicité, de n'importe quel texte postmoderne donc, les effets de telles productions culturelles sur nos corps nous échappent inévitablement. De fait, Massumi en appelle à une

---

1. L'auteur tient à remercier Jean-François Bissonnette, Émilie Dionne, ainsi que les directeurs du collectif de leur aide pour la révision du texte.

« philosophie assignifiante » (« *assignifying philosophy* »; *ibid.*, p. 88). Dans le cadre de cet essai, j'explorerai un aspect parallèle d'une telle philosophie : une méthodologie qui nous permettra d'étudier le monde postmoderne, et l'affectivité qui le marque, au travers d'un glissement vers l'immanence, une dé-objectivation autant qu'une désubjectivation. En somme, comment étudier l'affect, l'affectif, sans recourir à des généralisations statistiques ou à des électrodes collées à la peau ? De quelle manière les chercheurs en études sociales peuvent-ils devenir (eux-mêmes) l'« objet » de recherche dans l'optique d'explorer leurs propres positions sociales, leur propre subjectivation ?

Cette méthodologie s'appuiera sur le processus que Deleuze et Guattari nomment le Corps sans Organes. Dans *Mille Plateaux* (1980), ces auteurs nous posent d'emblée une question : « Comment se faire un Corps sans Organes ? » Cette question nous propose comme défi de suivre les flux qui nous constituent dans le but de dissoudre le « je », de réorganiser nos territoires, de voyager hors de la cité pour éviter la pollution lumineuse et chercher les étoiles dans d'autres constellations que celles qui sont visibles depuis la ville (cf. Massumi, 1992, p. 71). Ici, nous explorerons la manière de construire un Corps sans Organes – ou CsO – et, une fois fabriqué, comment celui-ci peut être utile à la recherche sociale et politique. La mobilisation du CsO effectuée ici provient tout d'abord d'une observation de Brian Massumi, lequel caractérise la philosophie de Deleuze comme « the point at which transcendental philosophy flips over into a radical immanentism, and empiricism into ethical experimentation » (1995, p. 94). La méthodologie du CsO se veut une tentative de transformer l'observation sociale en expérimentation éthique, de construire une sorte d'expérience mystique de l'immanence et d'élaborer des techniques en vue de son exploration. Ainsi, le CsO nous offre une façon d'amplifier la disjonction entre le qualitatif et l'intensif, ou le symbolique et l'affectif (Massumi, 1995). Cette amplification nous enseigne comment le sujet fixe incarne en fait une fiction construite par les processus sociaux. Elle met en question les processus souterrains qui étayent le sujet fixe, de même que les sentiments et ressentiments qui nous envahissent inconsciemment. En étudiant ces connexions imperceptibles au travers d'un processus qui raréfie la subjectivité, qui remplace le mythe du sujet fixe par l'expérience de la subjectivité moléculaire, par la subjectivité immanente à chaque coin obscur de l'individu et qui simultanément traverse les décalages phénoménaux entre individus, les bases de notre société se dévoilent en technicolor éblouissant.

Cet essai est influencé par un groupe d'auteurs deleuziens et d'interprètes de Deleuze dans le monde anglophone : soit, Jane Bennett (2001), William Connolly (2002; 2005), Eugene W. Holland (1999) et Brian Massumi (1992; 1995). Les textes de Holland et Massumi nous fournissent des commentaires

inestimables pour comprendre comment les concepts de Deleuze et Guattari *marchent*; parallèlement, les textes de Bennett et Connolly s'inscrivent au cœur des études politiques dans le but d'opérationnaliser la pensée, ou peut-être plutôt les *sentiments* sous-jacents aux concepts deleuzo-guattariens. Pourtant, cette opérationnalisation demeure au niveau prescriptif. Quoique la prescription soit essentielle en théorie politique, et bien évidemment à l'œuvre de Deleuze, un empirisme immanent motive de plusieurs façons le projet entier de Deleuze (ainsi que celui de Guattari). La présente analyse s'écarte donc de cette « école » de pensée en tentant d'étoffer une méthode empirique permettant l'étude des flux multiples, et leurs canalisation dans la société contemporaine au travers d'une inspection immanente du sujet et des processus par le biais desquels ce dernier est formé. Notre essai débute par une courte introduction à la « théorie » de la construction du sujet chez Deleuze et Guattari, telle qu'esquissée principalement dans *L'anti-Édipe* (1972). Dans un deuxième temps, nous explorerons plus en profondeur la réponse à la question « Comment se faire un Corps sans Organes? », que l'on retrouve dans *Mille Plateaux* (1980), et qui nous fournira une solide base à la mobilisation du Corps sans Organes comme tel dans la troisième section. Enfin, nous examinerons les problèmes d'articulation qui surviennent au cours du processus de désubjectivation du CsO : comment communiquer les expériences du CsO d'une manière qui ne ré-instituera pas le sujet, qui ne reproduira pas l'ontologie dominante du sujet-objet, laquelle était justement la cible du projet deleuzien. Découvrir le désir du fascisme, ou de n'importe quelle autre machine sociale, machine abstraite, tel est l'objectif de la recherche sociale deleuzienne. Étant donné que le chercheur participe lui-même de sa société, que sa subjectivité se constitue dans une société donnée, celui-ci peut explorer sa propre subjectivité dans l'optique de découvrir comment cette société-là canalise les désirs des sujets qui la composent.

## LE CORPS SANS ORGANES ET LA PRODUCTION DU SUJET

Le Corps sans Organes joue un rôle central dans la construction du sujet : il forme la couche sur laquelle le désir s'enregistre. Dans le schéma de la « subjectivité » de Deleuze et Guattari, on retrouve trois synthèses, ou processus, qui, en travaillant de concert, esquissent les frontières d'un individu : soit, la synthèse connective de production, la synthèse disjonctive d'enregistrement, c'est-à-dire le CsO, et la synthèse conjonctive de consommation. La section suivante décrira la participation de ces synthèses à la construction du sujet, et la manière dont s'active le CsO dans le champ social. Tout abord, il nous faudra brièvement discuter deux concepts centraux chez Deleuze et Guattari, à savoir : la machine et le désir.

La pensée de Deleuze et Guattari est *machinique*: de fait, la machine est l'élément le plus fondamental de leur philosophie (Hardt, 2007). Les individus, les groupes, les sociétés: tous sont des machines. Chaque machine «se définit comme un *système de coupures*» (Deleuze et Guattari, 1972, p. 43); elle s'installe sur un flux, elle transforme l'énergie du flux, elle la redirige, puis la relâche. L'individu, le corps, l'animal, l'organe agissent donc comme une valve, ou une série de valves, pour les flux d'énergie, de matière, de normes sociales qui les traversent. De plus, la machine est stratégiquement utile à l'effacement de la distinction entre l'humain et la nature dans leurs écrits: la machine n'est ni homme ni nature; elle est tertiaire: «il n'y a pas davantage de distinction homme-nature: l'essence humaine de la nature et l'essence naturelle de l'homme s'identifient dans la nature comme production ou industrie, c'est-à-dire aussi bien dans la vie générique de l'homme» (*ibid.*, p. 10).

Le processus par lequel les machines se branchent, coupent et transmettent les flux est le désir. Celui-ci peut être conçu comme une attraction entre des objets partiels, soit bouche-sein, doigt-narine, œil-visage, oreille-son, et l'infinité des couplages sexuels imaginables. Ces objets partiels qui opèrent de telles connexions se nomment les «machines désirantes<sup>2</sup>». Le désir qui effectue ces couplages est immanent à la vie – à travers les connexions biologiquement prépondérantes comme bouche-sein, et celles qui sont contingentes aux régimes humains spécifiques. De fait, ces connexions stimulées par le désir en constituent la première synthèse – la synthèse connective de production: «Le désir est cet ensemble de *synthèses passives* qui machinent les objets partiels, les flux et les corps, et qui fonctionnent comme des unités de production» (*ibid.*, p. 34). Ces connexions sont innombrables et, en l'absence de la deuxième synthèse, n'entretiennent *a priori* pas de relation entre elles. Donc, c'est dire que le désir est productif; il propulse les connexions assurant la survie, comme le couple bouche-sein produit la vie elle-même<sup>3</sup>. Toutefois, le désir, en créant des couplages divers et quasi infinis, est également responsable de la production de toutes sortes d'affects, d'émotions, d'états, etc. Ainsi, dans un renversement de toute la tradition occidentale, Deleuze et Guattari affirment que le désir *produit* le sujet et la subjectivité.

Dès lors, le désir est la pompe d'où jaillit la vie, faisant s'attirer entre eux les objets partiels; c'est partout, et en tout, comme une sorte de conscience immanente. Cette immanence, quant à elle, fait le pont entre la première

2. Cette appellation fut changée pour «agencement» dans *Mille Plateaux* à cause des mécompréhensions subjectivistes (Massumi, 1992, p. 82).

3. La production désirante comme une reformulation de la volonté de puissance nietzschéenne est explicitement étudiée par Holland, 1999.

synthèse et la deuxième, entre les connexions binaires qui ne se reconnaissent pas, où ne se forment que des connexions binaires, et la surface d'enregistrement nous montrant les premiers signes d'une subjectivité humaine :

Les rochers et les plantes n'ont certes pas de système nerveux. Mais, si les connexions nerveuses et les intégrations cérébrales supposent une force-cerveau comme faculté de sentir coexistante aux tissus, il est vraisemblable de supposer une faculté de sentir qui coexiste avec les tissus embryonnaires, et qui se présente dans l'Espèce comme cerveau collectif; ou avec les tissus végétaux dans les « petites espèces ». [...] Tout organisme n'est pas cérébré, et toute vie n'est pas organique, mais il y a partout des forces qui constituent les micro-cerveaux, ou une vie inorganique des choses (1991, p. 200).

Cette conscience immanente se veut le produit d'une plus-value, surgissant des connexions entre machines désirantes. Un « self-enjoyment » (*ibid.*) accompagne cette plus-value – mais ceci ne se concrétisera que lors de la troisième synthèse. En l'absence du potentiel pour créer des liens entre les connexions binaires, il n'y aurait pas de conscience qui puisse remarquer que les connexions sont reliées entre elles. En effet, ce potentiel de synthèse des multiples connexions réside dans le Corps sans Organes.

La synthèse disjonctive d'enregistrement, pour sa part, associe les connexions sans relation. L'enregistrement ou l'inscription de cette synthèse se manifeste dans le Corps sans Organes. On pourrait aussi dire que le CsO est la couche sur laquelle les connexions inscrivent leurs marques, leurs lignes, leurs canaux. Le CsO est la surface d'enregistrement où les connexions sont organ-isées. Un organe est une zone d'intensité, un faisceau de nerfs, une de ces machines-connectives qui sectionnent les flux. Ainsi, l'inscription des connexions sur le CsO soumet ces dernières à la mémoire et à la répétition (Holland, 1999) ; les connexions se répètent, elles limitent leurs déviations des sentiers bien connus avec chaque répétition. Ici, l'enregistrement organise, ossifie et canalise les connexions de la première synthèse. En fait, la deuxième synthèse viendra inclure la capacité d'arrêter, de bloquer la production de la première synthèse, des connexions hasardeuses, des machines désirantes. Deleuze et Guattari nomment cette capacité l'*anti-production* ; ainsi, les disjonctions seront soit *exclusives* – celles bloquant la production des connexions – soit *inclusives* – celles permettant la formation de nouvelles connexions. Néanmoins, les disjonctions inclusives et exclusives ne sont pas distinctes : les blocages de connexions entretenues par des disjonctions exclusives ouvrent la voie à de nouvelles connexions, des disjonctions inclusives. Ainsi, les deux sortes de disjonctions se battent constamment, les disjonctions exclusives tentant sans cesse de limiter l'œuvre des nouvelles connexions, instiguées par les disjonctions inclusives.

Donc, malgré le fait que *n'importe quelle connexion* puisse être inscrite sur la surface du CsO, les inscriptions elles-mêmes demeurent perpétuellement limitées – ou plutôt canalisées, dirigées – par les disjonctions exclusives. Brian Massumi (1992) emploie ici le terme « *habit* » (habitude) pour traiter de ces canalisations ; de fait, elles s'affirment en contraste avec l'univers aléatoire, d'où proviennent les connexions de la première synthèse. À ce sujet, la référence titulaire de *L'anti-Œdipe* fonctionne par la limitation du désir au sein de la famille nucléaire : dans un premier temps, la famille se construit tel un système clos ; tout autre référent du désir que la triade papa-maman-moi est interdite, et, en même temps, les seuls référents qui demeurent – ex. : papa-maman-moi – sont prohibés en tant que connexions potentielles pour le désir. Outre « l'œdipianisation », dont la critique est évidemment centrale pour Deleuze et Guattari, il existe des canalisations sociales innombrables, lesquelles visent une détermination totale des connexions possibles du désir : l'État se fait la seule expression du politique – s'il n'y a pas de référence à l'État, il n'y a pas de politique ; le principe du tiers exclu dans la logique aristotélicienne produit une cécité chez les chercheurs du social – les contradictions sont interdites dans la logique, et donc, elles ne peuvent exister ; l'appellation des nouveau-nés, l'utilisation de noms propres pour les humains, reproduisent la même chose : cela force une identification totalisante de la subjectivité humaine. Ainsi, la détermination des connexions potentielles s'installe dans le corps individuel, s'inscrit sur le CsO ; l'anti-production apprivoise les machines désirantes.

En ce sens, ce processus d'apprivoisement est celui par lequel le sujet commence à être construit. À chaque répétition d'une connexion, une marque, une ligne ou un canal s'imprègne sur le CsO. Les canaux des connexions empruntés fréquemment sont plus profonds ; de plus en plus, il devient facile de suivre ces canaux creusés, ces sentiers bien battus. De fait, les lignes et les marques d'inscription sur le CsO en viennent à s'entrecroiser. Les connexions *font* les connexions ; bientôt, il n'y a plus seulement les connexions « primitives » des objets partiels, mais des faisceaux de connexions qui entreprennent de fonder quelque chose ressemblant à un sujet ou un « objet entier ». Les connexions sont circonscrites par une sensation en perpétuel mouvement :

les points de disjonction sur le corps sans organes forment des cercles de convergence autour des machines désirantes ; alors le sujet, produit comme résidu à côté de la machine appendice ou pièce adjacente à la machine, passe par tous les états du cercle et passe d'un cercle à l'autre. Il n'est pas lui-même au centre, occupé par la machine, mais sur le bord, sans identité fixe, toujours décentré, conclu des états par lesquels il passe (Deleuze et Guattari, 1972, p. 27).

Simultanément, par les premiers voyages du sujet itinérant, une plus-value émerge, laquelle s'inscrit au CsO : la sensation de satiété dès que la bouche se détache du sein ; le plaisir de se gratter ; la réception de sons agréables lorsque tous les légumes sont mangés ; pareillement, la réception de sons désagréables lorsque les légumes sont laissés dans l'assiette. Ici, nous voyons le « self-enjoyment » immanent à la vie telle que Deleuze et Guattari la décrivent (1991) ; ce « self-enjoyment » ne devrait pas être considéré comme étant inlassablement agréable : « Même souffrir, comme dit Marx, est jouir de soi » (Deleuze et Guattari, 1972, p. 23). Donc, il existe de la plus-value à la base de la subjectivité accompagnant les canalisations sur le CsO ; ainsi, ces plus-values seront consommées par le sujet en devenir lors de la troisième synthèse conjonctive de consommation.

Cette plus-value, de même que le « self-enjoyment » qui lui est associé, passent par des boucles de rétroaction, et ce, pour se réinstaller dans le CsO. Ce processus démontre deux choses : premièrement, l'indistinction entre nature et culture (l'humain), et deuxièmement, la manière dont ces trois synthèses se rabattent les unes sur les autres. Ainsi, la boucle de rétroaction regroupe des connexions et des processus tant « culturels » que « naturels », niant donc la distinction entre les deux. À titre d'exemple, la connexion bouche-légume pourrait être considérée comme « naturelle » parce qu'elle assure la survie du corps humain. Néanmoins, la situation rendant possible cette connexion est « mise en scène » *par* la « culture » : le fait que l'enfant mange ses légumes se réfère à un mélange des systèmes *culturel* et *naturel*. Ainsi, la faim conduit l'enfant à manger, mais produit parallèlement une rétroaction négative (puisque les légumes *ont* mauvais goût). Toutefois, au même moment, l'un de ses parents lui transmet, verbalement ou non, des sons agréables, qui outrepassent la plus-value négative du goût des légumes. Conséquemment, les trois synthèses sont actives en cet instant : 1) la connexion entre la bouche et les légumes, entre les légumes et l'estomac, etc. ; 2) l'enregistrement de cette connexion sur le CsO sous la forme du mauvais goût, l'anti-production et le réenregistrement effectués par les sons positifs qui accompagnent l'ingestion, qui décodent et surcodent la marque laissée par le mauvais goût ; enfin, 3) la production d'une plus-value – le mauvais goût des légumes, et la sensation agréable des sons – qui est consommée par le sujet émergent, itinérant, le « self-enjoyment » qui constitue une conscience primaire et fluide<sup>4</sup>.

4. Il faut mentionner que les exemples de l'enfance sont utiles, dans un premier temps, parce qu'il n'y a pas déjà existence d'un sujet fixe. Pourtant, les synthèses ne sont pas une gamme de développement, toutes les trois fonctionnent constamment, produisant connexions, enregistrements et consommations sans disjonction temporelle.

Ainsi, la troisième synthèse ne produit pas nécessairement des sujets fixes, comme le sous-entendrait la théorie moderne de la subjectivation. La jouissance de soi par laquelle débute la subjectivation chez Deleuze et Guattari n'est pas immédiatement liée à un sujet fixe : or, « il n'y a de sujet fixe que par la répression » (Deleuze et Guattari, 1972, p. 34). C'est cette répression qui *marche* avec l'anti-production, par la construction du mythe d'un sujet singulier et figé. Ainsi, l'œdipianisation est un exemple primaire ; par la forclusion de tout objet de désir, sauf ceux rattachés à la famille nucléaire, le désir cherche à se connecter aux objets-entiers, établissant ainsi le mythe du sujet fixe *et* celui du complexe œdipien simultanément. Dès lors, Œdipe ne représente pas du tout la seule source de cette répression fondatrice du sujet fixe : de la même manière que l'indiquent les disjonctions exclusives (le refoulement) de la deuxième synthèse, les sources de répression sont diverses et répandues partout en société. Le nom propre qui est donné à chacun dès sa naissance force constamment les sujets itinérants à se concevoir comme une totalité qui incorpore toutes les subjectivités itinérantes et leurs connexions associées. Pour revenir à l'exemple de l'enfant devant le dilemme créé par les légumes, lorsque ses parents s'exclament plaisamment, ces sons émis sont continuellement dirigés vers un « tu », lequel est accompagné d'un nom propre, ou du moins, d'un nom familial tel que « le bébé ». La reconnaissance du bébé par ses parents en tant qu'objet-entier, que sujet fixe, étaye donc la capacité de se reconnaître, de s'identifier par un nom singulier. Ainsi, chaque mot constitue un mot d'ordre, commandant au sujet d'être lui-même, de se fixer, de refouler toutes les inclinations, les connexions n'étant pas reconnues positivement par la société (Massumi, 1992 ; concernant le mot d'ordre, cf. Deleuze et Guattari, 1980, p. 95-139).

## DEVENIR UN CORPS SANS ORGANES

Si le CsO représente la surface sur laquelle nous sommes disciplinés, transformés en corps dociles, pourquoi chercherions-nous à nous en fabriquer un ? Parce que le CsO que nous tentons de construire n'est pas celui qui émerge au travers des processus de subjectivation : plutôt, c'est une surface d'enregistrement nouvelle, que nous créons nous-mêmes au moyen de processus alternatifs, initiant la circulation de flux contre-sociaux, un fractal qui ne s'étend pas uniquement à ce qui est décrit, mais seulement vécu (sur les fractals, cf. Deleuze et Guattari, 1980, p. 602-609 ; Massumi, 1992, p. 21-23, 35-39). De fait, notre CsO achevé nous dirige vers une dé-organ-isation, soit la possibilité d'échapper aux codages sociaux limitant certains flux, certains désirs, et qui sont liés aux processus sociaux négatifs tels que le ressentiment

envers les immigrants qui « volent nos emplois », envers les autochtones qui « sont trop paresseux pour travailler », envers les mères célibataires prestataires d'aide sociale. Le CsO nous permet d'interroger ces ressentiments et de reconstituer les liens entre les processus qui produisent de telles réactions, de telles conceptions, et ceux qui façonnent le sujet fixe.

La figure du schizophrène chez Deleuze et Guattari incarne ces processus ; par ses promenades constantes (voir Deleuze et Guattari, 1972), ce dernier nie la distinction entre lui et la nature, la disjonction exclusive papa-maman-moi que les sociétés œdipianisées imposent au sujet. Il proclame la possibilité d'une subjectivation alternative, laquelle refuse de permettre la canalisation stricte des intensités, cassant et réorganisant les flux constamment, *harnachant* l'anti-production pour l'exploration de nouvelles sortes de production. De manière plus générale, nous nous intéressons aux *techniques* de la vie sociale, aussi bien à celles qui sont répressives qu'à celles qui nous guident vers une subjectivité décentrée.

Considéré comme une technique consciente, le CsO permet une dissolution du soi. Ce procédé s'effectue par le biais d'une variété de techniques, lesquelles ont pour but de rendre possible une expérience située hors du royaume sémiotique. Cette expérience est celle d'une approche de l'intensité pure résistant à toute interprétation. Ici, on perçoit l'évacuation du soi et du sujet puisque leurs définitions reposent, selon Deleuze et Guattari, sur le cogito lacanien – je parle *donc* je suis. Ainsi, c'est le sujet qui est interprétable ; les processus du CsO se réfèrent à des processus de désobjectivation, de désorganisation de l'organisme, situant l'expérience hors de portée de l'interprétation sémiotique de la psychanalyse. Le processus de désobjectivation du CsO, tel qu'expliqué dans le chapitre de *Mille Plateaux* (1980) intitulé « 28 novembre 1947 – Comment se faire un Corps sans Organes », est illustré par la figure du masochiste. Ici, nous explorerons cette figure, de même que la manière dont ces processus peuvent nous aider à comprendre celui de la désobjectivation du CsO. Par la suite, nous tenterons de lier le langage du CsO à une thérapie non seulement de la désobjectivation, mais du changement social ; à la manière de plusieurs concepts deleuziens, nous voyons le CsO comme applicable à divers milieux, incluant l'individu et son contexte social.

Au tout début du chapitre « Comment se faire un Corps sans Organes », Deleuze et Guattari remarquent que le CsO « n'est pas du tout une notion, un concept, plutôt une pratique, un ensemble de pratiques » (1980, p. 186). Deleuze et Guattari emploient le programme du masochiste pour démontrer en quoi le désir est découplé du plaisir – le désir du masochiste n'étant pas une route indirecte au plaisir, mais un dilatoire de désir. Comme nous l'avons

expliqué plus haut, le désir incarne un processus distribuant les intensités :

C'est qu'il y a une joie immanente au désir, comme s'il se remplissait de soi-même et de ses contemplations, et qui n'implique aucun manque, aucune impossibilité, qui ne se mesure pas davantage au plaisir, puisque c'est cette joie qui distribuera les intensités de plaisir et les empêchera d'être pénétrées d'angoisse, de honte, de culpabilité (*ibid.*, p. 192).

Toutefois, les pratiques du masochiste font plus que simplement engendrer un découplage du désir et du plaisir – ils lui donnent le potentiel de devenir autre – de devenir *cheval*, par exemple : « PROGRAMME... Brider la nuit et attacher les mains plus étroitement soit au mors avec la chaîne, soit à la grande ceinture dès le retour du bain. Mettre le harnais complet sans perdre de temps, la rêne et les poucettes, attacher les poucettes au harnais [...] Rêner deux heures dans la journée, le soir à la volonté du maître » (*ibid.*; cf. Bennett, 2001 pour une discussion sur le masochiste et son devenir-animal, ainsi que sa relation avec le CsO). Armé de ses « programmes », le masochiste se rend au CsO dans le but d'en débloquer les canaux obstrués par les processus de l'anti-production sociale. Cependant, devenir-cheval n'est pas simplement *imiter* le cheval, mais établir un réseau homme (masochiste) / femme (maîtresse) / animal (cheval), c'est faire circuler le désir au sein de ce réseau, et permettre aux désirs a-subjectifs de circuler dans le CsO.

En utilisant la figure du masochiste pour démontrer le découplage entre désir et plaisir, Deleuze et Guattari libèrent le masochiste de l'interprétation ; le fait que le masochiste *n'imité pas* le cheval est la clé de cette libération. Plutôt que d'installer le masochiste dans l'« Empire of Like » (Massumi, 1992, p. 97), l'empire de la pensée analogique qui mobilise le sens commun pour superposer une identité singulière et fixe sur une autre, Deleuze et Guattari veulent explorer les relais entre les aspects du réseau masochiste/maîtresse/cheval qui nient la « molarité » (l'identité singulière) en ne réduisant pas les techniques de devenir-CsO employées par le masochiste à un inconscient réglé par les signes et le langage. Alors que la psychanalyse cherche la fermeture à travers l'interprétation du sujet parlant, Deleuze et Guattari veulent quant à eux offrir une ouverture aux possibilités infinies de l'expérience qui, situées hors de toute signification, ne peuvent pas être interprétées. En somme, un ensemble de pratiques, comme celles retrouvées chez le masochiste, cible une des limites de la déconstruction du sujet, la capture d'un état, ou plutôt d'un événement vécu, d'intensité pure. Chez Deleuze, l'intensité est opposée à la qualité ou à l'extension – en fait, c'est la même opposition présente entre une ontologie du devenir et une métaphysique de l'être, entre le fluide et la statique. Les pratiques qui nous mènent à la limite du CsO sont celles qui

enclenchent une distorsion des sens, un bouleversement de nos sens les rendant imperméables à la structuration ou à la signification. Dans *Différence et répétition* (1968), Deleuze dira que « [s]aisir l'intensité indépendamment de l'étendue ou avant la qualité dans lesquelles elle se développe, tel est l'objet d'une distorsion des sens » (p. 305).

Évidemment, les techniques et pratiques du masochiste, ou d'autres figures, telles que l'hypocondriaque, l'anorexique et le drogué, mentionnées par Deleuze et Guattari, ne sont pas les seules facilitant l'accès au CsO. Plutôt, elles nous avertissent que des techniques aussi extrêmes pourraient simplement évacuer l'organisme de ses organes au lieu de dés-organ-iser l'organisme, soit une expérience de la vie qui n'est pas colonisée par la signification, ni redevable au sujet parlant. Ainsi, Deleuze poursuit dans *Différence et répétition* en dressant une courte liste de techniques dans l'optique de produire une distorsion des sens : « Une pédagogie des sens est tournée vers ce but [...]. Des expériences pharmacodynamiques, ou des expériences physiques comme celles du vertige, s'en approchent : elles nous révèlent cette différence en soi, cette profondeur en soi, cette intensité en soi au moment originel où elle n'est plus qualifiée ni étendue » (*ibid.*). Malheureusement, ces techniques ne nous mènent pas immédiatement à l'intensité pure du CsO. En effet, il faut demeurer conscient pendant toute la pratique de ces techniques. Aussi, afin d'éviter les dangers pouvant accompagner le CsO, il faut être soigneux et procéder avec prudence. Conséquemment, il importe de bien connaître la strate dans laquelle on se trouve, et aussi de tâter les limites du sujet, du corps, et une fois que celles-ci sont déterminées, alors est-il possible d'entreprendre le tiraillement des fils desserrés, pour dénicher les lignes de fuite possibles. De plus, Deleuze et Guattari soulignent que : « c'est suivant un rapport méticuleux avec les strates qu'on arrive à libérer les lignes de fuite, à faire passer et fuir les flux conjugués, à dégager des intensités continues pour un CsO » (1980, p. 199). Si l'on ne suit pas les avertissements de prudence, on risque d'assembler plutôt le corps vide du suicidé, du drogué, de l'anorexique, ou le corps cancéreux de l'État fasciste.

Il est clair que l'éthique de Deleuze et Guattari est une éthique thérapeutique, et que le CsO se veut une auto-thérapie, une sorte de démocratisation de l'analyse convoitant chez l'individu la libération des contraintes, de l'aversion des contradictions qui, à chaque moment, construisent le sujet et, en même temps, forment une grande part du complexe normatif social. À ce sujet, Brian Massumi (1992) compare le CsO à une promenade en voiture à la campagne par une nuit sans nuages pour observer les étoiles, lesquelles sont voilées par les lumières urbaines. Les constellations mineures, qui sont toujours là et inévitablement obscurcies par les forces de la ville, de la civilisation, sont celles que nous devrions essayer de suivre. Ces constellations mineures nous donnent la

capacité de rencontrer la différence : chez Jane Bennett, le CsO se traduit par des pratiques de « self-rehybridization » (2001, p. 25), ce qui implique l'ouverture d'un espace pour ce qui est nié par les forces sociales d'anti-production : le différent, l'autre, le *mineur*. Aussi, William Connolly interroge ses propres réponses affectives et réactionnaires par la conjonction d'images désagréables et d'expériences plaisantes : « You expose yourself to an image that, against your considered intention, has disturbed you in the past, while listening to the music of the Talking Heads as you soak in the bathtub and imagine how mellow it would be to dive into crystal-blue water off a Caribbean beach » (Connolly, 2002, p. 100).

Toutefois, ici, il est également possible d'entrevoir une théorie du changement social chez Deleuze et Guattari, et non pas seulement une thérapie personnelle. Tout ce langage pourrait être utilisé pour décrire le fonctionnement du changement social, au niveau du *socius* – la machine abstraite miraculante d'où semblent émaner toutes les productions sociales, le Corps sans Organes plein. Ainsi, leurs précautions contre le danger de devenir l'État fasciste – le danger de suivre les flux d'anti-production jusqu'à ses extrémités et de s'emplir de ressentiment – impliquent aussi que les changements au niveau individuel ne sont jamais limités à ce niveau ; étant donné que l'individu et le social s'engendrent réciproquement, il n'est guère envisageable de les dissocier : « Il n'y a que du désir et du social, et rien d'autre. Même les formes les plus répressives et les plus mortifères de la reproduction sociale sont produites par le désir, dans l'organisation qui en découle sous telle ou telle condition que nous devons analyser » (Deleuze et Guattari, 1972, p. 36).

Il faut comprendre non seulement de façon analytique le fait que le CsO ne soit pas interprétable sémiotiquement, mais aussi synthétiquement par l'intermédiaire de ceux qui ont approché le CsO – par la méditation, par exemple, ou les arts martiaux, l'usage des drogues psychotropes, le sexe tantrique, le masochisme, les exercices de relaxation, l'évacuation du sujet accompagnant certaines sensations comme la terreur abjecte, ou la désignification du champ sensible qui accompagne le vertige. Pourtant, ce ne sont pas ces expériences limites qui sont les plus pertinentes pour les besoins de cet essai ; les expériences quotidiennes de *construction* du sujet le sont plus que les techniques exceptionnelles de sa *déconstruction*. Ainsi, nous croyons que le CsO peut nous mener vers des indications pertinentes en vue de nous aider à appréhender la relation entre la subjectivité, l'intersubjectivité et les processus les reliant. Le potentiel pour les décalages entre les bases d'expérience affective du CsO et les formes extensives ou qualitatives du champ sémiotique pourrait nous permettre de saisir les moyens par lesquels nos propres subjectivités sont produites et reproduites.

## MOBILISATION DU CSO POUR LA RECHERCHE SOCIALE

Comme nous l'avons vu plus haut, la mobilisation du CsO pour l'observation et la théorisation sociale, et particulièrement dans l'optique de saisir les processus de la subjectivation, nous interpelle par son potentiel de déconnexion du chercheur et de son lieu de recherche. Brian Massumi (1995) souligne justement le potentiel d'une telle dissociation au sein de la vie quotidienne elle-même, en démontrant la mauvaise synchronisation des couches d'expériences affectives et sémiotiques. À titre d'exemple, des enfants à qui l'on présente un film «étrange<sup>5</sup>» répondront que les moments les plus heureux étaient en même temps les moins agréables, et les plus agréables étaient les plus tristes. Donc, il pourrait y avoir un décalage au sein de l'expérience elle-même qui rendrait possible une mobilisation des pratiques du CsO pour la recherche sociale.

Ce que nous projetons de faire, c'est de suivre la reproduction du sujet – en l'occurrence, le chercheur, « moi » – à travers son immersion dans l'environnement qui le produit. En tant que chercheur, je m'immerge dans le contexte ayant produit ma subjectivité propre, et j'observe les processus disciplinaires parcourant les strates sociales et surgissant toujours dans ma subjectivité propre ; je remarque également les sentiments qui accompagnent certains symboles, étant sensible au décalage possible entre les significations intersubjectives et les effets et affects subjectifs. De plus, j'affirme que c'est seulement par l'immersion dans un médium social donné qu'il est possible de commencer à connaître son fonctionnement – dans les mots de Deleuze et Guattari, il faut :

[...] s'installer sur une strate, expérimenter les chances qu'elle nous offre, y chercher un lieu favorable, des mouvements de déterritorialisation éventuels, des lignes de fuite possibles, les éprouver, assurer ici et là des conjonctions de flux, essayer segment par segment des continuums d'intensités, avoir toujours un petit morceau d'une nouvelle terre (1980, p. 199).

Les techniques de désignification et de désobjectivation du CsO nous offrent les moyens de nous distancer des strates sociales ; ainsi, la distanciation au sein de la recherche sociale découlait traditionnellement du fait que le chercheur ne faisait pas partie du lieu ou de la communauté qu'il étudiait (dans les ethnographies classiques, par exemple), ou de « l'objectivité » du chercheur qui le distançait de son sujet de recherche. Toutefois, nous croyons qu'il y a des avantages émergeant lorsque le chercheur connaît intuitivement

5. Un bonhomme de neige construit par un homme commence à fondre ; puis l'homme le porte dans les montagnes où le bonhomme cesse de fondre.

les codes et signes de la communauté étudiée. Des erreurs d'inattention pourraient toutefois découler de cette connaissance intuitive, de cette intimité. Évidemment, la prétention à l'objectivité ne fait que masquer ces erreurs d'inattention, et normaliser les relations sociales qui doivent être problématisées par les études sociales; c'est pour cette raison que nous affirmons l'importance de la distanciation ou déconnexion pour la théorisation sociale – et le CsO nous en fournit la possibilité.

Ici, nous remarquons les limites du texte comme site de recherche : fouiller les archives ne fournira pas d'observations précises sur une société contemporaine. Il est évident que le travail historique de quelqu'un tel que Foucault peut être pris comme une réflexion sur sa société autant que sur les sociétés au sein desquelles les processus qu'il a décrits ont émergé. Pourtant, dans l'optique de creuser plus profondément, de chercher les liens obscurs canalisant les désirs du sujet, il importe d'étudier nos sociétés *directement*. Les observations historiques peuvent nous donner des directions ou des idées pour la recherche, mais elles ne nous procurent pas le schéma d'une société contemporaine. Étudier une société autrement que de manière critique, c'est ignorer les forces sociales présentes dans les études sociales mêmes. Les techniques du CsO peuvent fournir au chercheur une approche critique qui ne sombrera pas dans le piège d'une critique cynique, qui ne renversera pas simplement les termes de l'ontologie dominante. Un voyage Corps-sans-Organisant ne nous mènera pas à l'Œdipe, par exemple, ou au plaisir du « shopping » comme résolution des problèmes symboliques et politiques de la postmodernité (voir Massumi, 1992, pour une discussion de Baudrillard présenté comme le philosophe du « shopping »). Même si le CsO devait nous attirer vers de tels écueils, la technique nous montrerait néanmoins comment ces attirances et ces plaisirs fonctionnent, une question faisant partie *intégrale* de la recherche sociale.

Dans le cas spécifique de la recherche sociale, les techniques thérapeutiques ou la pédagogie des sens telle que la méditation, ou encore les arts martiaux, les aventures pharmacodynamiques, ou d'autres expériences-limites sont utiles comme préparations pour l'observation. La méthode du CsO débute par le brouillement des codes sociaux dans nos propres esprits, le déblocage des canaux du désir pour examiner rétrospectivement de quelle manière ces codes et ces canaux furent mis en place au départ. Ceci nous prépare en tant que chercheurs à identifier les lieux de déterritorialisation dans la strate sociale, ou les lignes de fuite qui tentent d'échapper aux processus disciplinaires. Étudier soit les processus sociaux, soit les mouvements révolutionnaires implique nécessairement une même approche puisque les deux font partie du même courant social. D'abord, et tout

simplement, il importe de suivre les dissonances produites par les incohérences inhérentes à tout système social et à toute subjectivité. À titre d'exemple, on peut trouver de telles dissonances dans le décalage observé et ressenti entre l'idéologie du multiculturalisme au Canada et le racisme, le patriarcat, la violence de l'exclusion de l'économie capitaliste, et d'autres formes de domination apparentes dans la société canadienne. Ce décalage pourrait être initié par une réduction à l'absurdité performative, démontrant comment, malgré tous les décrets contre l'incohérence, le colonialisme *et* le multiculturalisme existent côte à côte. L'intuition initiale suit donc un pas analytique, mais une fois que l'on s'aperçoit que la dissonance de l'incohérence ne peut pas être résolue une fois enracinée dans l'esprit, et qu'elle vibre chaque fois que l'on voit une image d'immigrants en train de sourire ou les nouvelles techniques politiques pour résoudre le « problème indien », il faut commencer à explorer le côté affectif, et donc, franchir un premier pas vers le CsO. Étant donné que ce décalage porte avec lui nombre d'implications directes pour le sujet, et pour l'identité personnelle, il nous guide soit vers une résistance, un ressentiment envers la critique de l'idéologie dominante, un surcodage de ces réponses affectives par les normes socialement valorisées, soit vers une ouverture à d'autres directions, d'autres possibilités.

Mais que faire s'il n'est pas aussi facile de trouver les fils desserrés que nous pourrions tirer? Comment faire de la recherche sur notre propre société si l'on ne discerne pas les contradictions, les différences irréconciliables, comme celles présentées par la conjonction du multiculturalisme et du colonialisme au Canada? Il importe de trouver les courants dominants, soit par l'induction, soit par la conscience des proscriptions sociales, dans lesquels nous baignons. Nous nous immergeons dans ces flux et tentons de nous brancher sur ces courants, de les suivre jusqu'au point où ils rentrent dans un autre flux. Puis, nous suivons ce nouveau flux, en remarquant en quoi le paysage ici diffère du paysage dans le flux originel. Continuons ce voyage; lorsque nous tomberons enfin sur un courant ramifiant, suivons-le, mais assurons-nous d'être apte à retrouver les autres branches du courant pour les suivre au cours d'un autre voyage. Par exemple, nous pourrions nous trouver dans un bar sportif lors d'un match décisif pour les fans présents. Essayons d'inhaler l'énergie des fans, soit l'euphorie lorsque leur équipe marque un point, soit la déception quand ils échouent – et c'est encore mieux lorsque cette équipe qui marque ou échoue est la nôtre. Comment nous sentons-nous lorsqu'un joueur de l'autre équipe reçoit une pénalité contre un joueur de notre équipe? Que voulons-nous *faire* à ce joueur? Est-ce que la violence commence à se montrer dans les yeux de la

foule, tout comme dans notre estomac? Que se passe-t-il d'autre? Quelle sorte de langage les clients emploient-ils en décrivant leurs joueurs favoris, ou ceux de l'équipe adverse? Et quelles sont les implications affectives de ce langage?

Interrogeons ces courants, ces flux... puis, interrogeons le vocabulaire, les outils utilisés dans l'interrogation de ces courants. Usons des techniques du CsO pour sentir la déconnexion entre notre expérience du voyage et les sentiments qui viennent avec l'énonciation des mots empruntés pour décrire le voyage. Référons-nous à une association libre entre les résonances que nous ressentons. Où ces résonances associées nous mènent-elles? Est-ce que les clients du bar se ressemblent? Y a-t-il une désobjectivation à l'œuvre ici, rendant les clients similaires? Cette désobjectivation est-elle aveugle, suit-elle des affects négatifs pour résoudre l'incohérence immanente à la vie? Si oui, *comment*? Ici, il nous est possible d'employer les techniques du CsO cultivées lors de nos expériences de désobjectivation soigneusement contrôlées pour explorer le CsO devenu morbide et cannibale, le CsO cancéreux et fasciste. Si les clients du bar suivent la désobjectivation aveugle qui renforce et amplifie jusqu'à l'absurdité les canalisations sociales dominantes, c'est aussi le CsO qu'ils trouvent – bien qu'ici, le CsO devient monstrueux, insatiable; il explose tel le cancer. Cet exemple est peut-être un peu sévère, voire exagéré. Néanmoins, dans l'optique d'examiner notre propre société à travers notre propre subjectivité, il faut laisser les prétentions de côté – particulièrement celle de distinguer le chercheur et son objet de recherche – et plonger dans les endroits qui produisent et reproduisent les subjectivités, qui nous rendent sujet. Dans notre société, par exemple, incarner un homme blanc dans un bar sportif fait figure de « normalité »; mais dans quelle mesure nous y sentons-nous à l'aise, et pourquoi nous y sentirions-nous mal à l'aise?

Au cours de ces observations, il faut éviter de tomber dans le piège d'une sorte de phénoménologie: il n'y a pas « un cerveau derrière le cerveau » (Deleuze et Guattari, 1992, p. 198) avec lequel on s'observe, comme une espèce d'objectivisme subjectif. Il n'y a que l'expérience de construction du CsO, les intensités qui traversent le CsO. Et c'est à nous, chercheurs, de tenter d'articuler ces intensités en un langage qui puisse communiquer des énoncés importants sur la vie sociale.

## ARTICULATION DU CSO

Le peintre ne peint pas sur une toile vierge, ni l'écrivain n'écrit sur une page blanche, mais la page ou la toile sont déjà tellement couvertes de clichés

préexistants, préétablis, qu'il faut d'abord effacer, nettoyer, laminer, même déchiqueter pour faire passer un courant d'air issu du chaos qui nous apporte la vision (Deleuze et Guattari, 1991, p. 192).

Cette citation de *Qu'est-ce que la philosophie ?* relie le processus du CsO (le courant d'air issu du chaos) à la communication du processus, et toutes les difficultés qui l'accompagnent (l'effacement des clichés avant de commencer à écrire). Toutefois, intrinsèquement, nous sommes continuellement prisonniers des clichés qui forment le sujet fixe : nous les utilisons toujours pour (se) communiquer. Il semble donc qu'il y ait un problème quant à l'articulation du processus du CsO, pour aller à la limite du CsO et, au retour, pour articuler les expériences de façon significative en termes de recherche sociale. Comme l'affirme Brian Massumi, l'intensité ou l'affect excède la narration, « It resonates to the exact degree to which it is in excess of any narrative or functional line » (1995, p. 87). L'objectif d'approcher le CsO, de le construire, est précisément de permettre les rencontres au-delà du texte, au-delà d'une « ligne de narration ». Comment peut-on dès lors communiquer ces expériences afin d'en partager les conséquences pour la recherche ? Est-ce que cette articulation présuppose un sujet singulier ou est-ce qu'elle *construit* ce sujet ? Comment échapper au sujet fixe ? Est-ce que la communication du CsO au moyen de l'écriture rétablira simplement le sujet fixe ? En effet, le fait que l'écriture appartienne au royaume symbolique (du moins, analytiquement) peut poser quelques problèmes quant à l'articulation langagière du CsO.

Le moment fondateur du sujet lacanien est la séparation de l'imaginaire et du symbolique ; avant l'imposition du symbolique sur les pulsions de l'imaginaire, le sujet n'a qu'une existence primordiale. Le stade du miroir et la rencontre de l'autre produisent l'imaginaire, dans lequel se retrouvent les pulsions, les désirs, les affects (Lacan, 1966a). Mais, une fois que l'on commence à connaître les outils nécessaires pour les articuler, on s'aperçoit que nos articulations ne sont jamais parfaites, et qu'elles ne produisent que de la frustration (Lacan, 1966b). C'est exactement cette frustration qui est l'origine du sujet lacanien. Deleuze et Guattari, pourtant, nient la distinction entre le symbolique et l'imaginaire ; les mots ne sont pas limités à leur fonction symbolique, c'est plutôt le symbolique qui s'imbrique dans l'imaginaire, la parole ayant un effet affectif ; *s'articuler symboliquement* n'exclut pas l'accès à son propre corps (Holland, 1999). L'écriture a donc le potentiel d'échapper à la subjectivation du roman moderne, par exemple, et d'articuler le processus du CsO. Cependant, cette écriture a-subjective est :

[...] étrangement polyvoque et jamais bi-univocisée, linéarisée, une écriture transursive et jamais discursive : tout le domaine de l'« inorganisation réelle » des synthèses passives, où l'on chercherait en vain quelque chose qu'on

pourrait appeler le Signifiant, et qui ne cesse de composer et de décomposer les chaînes en signes qui n'ont nulle vocation pour être signifiants. Produire du désir, telle est la seule vocation du signe, dans tous les sens où ça se machine (Deleuze et Guattari, 1972, p. 47).

Encore faut-il interroger Deleuze et Guattari : comment produire une telle écriture ? Comment évacuer le sujet de l'écriture ? La poésie peut nous en donner un aperçu<sup>6</sup> ; mais la poésie est seulement *une* forme d'écriture pouvant être mobilisée pour articuler le CsO (et évidemment la poésie a ses propres formes qui étayent le sujet fixe). Une distinction utilisée par Deleuze dans *Cinema 2. L'image-temps* (1985) parviendrait à résoudre le problème de l'articulation. Étant donné que le film est considérablement plus répandu dans notre société que la poésie, qu'il évoque facilement et immédiatement les affects, il pourrait être perçu comme un modèle en vue de l'articulation de la recherche provenant de l'expérience du CsO.

Dans le chapitre « Les puissances du faux<sup>7</sup> », Deleuze distingue deux régimes de l'image : organique et cristallin. Ici, l'image organique correspond aux études sociales traditionnelles – elle « suppose l'indépendance de son objet » (Deleuze, 1985, p. 165). Ainsi, une description organique construit le réel à travers la continuité et la « rationalité » de ses images et de ses scènes ; elle suit une « économie de narration » (*ibid.*, p. 167) cherchant la parole la plus efficace, la route la plus aisée ; sa narration est linéaire. Muni de ces techniques, le régime organique affirme sa correspondance à la vérité.

Néanmoins, la narration du régime cristallin, rejoignant Nietzsche, renonce à la vérité : la narration cristalline « substitue la puissance du faux à la forme du vrai, et résout la crise de la vérité, veut la régler une fois pour toutes [...] au profit du faux et de sa puissance artiste, créatrice [...] » (*ibid.*, p. 172). Ainsi, les puissances du faux abandonnent la narration linéaire ; les scènes ne sont pas liées par la continuité, mais par une fausse continuité, une irrationalité. Par rapport à l'articulation du CsO, ce sont nos expériences qui sont renversées en une continuité rationnelle : ce que l'on éprouve se lie aux expériences du passé et du futur, aux expériences potentielles ; de fait, le CsO produit les affects qui sont liés, ou non liés, à l'expérience en soi – et les liens se réfèrent aux circuits, aux labyrinthes des souvenirs, à d'autres connexions, d'autres désirs, d'autres expériences. Il importe de mobiliser ces puissances du *faux* dans notre écriture. Cette dernière doit poursuivre le processus de

6. La méthodologie auto-ethnographique, au sein de laquelle une méthodologie du CsO pourrait s'inscrire, utilise fréquemment la performance pour communiquer la recherche, incluant la poésie. Voir Spry, 2001 et Reed-Danahay, 1997.

7. Merci à Serge Cardinal pour m'avoir orienté vers cette partie de l'ouvrage de Deleuze.

décentrage et de désubjectivation du CsO : ceci se situe par-delà le bien et le mal puisqu'il n'y a aucun centre à partir duquel s'offre la possibilité de juger. Cependant, nos énoncés doivent demeurer *nobles* ; il ne faut pas qu'ils s'ossifient, qu'ils deviennent uniquement réactifs, que la volonté de puissance devienne « vouloir-dominer » (*ibid.*, p. 185). Notre écriture doit *marcher* dans un espace du devenir et s'ouvrir à la transformation ; notre écriture doit détruire la distinction entre sujet et objet.

L'écriture cristalline se dévoile dans l'écriture même de Deleuze et Guattari ; il n'y a pas de narration linéaire, il n'y a pas de sujet fixe qui suppose une objectivité de sa perspective. Dans le domaine des études sociales, il n'y a guère d'exemples semblables, sinon les auteurs Michael Taussig (1987 ; 1997 ; 2004) et Kathleen Stewart (1996 ; 2007), qui emploient l'écriture cristalline ; leurs livres sautent entre les époques, ils volent loin de la terre, puis bombardent en piqué pour faire exploser leur cible et en examiner les débris. Voilà notre défi, soit de tisser des liens entre les expériences, les observations, les histoires, les récits. Le point central, celui qui anime les premières pages *L'anti-Œdipe*, est que nous sommes tous bricoleurs, et que le bricolage définit tant la subjectivation que la désubjectivation : en somme, nous manions les outils qui se trouvent à portée de main ou, suivant un esprit plus deleuzien, *on joue avec les jouets qu'on a*.



## Ouvrages cités

- Bennett, Jane (2001), *The Enchantment of Modern Life: Attachments, Crossings, and Ethics*, Princeton, Princeton University Press.
- Connolly, William E. (2002), *Neuropolitics*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Deleuze, Gilles (1968), *Différence et répétition*, Paris, PUF.
- Deleuze, Gilles (1985), *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Minuit.
- Deleuze, Gilles, et Félix Guattari (1972), *L'anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit.
- Deleuze, Gilles, et Félix Guattari (1980), *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille Plateaux*, Paris, Minuit.
- Deleuze, Gilles, et Félix Guattari (1991), *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Minuit.
- Derrida, Jacques (1967), *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil.
- Foucault, Michel (1969), *Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard.
- Hardt, Michael (2007), « Reading notes: Anti-Œdipus, Part 1 », <http://www.duke.edu/~hardt/ao1.htm> (page Web visitée le 12 novembre 2007).
- Holland, Eugene W. (1999), *Deleuze and Guattari's Anti-Œdipus*, Londres, Routledge.
- Lacan, Jacques (1966a), « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », dans *Écrits*, Paris, Seuil, p. 93-100.
- Lacan, Jacques (1966b), « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse », dans *Écrits*, Paris, Seuil, p. 237-322.
- Massumi, Brian (1992), *A User's Guide to Capitalism and Schizophrenia: Deviations from Deleuze and Guattari*, Cambridge (MA), The MIT Press.
- Massumi, Brian (1995), « The Autonomy of Affect », dans *Cultural Critique*, 25, automne, p. 83-109.
- Reed-Danahay, Deborah (1997), « Introduction », dans Deborah Reed-Danahay (dir.), *Auto/Ethnography: Rewriting the Self and the Social*, Oxford, Berg, p. 1-20.
- Spry, Tami (2001), « Performing Autoethnography: An Embodied Methodological Praxis », dans *Qualitative Inquiry*, 7 (6), p. 706-732.
- Stewart, Kathleen (1996), *A Space By the Side of the Road: Cultural Poetics in an « Other » America*, Princeton, Princeton University Press.
- Stewart, Kathleen (2007), *Ordinary Affects*, Durham, Duke University Press.
- Taussig, Michael (1987), *Shamanism, Colonialism, and the Wild Man: a study in terror and healing*, Chicago, University of Chicago Press.
- Taussig, Michael (1997), *The Magic of the State*, New York, Routledge.
- Taussig, Michael (2004), *My Cocaine Museum*, Chicago, University of Chicago Press.

# Écritures

Page laissée blanche intentionnellement

# Création et peuple : topologie du peuple manquant

PAR PIERRE-LUC CHÉNIER

Croire au monde, c'est ce qui nous manque le plus ; nous avons tout à fait perdu le monde, on nous en a dépossédé. Croire au monde, c'est aussi bien susciter des événements même petits qui échappent au contrôle, ou faire naître de nouveaux espaces-temps, même de surface ou de volume réduits. [...] C'est au niveau de chaque tentative que se jugent la capacité de résistance ou au contraire la soumission à un contrôle. Il faut à la fois création *et* peuple.

Deleuze, 1990, p. 239.

Le problème du peuple ne saurait être abordé chez Gilles Deleuze et Félix Guattari sans que soit posée cette question : « Comment un peuple s'invente ? » Sous cette formulation précise, cette question renvoie, comme nous allons le voir, à une brève étude que Deleuze consacre au cinéma politique moderne dans *L'image-temps* (1985, p. 281-291). Mais elle est également présente et même survole chacune des œuvres de Deleuze et Guattari sous différentes variantes : par exemple, sans vouloir les épuiser ou réduire les œuvres à elles seules, « comment un peuple se machine ? », « comment un peuple fonctionne ? », « comment un peuple s'agence ? » dans *L'anti-Œdipe* (1972) et dans *Kafka* (1975), « comment un peuple habite la steppe, peuple le désert ? » dans *Mille Plateaux* (1980), ou encore, « comment se constitue un peuple, une terre ? » dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* (1991). En fait, ils précisent eux-mêmes, dans ce dernier ouvrage, l'importance des deux termes sous-jacents à ces questions, la création et le peuple, définissant un rapport immédiat et réciproque de la philosophie (mais également de l'art) au politique, soit le peuple manquant « comme corrélat de la création » : « [la] création de concepts fait appel en elle-même à une forme future, elle appelle une nouvelle terre et un peuple qui n'existe pas encore » (1991, p. 104).

Laissons de côté pour l'instant la question de la terre, nous y reviendrons plus loin. Attardons-nous d'abord au problème du « peuple qui n'existe pas encore » ou du « peuple manquant » en nous référant à la discussion de Deleuze sur le cinéma politique moderne où il nous explique que la tâche de ce cinéma est précisément de l'inventer.

## COMMENT LE CINÉMA S'INVENTE UN PEUPLE?

Deleuze distingue le cinéma politique moderne du cinéma classique. Le cinéma classique représente le peuple comme étant toujours déjà là, soit sous la forme d'un sujet en action ou encore, pris dans un procès d'actualisation (Deleuze, 1985, p. 281). Il prend notamment pour exemple le cinéma soviétique où le peuple est montré cheminant vers une prise de conscience ou même déjà pris dans son mouvement révolutionnaire. En d'autres termes, l'important dans le cinéma classique est que le « peuple est déjà là, réel avant d'être actuel, idéal sans être abstrait » (1985, p. 282). Le problème est autre dans le cinéma politique moderne. Par exemple, le cinéma de Resnais ou des Straub montre le peuple absent là où l'on croyait le trouver, mais à plus forte raison dans le cinéma du tiers-monde, il se dévoile à l'état de « minorité ». C'est que le peuple n'est pas posé dans ce cinéma comme force de suture à partir de laquelle l'unité d'une collectivité, son identité, saurait être constituée ou, plutôt, il est posé ainsi dans la seule mesure où il témoigne de l'impossibilité même de cette identité qui conditionne son expression en tant que manquant. Le problème du peuple manquant est à cet égard intimement lié à la définition d'un état de crise caractéristique des minorités au sens où l'entend Franz Kafka, soit, comme l'explique Deleuze, à la fois l'impossibilité de s'exprimer, toute expression étant accolée, pour ainsi dire, à une impossible identité, et l'impossibilité de ne pas s'exprimer : « [I]mpossibilité de ne pas "écrire", impossibilité d'écrire dans la langue dominante, impossibilité d'écrire autrement » (1985, p. 283). C'est ainsi que l'impossibilité qui est celle du peuple marque une nécessité vitale, celle de son invention, tâche du cinéma politique moderne : « Au moment où le maître, le colonisateur proclament "il n'y a jamais eu de peuple ici", le peuple qui manque est un devenir, il s'invente, dans les bidonvilles et les camps, ou bien dans les ghettos, dans de nouvelles conditions de lutte auxquelles un art nécessairement politique doit contribuer » (1985, p. 283). En quoi consiste plus précisément cette invention ?

Dans le contexte de la guerre d'Algérie, Frantz Fanon expliqua quelque chose de tout à fait semblable, soit l'impossibilité de faire appel dans la lutte pour la libération nationale à quelque identité ou essence que ce soit :

Les essences occidentales s'entend. Le colonisé acceptait le bien-fondé de ces idées et l'on pouvait découvrir, dans un repli de son cerveau, une sentinelle vigilante chargée de défendre le socle gréco-latin. Or il se trouve que, pendant la lutte de libération, au moment où le colonisé reprend contact avec son peuple, cette sentinelle factice est pulvérisée. Toutes les valeurs méditerranéennes, triomphe de la personne humaine, de la clarté du Beau, deviennent des bibelots sans vie et sans couleur. *Tous ces discours apparaissent comme des assemblages de mots morts* (Fanon, 2002, p. 49 ; nous soulignons).

Au contraire, il ne peut opposer que la dure réalité du colonisé au manichéisme de la représentation coloniale : « [L]e fellah, le chômeur, l'affamé, ne prétend pas à la vérité. Il ne dit pas qu'il est la vérité, car il l'est dans son être même » (2002, p. 51). C'est de cette opposition que naîtra pour Fanon un nouveau peuple, de « nouveaux hommes, un nouveau langage, une nouvelle humanité », car il définit la tâche de la libération ou de la décolonisation, sensiblement de la même façon que Deleuze définit la tâche du cinéma politique moderne, quoiqu'ils divergent largement sur les moyens, comme la « création d'hommes nouveaux » (2002, p. 40), et non pas le rappel à *un assemblage de mots morts*. Comme nous allons le voir, le problème devient alors celui de l'invention d'un nouveau langage à même cet assemblage.

Deleuze introduit une deuxième distinction en se référant à Kafka : contrairement au cinéma classique qui maintient un écart, une frontière entre la vie privée et le politique, le cinéma politique moderne montre que « l'affaire privée se confond avec l'immédiat-social ou politique » (1985, p. 284). Plus précisément, il explique que la prise de conscience dans le cinéma classique est décrite généralement en rapport à un double déplacement ou à un double mouvement, soit du privé au politique – un personnage réalise que sa situation personnelle exprime une certaine condition sociale ou politique – et d'une situation initiale à une résolution – l'évolution ou la révolution « de l'Ancien au Nouveau » consécutive de la prise de conscience et qui compose une « ligne générale » (1985, p. 284). Ainsi, quand bien même le cinéma classique ne présente pas le peuple déjà pris dans ce mouvement, il n'en demeure pas moins qu'il reste toujours là, si ce n'est sous la forme d'une possibilité en attente. Au contraire, comme nous l'avons brièvement expliqué, c'est en relation à l'impossibilité de la constitution d'une telle conscience que le cinéma politique moderne présente la question du peuple. D'où la nécessité pour les cinéastes modernes de montrer le peuple à l'état de crise, soit de le « mettre en crise », de le « mettre en transe » comme moyen d'expression de cette impossibilité (1985, p. 285). Plus précisément, alors que la frontière politique-privé est inhérente au problème de la prise de conscience, Deleuze explique que le cinéma moderne s'érige sur la juxtaposition et la compénétration des deux sphères et des différents moments de son évolution, montrant le privé

et l'ancien comme étant immédiatement le politique et le nouveau, et, inversement, jusqu'à la disqualification même de toute frontière ou du procès de prise de conscience. C'est ainsi qu'il décrit le cinéma d'agitation : « [L]'agitation ne découle plus d'une prise de conscience, mais consiste à tout *mettre en transe*, le peuple et ses maîtres, et la caméra même, tout pousser à l'aberration, pour faire communiquer les violences autant que pour faire passer l'affaire privée dans le politique, et l'affaire politique dans le privé » (1985, p. 285). L'agitation a alors pour but d'extraire ou de mettre à jour l'impasse caractéristique de toute minorité, par exemple, « de rapporter le mythe archaïque à l'état des pulsions dans une société parfaitement actuelle, la faim, la soif, la sexualité, la puissance, la mort, l'adoration » ou, comme Kafka l'explique au regard de la littérature mineure, à « un verdict de vie ou de mort », c'est-à-dire à « une impossibilité de vivre » et non pas à un quelconque sens (1985, p. 284-285). Le problème du peuple et du politique se trouve alors complètement redéfini par le cinéma moderne. Le peuple n'est plus sujet à une prise de conscience, il ne prétend plus au pouvoir, il n'existe plus que dans l'impasse constitutive de son absence, de l'état de minorité, d'une vie immédiatement politique uniquement parce que « intolérable » : « Ce qui a sonné le glas de la prise de conscience, c'est justement la prise de conscience qu'il n'y avait plus de peuple, mais toujours plusieurs peuples, une infinité de peuples, qui restaient à unir, ou bien qu'il ne fallait pas unir, pour que le problème change » (1985, p. 286). La question du peuple dans le cinéma moderne est conséquemment synonyme d'une impossibilité vitale et d'un constat irréversible d'éclatement. C'est ainsi qu'Alain Beaulieu définit à juste titre le peuple manquant de Deleuze et Guattari au-delà de sa fragmentation comme un « ensemble non totalisable », un « mur de briques non cimenté » (Beaulieu, 2006, p. 339) :

Nous sommes à l'âge des objets partiels, des briques et des restes. Nous ne croyons plus en ces faux fragments qui, tels les morceaux de la statue antique, attendent d'être complétés et recollés pour composer une unité qui est aussi bien l'unité d'origine. Nous ne croyons plus à une totalité originelle ni à une totalité de destination. Nous ne croyons plus à la grisaille d'une fade dialectique évolutive, qui prétend pacifier les morceaux parce qu'elle en arrondit les bords (Deleuze et Guattari, 1972, p. 50 ; nous empruntons la citation à Beaulieu, 2006, p. 338).

L'absence du peuple est alors, d'une part, corrélative d'une réarticulation du politique qui ne se résout plus dans une redéfinition du problème des frontières ou, encore, de celui de la conscience, mais plutôt définit un rapport « intolérable » au monde où le lien unissant chacun à autrui ou, plus précisément, chacun au peuple se trouve profondément modifié : « [S]i le peuple manque, s'il éclate en minorités, c'est moi qui suis d'abord un peuple » (Deleuze, 1985, p. 287). C'est précisément l'aliénation du rapport de chacun

ou de toute minorité à soi et au monde qui, d'autre part, pose la nécessité de l'invention du peuple, la redéfinition de son problème.

Mais qu'en est-il de la question initiale : comment un peuple s'invente ? C'est en se faisant l'expression de cette impossibilité et de cet éclatement que le cinéma politique moderne contribue à son invention. Deleuze explique, comme nous l'avons vu, qu'il n'est plus possible de le penser dans les termes d'une prise de conscience, de le présenter comme un sujet collectif à unifier ou sinon déjà uni, que ce soit au moyen d'une histoire collective ou sous quelques autres formes possibles, tout comme il n'est plus question d'attendre du peuple cette expression ou sa propre expression car, précisément, il manque. C'est plutôt à partir d'une certaine expérimentation que devient possible son invention qui ne doit aucunement être comprise comme une restitution. Il s'agit ici pour le cinéaste de prendre la place du peuple qui manque mais seulement pour lui donner la parole, de parler en son nom en son absence sans le représenter, de recueillir de « l'intolérable » ou de « l'impossibilité de vivre » un « énoncé collectif », de la même façon que la littérature mineure devait pour Kafka « remplir des tâches collectives en l'absence du peuple » (1985, p. 283 et 289). Ainsi, le cinéma politique moderne de par ce constat doit modifier le problème du peuple, il ne peut plus le présenter directement, mais doit procéder à partir d'une certaine adjacence pour en dégager l'expression<sup>1</sup>. Deleuze explique que le cinéma politique moderne ne fait pas appel à la représentation pour inventer le peuple, mais à la mémoire.

Il définit la mémoire comme « l'étrange faculté qui met en contact immédiat le dehors et le dedans, l'affaire du peuple et l'affaire privée, le peuple qui manque et le moi qui s'absente » (1985, p. 288). Il ne s'agit pas ici de s'en remettre aux souvenirs personnels d'un individu, ceux-ci renvoyant nécessairement à un ensemble déjà donné de représentations ou à une histoire, mais plutôt de faire de l'expression de la condition minoritaire d'un moi celle d'un peuple manquant qui ne peut s'exprimer de par son absence du monde, d'en faire un devenir-peuple au moyen d'énoncés dont la fonction serait celle d'une invention et non pas d'une représentation. Par contre,

---

1. C'est ainsi que Deleuze et Guattari ajoutent dans *L'anti-Œdipe* : « Nous ne croyons à des totalités *qu'à côté*. Et si nous rencontrons une telle totalité à côté de parties, c'est un tout *de* ces parties-là, mais qui ne les totalise pas, une totalité *de* toutes ces parties-là, mais qui ne les unifie pas, et qui s'ajoute à elles comme une nouvelle partie composée à part. » Et au regard du problème du corps sans organes que nous aborderons dans la prochaine section : « Le corps sans organes est produit comme un tout, mais à sa place, dans le processus de production, à côté des parties qu'il n'unifie et ne totalise pas » (1972, p. 50-52).

Deleuze souligne la difficulté ou la subtilité, pour ainsi dire, de l'opération. C'est que le recours à la mémoire ne peut fonctionner ou participer à l'invention d'un peuple que dans certaines conditions. Par exemple, il explique que le moi de l'intellectuel colonisé, dont le portrait est souvent tracé dans le cinéma du tiers-monde, n'échappe que difficilement au discours majoritaire du colonisateur, de « maîtres » à penser, à l'emprise des mythes coloniaux qui y circulent ou à la production de fictions personnelles qui, par définition, ne peuvent faire l'économie d'une conscience – alors que c'est précisément ce qu'il manque (1985, p. 288-289). C'est plutôt en prenant des « intercesseurs », soit « des personnages réels et non fictifs », et en les mettant en état de « fabuler » que le cinéaste peut aménager pour Deleuze les conditions nécessaires à l'invention de son peuple (1985, p. 289). La fabulation vient en quelque sorte compléter ou épurer la mémoire de ses dangers en tant que « l'énoncé collectif » du peuple n'est plus dégagé par l'entremise d'une quelconque conscience ou subjectivité dont l'expression se vaudrait de façon latente ou résolument collective, mais plutôt produite « entre » le cinéaste et un personnage réel : « La fabulation n'est pas un mythe impersonnel, mais n'est pas non plus une fiction personnelle : c'est une parole en acte, un acte de parole par lequel le personnage ne cesse de franchir la frontière qui séparerait son affaire privée de la politique, et produit lui-même des énoncés collectifs » (1985, p. 289). C'est ainsi que Deleuze explique dans *Pourparlers* que la création se fait toujours à plusieurs, car pour produire un discours de minorité, créer du possible ou tracer une ligne de fuite entre des impossibilités, il faut se donner des intercesseurs : « J'ai besoin de mes intercesseurs pour m'exprimer, et eux ne s'expriment jamais sans moi : on travaille toujours à plusieurs même quand ça ne se voit pas » (Deleuze, 1990, p. 171 et 182-183). Le mouvement de constitution d'un peuple peut ainsi être saisi par le cinéma politique moderne seulement si un personnage réel y est pris en « fragrant délit de légender » (1990, p. 171) et ce, parce que le cinéaste a besoin du personnage réel pour sortir de son « état abstrait », pour pouvoir prendre la parole, tout comme le personnage réel a besoin de lui pour sortir de son « état privé », pour fabuler ou exprimer l'intolérable de son vécu, afin, finalement, de produire ensemble un énoncé collectif ou « une langue étrangère dans une langue dominante » (Deleuze, 1985, p. 290).

C'est ainsi au moyen de la fabulation, en se donnant des intercesseurs, que le cinéma politique moderne est en mesure de reconfigurer le problème du peuple en travaillant les impossibilités qui le constituent pour leur résister peut-être un instant, soit, en d'autres termes, créer du possible et non pas restituer ou réitérer l'identité d'un peuple : « En règle générale, le cinéma du tiers-monde a cet objet : par la transe ou la crise, constituer un agencement

qui réunisse des parties réelles, pour leur faire produire des énoncés collectifs comme la préfiguration du peuple qui manque (et, comme dit Klee, “nous ne pouvons faire plus”) » (1985, p. 291).

## COMMENT LE DÉSIR SE MACHINE, S'AGENCE UN PEUPLE?

Dans *L'anti-Œdipe* (1972) et dans *Kafka* (1975), Deleuze et Guattari, de façon tout à fait similaire à la problématique de la courte étude sur le cinéma politique moderne, abordent ensemble les problèmes du peuple et de la création. Il nous semble qu'à travers leur développement des notions de machine, de désir et le problème de l'expression, mais encore plus dans la question « Qu'est-ce que c'est, tes machines désirantes à toi? » (Deleuze et Guattari, 1972, p. 54) où le désir est entièrement compris en tant que production, procès à jamais inachevé et détraqué de production et non pas projeté dans une certaine représentation, se pose la question du peuple manquant. Dans le premier livre, ils s'attaquent à la réduction psychanalytique du désir au modèle familial et à son articulation capitaliste en tant que capital ou désir de plus-value, tandis que, dans le deuxième, ils cherchent à montrer comment la littérature mineure ou la machine littéraire de Kafka devance et démonte les machines abstraites ou sociales pour y libérer des agencements collectifs d'énonciation. Nous allons chercher à dégager de l'ensemble de ces thèmes qui parcourent ces deux ouvrages une réflexion sur les problèmes de la création et du peuple.

Deleuze et Guattari cherchent à faire valoir un certain vitalisme à travers leur philosophie. Ils font la promotion, pour ainsi dire, de « la puissance d'une vie non organique » (Deleuze, 1990, p. 196), c'est-à-dire, comme nous le retrouvons dans *L'anti-Œdipe*, la capacité productrice ou créatrice du schizophrène qui se fait un corps sans organes contre la répression ou la stricte limitation organique des machines désirantes et sociales, car, comme ils s'affairent à le démontrer, celles-ci *fonctionnent* avant tout. C'est ainsi qu'ils débutent leur premier livre : « Ça fonctionne partout, tantôt sans arrêt, tantôt discontinu. Ça respire, ça chauffe, ça mange. Ça chie, ça baise. Quelle erreur d'avoir dit *le* ça. Partout ce sont des machines, pas du tout métaphorique-ment : des machines de machines, avec leurs couplages, leurs connexions » (Deleuze et Guattari, 1972, p. 7). Ce qui est essentiel ici est que ces machines composent un complexe processus de production qui n'est nul autre que celui du réel : elles sont elles-mêmes composées d'objets partiels les uns couplés, connectés aux autres, prélevant et coupant, soit codant, des flux, les unes à la suite des autres, produisant des quantités intensives ou des devenirs de par leur conjonction dans un seul et unique mouvement ou

processus indifférencié de production. Le désir est le principe immanent de cette production, il « ne cesse d'effectuer le couplage de flux continus et d'objets partiels essentiellement fragmentaires et fragmentés. Le désir fait couler, coule et coupe » (1972, p. 11). La vie est conséquemment comprise comme étant purement générique. D'une part, Deleuze et Guattari ne différencient plus l'homme de la nature, la nature de l'industrie, « l'essence humaine de la nature et l'essence naturelle de l'homme s'identifient dans la nature comme production ou industrie » et, d'autre part, ils précisent que la production ne poursuit plus aucun but, aucune fin (1972, p. 10-11). C'est ainsi qu'ils expliquent également que le désir ou les machines désirantes ne fonctionnent que détraquées (1972, p. 14).

Pour ces raisons, ils associent ce fonctionnement machinique ou ce processus de production à la schizophrénie, car le schizophrène ne rabat pas la production désirante sur une représentation *a priori* du fonctionnement du désir, comme le fait la psychanalyse, ce qui équivaut à la suppression de la production désirante, mais fait de celle-ci une expérimentation sur les connexions, les enregistrements et les conjonctions qui composent cette production. C'est-à-dire que le schizophrène déborde l'œdipe en tant qu'il ne délire pas seulement sur papa et maman ou plus largement, ne fait pas du désir l'objet manquant de la production, ne l'écrase sous aucune représentation quelconque, mais délire sur l'ensemble du champ social ou l'investit. Deleuze et Guattari posent les questions suivantes au schizophrène : « [Q]u'est-ce que c'est, tes machines désirantes à toi ? Qu'est-ce que c'est, ta manière de délirer le champ social ? » (Deleuze, 1990, p. 34). Alors que le psychanalyste l'avertit : « Dis que c'est Œdipe, sinon t'auras une gifle » (Deleuze et Guattari, 1972, p. 54). Ils font de ce fait autre chose que la psychanalyse du schizophrène, ils ne le réduisent plus à un problème clinique, à un ensemble de symptômes ou de troubles, ils en font plutôt le processus de production même : « [I]l n'y a aucune spécificité ni entité schizophrénique, la schizophrénie est l'univers des machines désirantes productrices et reproductrices, l'universelle production primaire comme "réalité essentielle de l'homme et de la nature" » (1972, p. 11). Du processus de production ou de cette expérimentation du schizophrène est produit ce que Deleuze et Guattari nomment le corps sans organes, le terme improductif de la synthèse productive qui retourne le processus sur la production, sur la synthèse productive, pour la faire fuir, s'opposant conséquemment aux machines désirantes qui viennent constamment s'y inscrire ou réinscrire :

On dirait que les flux d'énergie sont encore trop liés, les objets partiels encore trop organiques. Mais un pur fluide à l'état libre et sans coupure, en train de glisser sur un corps plein. Les machines désirantes nous font un organisme ; mais au sein de cette production, dans sa production même, le corps souffre

d'être ainsi organisé, de ne pas avoir une autre organisation, ou pas d'organisation du tout. « Une station incompréhensible et toute droite » au milieu du procès, comme troisième temps : « *Pas de bouche. Pas de langue. Pas de dents. Pas de larynx. Pas d'œsophage. Pas d'estomac. Pas de ventre. Pas d'anus* » (1972, p. 14).

Le corps sans organes s'oppose aux machines désirantes, parce qu'il ne peut aucunement supporter que la production désirante enregistre sur lui un rapport réglé entre les objets partiels, les flux et les intensités qui le composent. Il exige que le désir déborde les machines désirantes, qu'elles se détraquent continuellement, établissent de nouvelles connexions transversales entre objets partiels, coupent et enchaînent de nouveaux flux et conjuguent de nouveaux devenir. C'est ainsi que Deleuze affirme ailleurs qu'il est beaucoup plus facile de comprendre le corps sans organes si nous nous référons à nos « habitudes » et non pas à notre culture, en expliquant peut-être que nous nous faisons un corps sans organes non pas littéralement, mais dans la compréhension de la façon dont nous nous insérons dans un certain processus de production, d'un certain fonctionnement qui est asignifiant, rapportant la production au seul processus, à « l'improductif, l'inconsommable », et en se référant à une expérimentation potentielle qui nous serait inhérente (1990, p. 17).

Contrairement à la psychanalyse, Deleuze et Guattari expliquent que la machine capitaliste ne procède pas à l'investissement intégral de la production désirante. Plus précisément, elle ne dépend pas de l'inscription, de l'enregistrement ou du codage de la production sociale sur le corps sans organes, mais, au contraire, du rabattement du corps sans organes sur la production désirante. La machine capitaliste se constitue ainsi sur la déterritorialisation et le décodage de certains flux, « flux décodés de production sous la forme capital-argent, flux décodés du travail sous la forme du “travailleur libre” » (1972, p. 41), qui laisse couler les flux du désir sur le corps sans organes sans former de surface fixe d'enregistrement de la production sociale, ce que Deleuze et Guattari nomment un corps plein, en cherchant plutôt à tirer de ces flux une plus-value. Le capital est cette surface d'enregistrement non pas fixe, mais corps plein sans organes du capitalisme qui définit à proprement parler sa tendance schizophrénique :

Le capital est bien le corps sans organes du capitaliste, ou plutôt de l'être du capitaliste. Mais comme tel, il n'est pas seulement substance fluide et pétrifiée de l'argent, il va donner à la stérilité de l'argent la forme sous laquelle celui-ci produit de l'argent. Il produit la plus-value, comme le corps sans organes se reproduit lui-même, bourgeoise et s'étend jusqu'aux bornes de l'univers. Il charge la machine de fabriquer une plus-value relative, tout en s'incarnant en elle comme capital fixe. Et sur le capital les machines et les agents s'accrochent, au point que leur fonctionnement est miraculé par lui.

Tout semble (objectivement) produit par le capital en tant que quasi-cause (1972, p. 16-17).

De ce fait, alors que la psychanalyse écrase la production désirante sur une représentation *a priori* du fonctionnement du désir, le capitalisme détermine l'ensemble de sa production en fonction du seul désir de plus-value. Mais la machine capitaliste, pour extirper une plus-value du processus de production, non seulement porte toujours plus loin au-delà de toute limite le procès de déterritorialisation des flux, mais doit également constamment inscrire et réinscrire ses sujets à l'intérieur d'un champ social qui est lui-même toujours et davantage pris dans le mouvement de déterritorialisation<sup>2</sup>. C'est ainsi que le capitalisme ne cesse de reproduire des « territorialités résiduelles et factices », comme l'État-nation et l'œdipe, qui lui permettent de mener continuellement plus loin le processus de production de la plus-value, mais qui font de lui un procès relatif de déterritorialisation (1972, p. 42). Le schizophrène, par ailleurs, déborde la production désirante capitaliste : il ne relativise pas le processus de production, mais porte la déterritorialisation des flux du désir à l'absolu. Quoiqu'il jouisse de son propre code d'enregistrement, le code délirant ou désirant, il est, selon Deleuze et Guattari, parfaitement fluide et, conséquemment, fait fuir toute forme de territorialité au lieu d'en assurer la production ou la reproduction : « On dirait que le schizophrène passe d'un code à l'autre, qu'il *brouille tous les codes*, dans un glissement rapide » (1972, p. 21). Le schizophrène ne peut, par exemple, offrir que des explications équivoques pour un même événement, « ne donnant pas d'un jour à l'autre la même explication, n'invoquant pas la même généalogie », et ce, non pas en raison d'un certain trouble psychique, mais parce que tout renvoie immédiatement à son vécu, à la consommation des états proprement intensifs de la matière, plutôt que représentatifs, qu'il expérimente sur le corps sans organes (1972, p. 21 et 26). Ils font du schizophrène le géologue par excellence – une pensée-matière –, celui-ci s'installant « à ce point insupportable où l'esprit touche à la matière et en vit chaque intensité, la consomme » (1972, p. 26).

Deleuze et Guattari expliquent dans *Kafka* qu'il n'y a rien de plus politique que ce vécu ou ces états intensifs qui sont le propre du désir. Ils s'intéressent à Kafka précisément parce que celui-ci rencontre le problème du pouvoir en lui opposant non pas une critique ou une autre formalisation, mais une

2. Deleuze et Guattari se réfèrent à Marx pour expliquer la raison de cette apparente contradiction qui fait que le capitalisme est à la fois déterritorialisation et re-territorialisation : « Marx appelait loi de la tendance contrariée le double mouvement de la baisse tendancielle du taux du profit et de l'accroissement de la masse absolue de plus-value. Comme corollaire de cette loi, il y a le double mouvement du décodage ou de déterritorialisation des flux, et de leur re-territorialisation violente et factice » (1972, p. 42).

micropolitique du désir, une machine littéraire qui constitue un processus au même titre que la schizophrénie. C'est ainsi que l'œuvre de Kafka s'érige pour eux à la fois *avec et contre* toute tentative d'interprétation, soumettant le despotisme du signifiant – par exemple, la reterritorialisation de la production désirante sur l'œdipe ou sur le désir de plus-value comme nous l'avons vu précédemment – à la sobriété d'une expérimentation, visant à en démonter les contenus au bénéfice d'une « matière non formée d'expression », matière intensive ou pensée-matière, qui ne peut s'actualiser sous la forme d'une représentation et dont l'expression est forcément créatrice et intimement liée au problème du peuple manquant (1975, p. 14-15). La production littéraire de Kafka est conséquemment indissociable de l'expérimentation machinique d'un fonctionnement réel du désir qui demeure distinct de toute entreprise de formalisation :

Une machine de Kafka est donc constituée par des contenus et des expressions formalisés à des degrés divers comme par des matières non formées qui y entrent, en sortent et passent par tous les états. Entrer et sortir de la machine, être dans la machine, la longer, s'en approcher, fait encore partie de la machine : ce sont les états du désir, indépendamment de toute interprétation. La ligne de fuite fait partie de la machine (1975, p. 15).

Par exemple, Deleuze et Guattari insistent sur le caractère réducteur des « tristes » interprétations psychanalytiques qui font d'une culpabilité œdipienne le schème central de l'œuvre de Kafka (1975, p. 17).

Ils expliquent que le problème de l'œdipe est effectivement présent chez Kafka quoiqu'il n'ait pas pour objet au premier abord la fixation du désir à l'intérieur du triangle familial, mais, au contraire, la monstration que ce dernier est investi de toute part de puissances ou de machines sociales – en particulier dans le cas de Kafka des machines capitalistes, bureaucratiques et fascistes qu'il caractérise de « puissances diaboliques » (1975, p. 22). Le danger d'une reterritorialisation du désir dans la famille n'opère que secondairement comme le forfait ou le désir soumis du père qui n'a pas su résister aux puissances qui le travaillaient et qui incite le fils à faire de même : « Les juges, commissaires, bureaucrates, etc., ne sont pas des substituts du père, c'est plutôt le père qui est un condensé de toutes ces forces auxquelles il se soumet lui-même et convie son fils à se soumettre » (1975, p. 22-23). Par l'entremise de ses principaux personnages, Kafka décrit, explore, expérimente ces machines qui traversent la famille, mais qui œuvrent avant tout dans l'ensemble du champ social. Il opère plus exactement une déterritorialisation de la famille en la projetant sur « une carte géographique et politique aux contours diffus, mouvants » dont les contenus et les expressions ne sont pas de simples reproductions métaphoriques, voire structurelles, de l'œdipe, mais celles des

différentes puissances réelles qui investissent la production désirante en deçà de la représentation. Ainsi, le père n'est pas une figure de l'œdipe, mais est lui-même une carte géopolitique (1975, p. 23).

Néanmoins, le problème de Kafka, et de surcroît de Deleuze et Guattari, ne s'arrête pas là. Il ne s'agit pas seulement de reporter toute formalisation à l'immanence d'un processus ou comme dans *L'anti-Œdipe* à l'identité de la nature et de l'industrie, mais avant tout de trouver une « issue », une expression intensive du désir qui échappe au danger imminent de la reterritorialisation, absolue ou résiduelle, de sa neutralisation, de sa fixation à une forme et à un contenu, comme la fluide polyvociété de la vie schizophrénique. Deleuze et Guattari mettent en évidence ce danger lorsqu'ils expliquent que le devenir-animal dont Kafka trace les linéaments dans plusieurs de ses nouvelles « oscille entre une issue schizo et une impasse œdipienne » (1975, p. 28). D'une part, le devenir-animal opère une déterritorialisation absolue des principaux personnages en les dessaisissant, pour ainsi dire, de leur subjectivité propre, ceux-ci n'étant plus ni sujets d'énonciation ni sujets d'énoncé, désamorçant toute reterritorialisation sur une quelconque machine abstraite ou représentation par la libération ou la production d'un tout autre type d'expression : par exemple, Grégoire dans *La métamorphose*, une fois devenu cancrelat, ne fait plus que « bourdonner », il trace « une ligne de fuite créatrice qui ne veut rien dire d'autre qu'elle-même », pure matière intensive et asignifiante d'expression qui se rapporte dans un premier temps non plus à un contenu, mais uniquement à un procès (Deleuze et Guattari, 1975, p. 24-25 et 65). Mais ce procès n'est pas suffisamment manifeste dans le devenir-animal pour que l'expression produite puisse, d'autre part, effectivement entraîner les états œdipiens, bureaucratiques, fascistes, capitalistes du désir ou leur contenu sur la ligne de fuite qu'il trace. C'est que l'expression déterritorialisée produite par le devenir-animal ne laisse qu'entrevoir le fonctionnement ou l'« agencement machinique de désir » dont elle est partie par l'entremise seulement de certains « indices machiniques » (1975, p. 86-87). À défaut de développer son propre fonctionnement schizophrénique, de multiplier les connexions précisément sur les différentes puissances ou machines sociales qu'il met au jour, le devenir-animal ne réussit essentiellement qu'à s'opposer à celles-ci sans conjurer la possibilité d'être reterritorialisé par une machine abstraite, comme s'il était « insuffisamment riche en articulations et embranchements » (1975, p. 68-69). Pour reprendre l'exemple de Grégoire, ce dernier met un terme à son procès de déterritorialisation en refusant l'inceste schizo que sa sœur et lui souhaitaient, « l'inceste à fortes connexions, l'inceste avec la sœur qui s'oppose à l'inceste œdipien, l'inceste qui témoigne d'une sexualité non humaine comme devenir animal », laissant place à sa re-œdipianisation et au

rabattement du triangle familial sur les autres puissances agissant derrière elle (1975, p. 27). Le devenir-animal reste par conséquent prisonnier de l'opposition de l'issue schizo et de l'impasse œdipienne, car la machine littéraire ne peut faire fuir effectivement les différents états machiniques qui la constituent, leur forme et leur contenu respectif, qu'en conjuguant le problème de l'expression à celui de l'agencement. Ce n'est pour Deleuze et Guattari que dans ses romans que Kafka conjugue effectivement ces deux problèmes et fait passer le désir à travers un certain nombre d'états intensifs, de connexions en connexions, délire à la manière du schizophrène sur l'ensemble du champ social ou, encore, émet davantage qu'un simple bourdonnement, c'est-à-dire fait bourdonner l'ensemble du langage.

Faire bourdonner le langage, le déterritorialiser ou, plus précisément, « instaurer du dedans un exercice mineur d'une langue » constitue précisément le programme ou la politique de la littérature mineure telle que Kafka l'a définie et l'a pratiquée (1975, p. 34). Deleuze et Guattari expliquent que Kafka construit sa machine littéraire non pas en cherchant à faire un « usage représentatif ou extensif » du langage, à rattacher à un contenu une forme d'expression adéquate, mais un « usage intensif » de la langue, à faire de l'expression le primat de la langue pour ensuite seulement en faire découler les différents contenus qui ne peuvent plus alors être compris que comme les différents états intensifs d'un agencement machinique (1975, p. 37-41). En d'autres termes, Kafka procède à une expérimentation directe sur la langue comme « instrument du Sens » en lui opposant la langue comme « organe d'un sens » : il ne renvoie plus l'interprète à un ensemble de significations ou de représentations, car il les fait fuir en intensité en fonction seulement du son, « dans un accent de mot, une inflexion » qui introduit une disjonction entre l'expression et le contenu (1975, p. 36-38). La déterritorialisation du langage opère alors, de par cette disjonction, une transformation créatrice, assignifiante et fonctionnelle de l'expression et du contenu, les entraîne dans un usage mineur de la langue qui « devance » toute formalisation :

[U]ne littérature mineure ou révolutionnaire commence par énoncer, et ne voit et ne conçoit qu'après (« Le mot, je ne le vois pas, je l'invente »). L'expression doit briser les formes, marquer les ruptures et les embranchements nouveaux. Une forme étant brisée, reconstruire le contenu qui sera nécessairement en rupture avec l'ordre des choses. Entraîner, devancer la matière (1975, p. 51-52. Deleuze et Guattari citent le *Journal* de Kafka).

La machine littéraire de Kafka tire alors son impulsion de l'impossibilité de brancher tout usage représentatif, signifiant, voire même critique du langage, par occurrence de l'allemand, sur les différentes puissances qui le traversent,

ces usages imposant à l'expression – et en définitive au désir – une forme et un contenu réifiés. C'est ainsi que Deleuze et Guattari expliquent que c'est parce qu'il est impossible pour Kafka d'exprimer en allemand sa situation de juif d'ascendance tchèque vivant à Prague, l'allemand étant « langage de papier », langage univoque d'un pouvoir abstrait, langue majeure, mais aussi nécessaire, ne pouvant se replier que de façon réactive vers le tchèque, qu'il lui est impératif de déterritorialiser l'allemand, d'en faire un nouvel usage, créatif ou mineur, dont l'expression, matière intensive, ne peut forcément que détraquer ses contenus, montrer son fonctionnement ou ce qui opère en lui, soit la polyvocité de l'allemand de Prague ou, encore, du monde qui est dissimulé derrière le père (1975, p. 29-30). Il fait du problème d'une langue formelle, celui d'une langue vivante.

Ils précisent qu'un tel usage du langage est pour Kafka immédiatement politique, rapportant, par exemple, l'« affaire individuelle » du fils à l'égard du père à l'agencement machinique qui la constitue, soit aux différentes concrétions politiques et sociales qui la déterminent directement. Comme ils l'écrivent, « tout y est politique » : « Kafka indique parmi les but d'une littérature mineure "l'épuration du conflit qui oppose pères et fils et la possibilité d'en discuter", il ne s'agit pas d'un fantasme œdipien, mais d'un programme politique » (1975, p. 30-31). Kafka cherche ainsi, pour Deleuze et Guattari, à montrer comment chaque « machine abstraite [...] passe du côté du champ d'immanence illimité et se confond avec lui dans le processus et le mouvement du désir » (1975, p. 154-155). Il n'offre pas une critique du pouvoir, mais en « démonte » le procès, déterritorialise ou branche sur les machines abstraites les différentes puissances ou machines sociales qui s'inscrivent sur elles ou viennent s'y effectuer, quitte à ce que les personnages principaux de ses romans prennent même la place « du puissant ou du bourreau » (1975, p. 85). C'est que Kafka oppose, selon Deleuze et Guattari, la culpabilité, comme fantasme d'une loi transcendante, elle-même machine abstraite, à la justice, comme « processus immanent du désir » (1975, p. 93).

Ce faisant, ils expliquent également que pour Kafka la littérature mineure remplit également les conditions d'une « énonciation collective », c'est-à-dire que la monstration de la polyvocité du désir est inséparable de l'expression d'une « communauté potentielle » (1975, p. 32). En d'autres termes, elle vient suppléer à l'absence d'une conscience collective – problème que nous avons également croisé au regard du cinéma politique moderne –, ce qui caractérise toute minorité, en extirpant à même leur réalité d'autres possibles qu'elle montre déjà à l'œuvre dans le champ social. Le problème du peuple devient celui de l'expression – forcément créatrice – des différentes puissances de déterritorialisation qui, par exemple, travaillent l'allemand ou œuvrent derrière le père,

ces machines répressives. Il n'est alors plus possible de la poser au regard d'une quelconque représentation, toute représentation déterminant, comme nous l'avons vu, une formalisation du désir et l'impossibilité caractéristique de toute minorité. Au contraire, une machine littéraire est collective ou une minorité dans un devenir-peuple pour Deleuze et Guattari d'autant plus que son expression exclut en elle-même toute possibilité de reterritorialisation, multiplie les connections du désir à travers le champ social :

Le plus haut désir désire à la fois la solitude et être connecté à toutes les machines de désir. Une machine [d'expression est] d'autant plus sociale et collective qu'elle est solitaire, célibataire, et que traçant la ligne de fuite, elle vaut nécessairement à elle seule pour une communauté dont les conditions ne sont pas encore actuellement données : telle est la définition de la machine d'expression qui [...] renvoie à l'état réel d'une littérature mineure où il n'y plus d'« affaire individuelle » (1975, p. 130).

Kafka définit la littérature comme « l'affaire du peuple », non parce qu'elle se donnerait pour tâche de créer à proprement parler un peuple, mais seulement parce que l'écriture se fait intégralement politique et collective lorsqu'elle engage le langage dans un usage créatif, qu'elle invente un usage mineur à même et contre une langue majeure (1975, p. 29 et 32). Elle se fait alors elle-même, nous expliquent Deleuze et Guattari, ni sujet d'énonciation ni sujet d'énoncé, mais agencement collectif d'énonciation, c'est-à-dire qu'elle se constitue comme « machine » littéraire, trace une ligne de fuite ou un pont entre l'état réel d'une minorité et une « communauté virtuelle » non moins réelle, quoique n'existant que par elle, qui composent les différentes pièces de son expression (1975, p. 150).

Un peuple se machine ou s'agence alors véritablement dans le désir même s'il ne se donne que dans l'expérimentation schizophrénique des diverses puissances d'organisation ou de formalisation du désir qui traversent le champ social constituant un mouvement de déterritorialisation absolue. Pour Deleuze et Guattari, il n'y a alors rien de plus politique que ce programme que Kafka cherche à remplir en construisant sa machine littéraire et qui se pose à la fois pour lui comme nécessité vitale et collective :

L'écriture chez Kafka, le primat de l'écriture ne signifie qu'une chose : pas du tout de la littérature, mais que l'énonciation ne fait qu'un avec le désir, par-dessus les lois, les États, les régimes. Pourtant énonciation toujours historique elle-même, politique et sociale. Une micropolitique, une politique du désir, qui met en cause toutes les instances (1975, p. 76-77).

Ils expliquent que faire de l'écriture le primat ou, encore, l'expression d'un mouvement de déterritorialisation emportant tout le réel, comme le fait Kafka, c'est étroitement associer « vivre et écrire », l'impossibilité qui caractérise une

vie, une vie qui ne peut passer que par l'écriture (1975, p. 74). Ainsi, « Kafka même mourant est traversé par un flux de vie invincible qui lui vient » des différentes composantes de sa machine littéraire (1975, p. 75). Deleuze et Guattari cherchent à présenter ainsi dans *Kafka* le même vitalisme, la même « puissance de vie non organique », que nous retrouvons également dans *L'anti-Edipe* dans la figure du schizophrène, à l'exception que, cette fois-ci, cette puissance créatrice est également celle du peuple manquant, un peuple qui se donne exclusivement dans un processus illimité de création.

### COMMENT UN PEUPLE HABITE LE DÉSERT, SE CONSTITUE UNE TERRE ?

La politique de Deleuze et Guattari se constitue ainsi en marge de ce qui est normalement associé au politique : l'État, la souveraineté, le pouvoir, la loi, l'ordre, etc. C'est une micropolitique du désir qui en fait se rapporte à ceux-ci mais seulement en tant qu'elle se propose de faire fuir les différents états du désir qu'ils déterminent comme unique possible par la monstration que le champ social est traversé de toute part d'une multiplicité de possibles. Kafka exprime au moyen de sa machine littéraire « sa minorité intime, son désert intime », l'ensemble des puissances diaboliques et révolutionnaires qui le traversent comme autant de mondes qui s'agencent en lui (1975, p. 154). La même chose pourrait être dite à l'égard du cinéma politique moderne ; le problème est de fabuler pour « se fuir soi-même », fuir toute identité pour devenir autre, un autre dont le problème n'est précisément plus celui de l'identité, mais d'un rapport extraordinairement problématique au peuple, voire au monde (Deleuze, 1985, p. 291). Et c'est également de cette façon que Deleuze définit le problème de la philosophie dans la note de publication qu'il ajoute à *Pourparlers* : « Comme les puissances ne se contentent pas d'être extérieures, mais aussi passent en chacun de nous, c'est chacun de nous qui se trouve sans cesse en pourparlers et en guérilla avec lui-même, grâce à la philosophie » (Deleuze, 1990, p. 7). Qu'elle soit illustrée au moyen du cinéma, de la littérature, de la philosophie, etc., la politique de Deleuze et Guattari se rapporte à la constitution d'un agencement collectif, renvoie le désir à sa définition schizophrénique, à sa fluidité, à sa polyvocité, à une multiplicité de mondes possibles réels et non pas à l'univocité d'un mot d'ordre. Mais cette politique qui implique les problèmes de la création et du peuple se fait d'autant plus exigeante que chacun y est défini de prime abord comme étant son propre front. Comment trouver son désert ? Comment devenir autre ? Comment mener une guerre contre soi-même ? Ou même, comme dans la citation placée en exergue : comment « croire au monde » ? (1990, p. 239).

Ils développent le problème de la guerre plus spécifiquement dans l'étude qu'ils consacrent à la machine de guerre dans le douzième plateau de *Mille Plateaux*, « 1227 – Traité de nomadologie : la machine de guerre » (Deleuze et Guattari, 1980), où ils s'interrogent sur son origine nomade. Ils cherchent à expliquer comment la machine de guerre nomade naît de l'opposition ou de l'interaction de deux modalités d'occupation de l'espace et d'articulation de la pensée : celles du nomade et de l'appareil d'État. Il en résulte qu'ils définissent moins le nomade et l'appareil d'État en fonction de références ou de caractéristiques anthropologiques, institutionnelles, juridiques ou autres, quoiqu'elles en découlent nécessairement, que par le rapport qu'ils nouent à l'espace et à la pensée ou à l'agencement du désir qu'ils constituent respectivement. Ils distinguent ainsi l'« espace lisse » ou *nomos* (terre) du nomade qui se confond avec un procès de déterritorialisation absolue, de l'« espace strié » ou *polis* (territoire) de l'appareil d'État qui constitue son rapport à l'espace par une déterritorialisation relative ou son organisation en fonction d'un *logos*. Cette distinction détermine aussi bien le rapport obligé du nomade à une machine de guerre – ils expliquent que la machine de guerre est une invention nomade – que celui de la machine de guerre nomade à la création, celle-ci ne pouvant faire la guerre « qu'à condition de créer autre chose en même temps » (1980, 527).

En ce qui a trait au nomade, il n'occupe la terre qu'à la manière d'un « sol » ou d'un « support », c'est-à-dire qu'il ne subordonne pas, contrairement à l'appareil d'État, l'ensemble des déplacements possibles à une relativisation ou à une différenciation globale de l'espace, mais préserve son ouverture en ne la composant qu'au fil d'une succession illimitée de « relais » aux directions variables (1980, 471 et 473). C'est que le nomade entretient un rapport à l'espace défini moins par l'inscription des différents lieux par lesquels il transite à l'intérieur ou en fonction d'un territoire que par leurs caractéristiques topologiques qui ne reposent sur aucune forme de médiation :

C'est dans les mêmes termes qu'on décrit le désert des sables et celui des glaces : aucune ligne n'y sépare la terre et le ciel ; il n'y a pas de distance intermédiaire, de perspective ni de contour, la visibilité est restreinte ; et pourtant il y a une topologie extraordinairement fine, qui ne repose pas sur des points ou des objets, mais sur des heccécités, sur des ensembles de relations (vents, ondulations de la neige ou du sable, chant du sable ou craquement de la glace, qualités tactiles des deux) ; c'est un espace tactile, ou plutôt « haptique », et un espace sonore, beaucoup plus que visuel [...] (1980, p. 474).

En ce sens, il est « celui qui ne bouge pas » ou qui « se reterritorialise sur la déterritorialisation même » (1980, p. 472-473). Il ne cherche pas à délimiter

le désert en fonction d'un horizon, mais plutôt « ajoute le désert au désert, la steppe à la steppe, par une série d'opérations locales dont l'orientation et la direction ne cessent de varier » suivant les variations intensives qui l'affectent ou se connectant sur les différents flux qui le traversent (1980, p. 474). Ne pas se déplacer en fonction de « points fixes », mais suivre une « végétation rhizomatique » – événements et singularités – définit le nomadisme (1980, p. 474). Deleuze et Guattari expliquent que l'appareil d'État s'oppose conséquemment en tout point à l'existence nomade en faisant de la terre un objet, un territoire, une *polis*, en striant l'espace, en érigeant des frontières, en cherchant à subordonner à son droit (ou *logos*) l'ensemble des mouvements et des flux qui le parcourent (1980, p. 479). C'est en réponse aux tentatives ou aux forces de sédentarisation de l'État que le nomade invente la machine de guerre, pour détruire l'appareil d'État et redonner de l'espace lisse :

chaque fois qu'il y a opération contre l'État, indiscipline, émeute, guérilla ou révolution comme acte, on dirait qu'une machine de guerre ressuscite, qu'un nouveau potentiel nomadique apparaît, avec reconstitution d'un espace lisse ou d'une manière d'être dans l'espace comme s'il était lisse (Virilio rappelle l'importance du thème émeutier ou révolutionnaire « tenir la rue ») (1980, p. 480).

Le nomade ainsi ne mène la guerre que secondairement : pour perpétuer son « objet positif », soit habiter le désert, le « faire croître », le peupler (1980, p. 519).

Deleuze et Guattari définissent également une « pensée nomade » comme un rapport de la pensée avec un espace lisse, inséparable d'une machine de guerre. À l'instar de l'espace, ils distinguent plus précisément deux formes de la pensée. D'une part, une forme d'intériorité, celle de l'appareil d'État, qui fait de la pensée un territoire, une « image » souveraine, un « modèle à reproduire », une pensée en droit, dont la représentation vient recouvrir l'ensemble de son rapport au réel : « La pensée serait par elle-même déjà conforme à un modèle qu'elle emprunterait à l'appareil d'État, et qui lui fixerait des buts et des chemins, des conduits, des canaux, des organes, tout un *organon* » (1980, p. 464). C'est ainsi qu'à la « forme-État » de la pensée correspond tout un « striage de l'espace mental » inséparable de la reproduction sous différentes formes de l'identité entre un « Tout comme dernier fondement de l'être ou horizon qui englobe [et d'un] Sujet comme principe qui convertit l'être en être pour-nous » (1980, p. 469). Le peuple souverain n'est à ce titre qu'une des multiples incarnations du sujet politique que détermine la forme-État de la pensée. Deleuze et Guattari ne cherchent donc pas, par l'entremise du nomade, à restituer sous une quelconque forme un sujet politique, mais plutôt à le confronter à un dehors qui est tout autre que l'extérieur (état de nature, « sujets rebelles ») aux marges

duquel la forme d'intériorité délimite son intérieur (état de droit, «sujets consentant, renvoyant d'eux-mêmes à sa forme») (1980, p. 465). L'affirmation de la souveraineté du peuple ou de sa représentation s'inscrit ni plus ni moins à l'intérieur d'un formalisme en fonction duquel le problème du pouvoir ou de la constitution du politique a été traditionnellement posé, voire résolu, dans la pensée occidentale.

Au nomade correspond plutôt, d'autre part, une forme d'extériorité qui met la pensée en rapport aux seuls relais qui constituent l'espace lisse et qui font de la pensée un processus à «suivre» et non pas un modèle à «reproduire»<sup>3</sup>. Deleuze et Guattari se réfèrent à titre d'exemples à différents penseurs. Nietzsche procède aux moyens d'aphorismes. Ceux-ci ne contiennent jamais en eux-mêmes comme les maximes leur sens, mais l'attendent toujours «d'une nouvelle force extérieure, d'une dernière force qui doit le conquérir ou le subjuguier, l'utiliser» (1980, p. 467). Pour Artaud la pensée part d'un «effondrement central», «d'une impossibilité de faire forme», c'est-à-dire qu'elle ne s'exerce qu'en relation à «des traits d'expression dans un matériau», «en fonction de singularités non universalisables, de circonstances non intériorisables», et non pas en fonction d'une certaine dialectique matière-forme (1980, p. 468). Tandis que Kleist cherche à dégager la langue ou la parole de son asservissement «à l'intériorité centrale du concept», à la recherche d'une quelconque compréhension entre sujets, pour faire de la pensée un «anti-dialogue» de relais et de connexions où ne subsistent que des rapports de devenir, un usage créatif et étranger du langage: «l'un parle avant de savoir, et l'autre a déjà relayé, avant d'avoir compris» (1980, p. 468-469). C'est ainsi que pour Deleuze et Guattari, Nietzsche, Artaud et Kleist font chacun de la pensée un processus, une machine de guerre contre l'intériorité de toute maxime, de tout formalisme ou de tout dialogue. Ils opposent à l'herméneutique de l'État qui tend toujours vers un sens originel, si ce n'est que par l'intermédiaire d'une tradition, une herméneutique guerrière sans début ni fin qui ne tend pas vers, mais, à même l'espace différentiel, fait du sens une expérimentation.

La pensée ne réfère alors plus, pour ainsi dire, à un peuple modèle, mais plutôt renvoie au peuple en tant qu'il constitue la «dernière force» manquante

3. Deleuze et Guattari distinguent «suivre» et «reproduire» dans leur discussion sur l'extériorité de la machine de guerre au regard de l'épistémologie. «Suivre» définit la démarche d'une «science mineure» ou «nomade» qui occupe un espace lisse, un espace différentiel ou topologique comme celui du *clinamen*: «lorsqu'on s'engage dans la variation continue des variables», alors que «reproduire» définit celle d'une science royale qui constitue un espace strié, euclidien ou métrique qui réduit toute variable à «un ensemble de rapports constants» déterminé par la *gravité* (1980, p. 446-447 et 458-461).

qui la dérobe à toute forme d'intériorité et qui la retourne sur elle-même comme processus: «la forme d'extériorité de la pensée – la force toujours extérieure à soi ou la dernière force, la *n<sup>ième</sup>* puissance – n'est pas du tout une *autre* image qui s'opposerait à l'image inspirée de l'appareil d'État. C'est au contraire la force qui détruit l'image *et* ses copies, le modèle *et* ses reproductions» (1980, p. 467). C'est de cette absence du peuple ou de cette «solitude» qui en est conséquente que la pensée tire pour Deleuze et Guattari son existence. Ils précisent ainsi que «s'il est vrai que toute contre-pensée témoigne d'une solitude absolue, c'est une solitude extrêmement peuplée, comme le désert lui-même, une solitude qui noue déjà son fil avec un peuple à venir, qui invoque et attend ce peuple, n'existe que par lui, même s'il manque encore [...]» (1980, p. 467) À ce titre, il y a un prophétisme<sup>4</sup> de la pensée nomade qui renvoie davantage le peuple qu'elle appelle au désert qu'à la route que lui trace Rome.

À la machine de guerre nomade et à la pensée nomade correspond alors un processus de création particulier que Deleuze et Guattari n'hésitent pas à mettre en relation également avec le problème du corps sans organes: ils écrivent, par exemple, que le rapport obligé de la machine de guerre à l'appareil d'État est la création «ne serait-ce que de nouveaux rapports sociaux non organiques» (1980, p. 527). Ils rendent ainsi en quelque sorte inséparables les problèmes de la création et du peuple de celui de l'agencement du désir. Il faut préciser par ailleurs, d'une part, que la question de la guerre et de la nécessité de la création ne se pose pour eux qu'en vertu du fait que le nomade et l'appareil d'État sont déjà et toujours en relation. Ils expliquent qu'il ne s'agit pas de les comprendre comme deux mécanismes autonomes ou spontanés – comme le fait Pierre Clastres lorsqu'il oppose les sociétés contre l'État à celles à État –, mais plutôt comme composant un même «champ perpétuel d'interaction» (1980, p. 446). Et, d'autre part, que la guerre que mène la machine de guerre nomade contre l'appareil d'État est toujours en

---

4. Par ailleurs, il y a un rapport étroit pour Deleuze et Guattari entre le nomade et le personnage du *prophète* en tant que ce dernier double la religion d'un mouvement de déterritorialisation absolue pour en faire une machine de guerre. Voir Deleuze et Guattari sur les idées de guerre sainte et de croisade (1980, p. 476-477). Deleuze et Guattari écriront de façon tout à fait similaire dans *Qu'est-ce que la philosophie?*, mais cette fois à l'égard de la philosophie: «Bref, la philosophie se reterritorialise trois fois, une fois dans le passé sur les Grecs, une fois dans le présent sur l'État démocratique, une fois dans l'avenir sur le nouveau peuple et la nouvelle terre» (Deleuze et Guattari, 1991, p. 106). Le problème devient alors: comment la philosophie peut se faire machine de guerre nomade et se constituer une terre?

quelque sorte perdue d'avance<sup>5</sup>. C'est-à-dire que le rapport du nomade à la création ne fait valoir qu'un autre agencement du désir, un autre rapport à l'espace et à la pensée, qui n'est pas celui de l'appareil d'État et qui ne prétend pas le remplacer, mais qui plutôt cherche à le faire fuir vers d'autres possibles réels. Il ne comporte alors en lui-même aucune dimension normative, que ce soit une autre représentation, un autre droit, un autre État, etc., mais seulement le *nomos* d'un processus sans horizon. C'est ainsi, comme nous l'avons vu plus haut, que le processus de création n'oppose à l'appareil d'État et aux impossibilités qu'il détermine, que la seule puissance d'une vie non organique. Impossibilité du cinéma politique moderne de représenter le peuple, mais nécessité de l'inventer, impossibilité d'associer l'expression du schizophrène à une quelconque signification, mais nécessité de multiplier les connexions sur le champ social, impossibilité pour Kafka de s'exprimer dans une langue majeure, mais nécessité d'en faire une langue vivante...

C'est plus précisément au regard du rapport de la machine de guerre nomade à la métallurgie itinérante que Deleuze et Guattari rencontrent ici le problème du corps sans organes ou d'une vie non organique. Ils définissent dans un premier temps le problème suivant : en quoi les armes d'une machine de guerre nomade différent-elles des outils d'un appareil d'État, tout élément technique étant susceptible de deux modalités d'usage (1980, p. 491) ? Ils énumèrent les traits différentiels de chacun : les armes sont projection, vitesse, action libre, bijoux, affect alors que les outils sont introception, gravité, travail, signes, sentiment<sup>6</sup>, mais en elles-mêmes ces distinctions ne fournissent pas une explication de la façon dont un même élément technique devient une arme ou un outil, ou qu'un outil devient une arme, une arme un outil : « Il y a un goût schizophrénique de l'outil, qui le fait passer du travail à l'action libre, un goût schizophrénique de l'arme, qui la fait passer en moyen de paix, d'avoir la paix » (1980, p. 501). En fait, elles illustrent le seul fait que ce n'est qu'en tant qu'il se rapporte à une machine sociale ou à un agencement machinique particulier qui en détermine les traits différentiels particuliers qu'un élément

- 
5. Deleuze et Guattari expliquent que « c'est justement parce que la guerre n'était que l'objet supplémentaire ou synthétique de la machine de guerre nomade que celle-ci rencontre l'hésitation qui va lui être fatale, et que l'appareil d'État en revanche va pouvoir s'emparer de la guerre, et donc retourner la machine de guerre contre les nomades. L'hésitation du nomade a souvent été présentée de manière légendaire : que faire des terres conquises et traversées ? Les rendre au désert, à la steppe, au grand pâturage ? ou bien laisser subsister un appareil d'État capable de les exploiter directement, quitte à devenir à plus ou moins longue échéance une simple dynastie nouvelle de cet appareil ? » (1980, p. 521).
  6. Dalie Giroux dans un article intitulé « Utopie / Terre / Sôma » (2006, p. 276) illustre dans les mêmes termes, c'est-à-dire au moyen de ces traits différentiels, l'opposition entre l'État et le nomadisme chez Deleuze et Guattari.

technique est arme ou outil (1980, p. 495 et 500). La définition de l'arme et de l'outil n'est donc jamais simplement une question technique, mais renvoie étroitement à la configuration du champ social.

Le problème propre de la machine de guerre nomade devient alors dans un deuxième temps: comment faire de l'outil une arme? La question ne nous est pas totalement étrangère: par exemple, Deleuze et Guattari cherchent en quelque sorte eux-mêmes, par l'entremise du schizophrène – voire peut-être également dans leur interprétation de la relation de Kafka à la figure du père –, à faire de l'œdipe une arme contre l'outillage qu'en fait la psychanalyse. À ce titre, le rapport de la machine de guerre nomade à l'outil est similaire à celui du schizophrène aux machines désirantes, l'un et l'autre étant corrélatif d'un certain rapport aux corps sans organes. Tout comme le délire schizophrénique n'est possible qu'au prix de la multiplication des connexions des machines désirantes sur le champ social, un outil ne devient une arme contre l'appareil d'État que lorsqu'il est intégré à un nouvel agencement machinique, à une machine de guerre nomade, qui fait valoir en lui de nouveaux traits différentiels, ou les fait entrer dans de nouvelles compositions<sup>7</sup>. Les traits différentiels de l'arme et de l'outil ne sont alors pas conséquents d'une certaine attribution de propriétés techniques par une machine de guerre ou un appareil d'État – ces propriétés ne sont fondamentalement que secondaires –, mais plutôt du rapport respectif que ceux-ci entretiennent en tant qu'agencement machinique à la matière, plus précisément à un « phylum machinique » indifférencié qui traverse « idéellement » tous les agencements de part en part (1980, p. 506). Deleuze et Guattari expliquent que le métal constitue à cet effet l'archétype d'une telle matière et que, en outre, la métallurgie itinérante est la « forme de contenu corrélative » (1980, p. 518) à la machine de guerre nomade: « La prodigieuse idée d'une *Vie non organique* [...] est l'invention, l'intuition de la métallurgie. Le métal n'est ni une chose ni un organisme, mais un *corps sans organes* » (1980, p. 512). Mais la métallurgie n'est en rapport au corps sans organes seulement en tant qu'elle met également armes et outils ou plus précisément, tout agencement machinique en rapport à celui-ci, le métallurgiste

7. Deleuze et Guattari définissent alors le problème de l'innovation technique moins par à qui revient de droit une invention, le géniteur, mais par comment elle est intégrée à l'intérieur du fonctionnement d'un agencement machinique particulier. Concernant le rapport des nomades aux sabres, dont l'invention revient de droit à « l'empire chinois des Ts'in et des Han [...] maître exclusif de l'acier fondu ou au creuset », ils expliquent que l'utilisation propre qu'en font les nomades, même s'ils apprennent de déserteurs de l'armée impériale le « secret » de sa fabrication, est constitutive elle aussi de l'innovation: « On ne fabrique pas une bombe atomique avec un secret, on ne fabrique pas davantage un sabre si l'on est pas capable de le reproduire, et de l'intégrer sous d'autres conditions, de le faire passer dans d'autres agencements. La propagation, la diffusion, font pleinement partie de la ligne d'innovation; elles en marquent un coude » (1980, p. 504).

dépendant étroitement à la fois des nomades et des sédentaires pour assurer respectivement son approvisionnement en matériaux et sa subsistance (1980, p. 513). Ce dernier n'est alors pour Deleuze et Guattari ni nomade ni sédentaire mais plutôt un « hybride, fabricant d'armes et d'outils, qui communique à la fois avec les sédentaires *et* avec les nomades », et qui conséquemment fait passer « le phylum machinique ou la ligne métallique [...] par tous les agencements » (1980, p. 517). C'est alors par l'entremise du rapport particulier qu'il entretient avec le métallurgiste ou plus précisément, à un tel phylum – « flux de matière-mouvement, flux de matière en variation continue, porteur de singularités et de traits d'expression [...] [qui] ne se réalise pas ici et maintenant sans se diviser, se différencier » (1980, p. 506) – que le nomade peut inventer une machine de guerre, intégrer différents outils à son fonctionnement pour en faire des armes, et constituer, ce faisant, des rapports sociaux non organiques de par le processus de différenciation du phylum qui lui est propre. Par exemple, alors que l'appareil d'État détermine les traits particuliers de l'outil au regard de sa mise en relation à « une matière soumise à des lois », à un Sens de la matière, au rapport organique de la dialectique matière-forme, donc en formalisant son rapport au phylum, la machine de guerre nomade renvoie l'outil plutôt à une « matérialité qui possède un *nomos* », voire fait de l'outil même une « matière en variation continue » pour en faire une arme contre l'État (1980, p. 506 et 508). C'est ainsi seulement que le nomade trouve ses armes et se constitue en machine de guerre, qu'il habite le désert quoique, comme Deleuze et Guattari le précisent,

conformément à l'essence, ce ne sont pas les nomades qui ont le secret : un mouvement artistique, scientifique, « idéologique », peut être une machine de guerre potentielle, précisément dans la mesure où il trace un plan de consistance, une ligne de fuite créatrice, un espace lisse de déplacement, en rapport avec un *phylum* (1980, p. 527).

Par exemple, le cinéma politique moderne trouve un tel phylum dans une pratique particulière de l'image<sup>8</sup>, Kafka dans celle du langage, mais également Deleuze et Guattari dans celle de la philosophie – outre leur lecture du cinéma et de la littérature –, chacun se connectant à un phylum, trouvant ses armes et menant une guerre à sa façon, connectant la puissance d'une vie non organique sur les différentes machines constituant le champ social pour les faire fuir vers de nouveaux possibles, une nouvelle terre et un nouveau peuple.

À cet égard, il est significatif que Deleuze et Guattari reprennent les problèmes de la création et du peuple manquant dans un dernier ouvrage commun, *Qu'est-ce que la philosophie ?* (1991), conjointement avec le thème de

8. Voir dans le présent ouvrage le texte de Serge Cardinal, « Donner de l'image contre de l'argent, donner du temps contre des images » sur l'esthétique du cinéma de Deleuze.

l'«ami». Ils définissent la philosophie comme «la discipline qui consiste à *créer* des concepts» et expliquent que celle-ci ne peut précisément remplir cette tâche aujourd'hui qu'en nouant amitié avec un peuple qui précisément est manquant. Ils expliquent que la «société des frères» que la philosophie moderne cherche à constituer en se reterritorisant sur l'État démocratique et les droits de l'homme n'est pas si étrangère, contrairement à ce que nous pourrions par ailleurs penser, aux différentes formes contemporaines de marchandisation de la pensée, soit à l'édification d'une «pensée-pour-le-marché», qui tend à la soumettre à l'axiomatique du capitalisme (1991, p. 98 et 102-103). L'État démocratique et les droits de l'homme, par exemple, n'ont rien d'universels, mais «implique[nt] la particularité d'un État, d'un droit, ou l'esprit d'un peuple capable d'exprimer les droits de l'homme dans “son” État», c'est-à-dire qu'ils se définissent davantage comme constitutif d'une «géophilosophie» que par le projet téléologique qu'ils articulent (1991, p. 98). Pour Deleuze et Guattari, il n'y a plutôt que «[le marché] qui soit universel dans le capitalisme» (1991, p. 101-102). En outre, les régimes démocratiques et les droits qu'ils sont supposés garantir sont parfaitement compatibles avec d'autres «modèles de réalisation» politique, à savoir les régimes dictatoriaux et totalitaires, étant par-delà leurs différences «isomorphes par rapport au marché mondial» ou, comme nous l'avons expliqué plus haut dans notre discussion sur *L'anti-Édipe*, ne constituant chacun que différents «territoires résiduels» reterritorisant ou réinscrivant sur le champ social les divers «flux décodés» du capital et permettant la perpétuation de son mouvement de déterritorialisation relatif (1991, p. 102). Par exemple, les droits de l'homme ne sont alors plus des absolus, mais plutôt des axiomes relatifs à un ensemble d'autres axiomes avec lesquels ils ne font pas nécessairement bon ménage par principe, mais avec lesquels ils coexistent réellement: «[Les droits de l'homme] peuvent sur le marché coexister avec bien d'autres axiomes, notamment sur la sécurité de la propriété, qui les ignorent ou les suspendent encore plus qu'ils ne les contredisent» et alors «ne disent rien sur les modes d'existence immanents de l'homme pourvu de droits» (1991, p. 103). Pour Deleuze et Guattari, la philosophie moderne n'est conséquemment nulle autre qu'une «pensée-pour-le-marché» lorsqu'elle se reterritorise sur l'État démocratique: le capital lui fait passer avec elle-même, pour ainsi dire, un «compromis honteux», la fait participer à «l'ignominie des possibilités de vie qui nous sont offertes» aujourd'hui et qui compromettent jusqu'aux idéaux de communication qu'elle entretient (1991, p. 103-104).

C'est ainsi que le problème de la philosophie tel que Deleuze et Guattari le conçoivent est celui de la création de nouvelles possibilités de vie et, ainsi, ne peut faire valoir qu'une machine de guerre contre celles qui nous sont

offertes présentement: « Nous ne manquons pas de communication, au contraire nous en avons trop, nous manquons de création. *Nous manquons de résistance au présent* » (1991, p. 104). À ce titre, de la même façon que la création n'appelle pas au renouvellement de nos démocraties ou à la restauration de la société des frères qu'elles se proposaient de réaliser, elle n'implique aucunement un dépassement de la situation présente vers un autre idéal, mais seulement la nécessité vitale d'un « devenir-révolutionnaire » qui renvoie uniquement, selon le mot de Samuel Butler repris par Deleuze et Guattari, à « Erewhon », c'est-à-dire à la fois à « No-where » et « Now-here » ou à « Nulle part » et « ici-maintenant » : ce que nous pourrions appeler le *topos* du peuple manquant (1991, p. 96). En d'autres termes, lorsqu'ils écrivent que « [la création] appelle une nouvelle terre et un nouveau peuple qui n'existe pas encore » (1991, p. 104), ils définissent avant tout la création, comme nous l'avons vu tout au long du chapitre, au regard d'un travail perpétuel sur des impossibilités, d'un mouvement de déterritorialisation absolue, plutôt que d'une résolution par l'entremise de la projection d'une nouvelle image du peuple ou reterritorialisation. Il n'y a alors jamais à proprement parler « invention du peuple » pour reprendre le problème que nous avons identifié au début, mais un « devenir-peuple » du cinéaste, de l'écrivain, du philosophe qui passe nécessairement par l'expérimentation d'une nouvelle amitié ou d'un rapport non organique avec « une race opprimée, bâtarde, inférieure, anarchique, nomade, irrémédiablement mineure » à partir de laquelle se définit le problème de la création (1991, p. 105-106).



## Ouvrages cités

Beaulieu, Alain (2006), « La politique de Gilles Deleuze : du marxisme au peuple manquant », dans *Symposium*, 10 (1), p. 327-342.

Deleuze, Gilles (1985), *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Minuit.

Deleuze, Gilles (1990), *Pourparlers*, Paris, Minuit.

Deleuze, Gilles, et Félix Guattari (1972), *L'anti-Œdipe*, Paris, Minuit.

Deleuze, Gilles, et Félix Guattari (1975), *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit.

Deleuze, Gilles, et Félix Guattari (1980), *Mille Plateaux*, Paris, Minuit.

Deleuze, Gilles, et Félix Guattari (1991), *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit.

Fanon, Frantz (2002), *Les damnés de la terre*, Paris, La Découverte.

Giroux, Dalie (2006), « Utopie / Terre / Sôma », dans José Eduardo Reis et Jorge Bastos da Silva (dir.), *Nowhere Somewhere: Writing, Space and the Construction of Utopia*, p. 269-282.

# J'avance

PAR CLAUDINE VACHON

J'avance.

J'avance souvent même plus qu'on me le demande.

Si je le fais de manière machinale, ce n'est ni un défaut ni une qualité, c'est tout.

J'avance.

J'avance bel et bien et je ne perçois pas toujours le mouvement de mes jambes.

Avancent-elles aussi ?

J'avance.

J'avance dans toutes les directions.

À l'intérieur de mon corps, un champ de révolte où j'avance. Sans me fatiguer.

Sans doute suis-je parfois dispersée ou égarée dans ma conduite.

Sans doute quelque chose me tient en vie. En une vie.

J'avance.

Je vis.

Tous mes projets ne peuvent être unanimes mais j'essaie et m'obstine à les rassembler.

J'essaie de me concentrer.

Me laisser aller à quelque chose de plus obstinée que moi qui avance.

J'avance.

J'avance toujours.

Même si le temps me donne l'impression du contraire, je ne crois pas à la régression.

Je ne progresse pas non plus.

J'avance pas à pas.

Je me meus.

Se mouvoir : aller ça et là parmi des buts précis mais jamais précisément atteint.  
Ce n'est pas le but.

Elle roulait vers l'Ouest à vive allure. Elle prenait chaque courbe avec plaisir. C'était un réel plaisir que de se sentir maître du mouvement. Il n'en tenait qu'à elle de peser sur l'accélérateur. Elle avait l'impression de dévorer quelque chose. Et pourtant, elle avait aussi l'impression que c'était la route et le décor qui fondaient sur elle et la dévoraient.

En arrivant au village, elle tourna vers la droite en direction nord. Elle allait vers les terres, dans l'arrière-pays. Il y avait là une rencontre planifiée depuis longtemps. Son père serait en compagnie d'une femme venue de loin, de très loin.

Quelque mois auparavant, elle avait été invitée à cette réunion par son père qui, à voix basse, lui avait laissé sous-entendre la venue d'une femme au nom emprunté. En fait, elle avait deviné la vraie identité de cette femme en écoutant par hasard la radio au restaurant. Une femme était recherchée pour avoir commis des actes terroristes. Cette femme était très dangereuse. On ne savait pas ce qu'elle machinait de faire. Machiavélique femme. Elle s'était exilée. Elle s'était libérée.

- Avez-vous entendu ça ?, lui demanda la serveuse.
- Oui, lui répondit-elle sans vouloir dire ce qu'elle en pensait.
- C'est une vraie folle. Elle est sûrement pas bien dans sa tête.
- Je ne sais pas, lui dit-elle en haussant les épaules.

Elle n'avait pas toujours envie d'élaborer. Elle ne se sentait pas toujours la force d'expliquer, de débattre, d'opposer. Car elle ne pensait pas comme tout le monde, enfin comme l'opinion générale, véhiculer et inoculer par les médias. Triste pensée. Pauvre et misérable pensée que celle que tout le monde partage aveuglément. Elle n'avait rien contre une idée générale. Une idée généralement admise parce que généralement débattue. Une idée voulue. Désirée. Vécue. Son père lui avait appris à peser les pour, les contre. À avancer.

J'avance comme une lecture qui se ferait à haute voix derrière mon dos.

Chaque pas étant une syllabe d'un bien grand mot dont on oublie quel était le sens.

J'avance.

Et je capte.

Je capte tout ce qui passe.

Ça cogne fort à côté.

Ça cogne dans le mur. Ça construit sur et autour d'un mur. Mon mur. Le même mur.

Ça cogne. Ça arrête de cogner. Ça laisse planer le silence. Mais ce n'est jamais le vrai silence.

Je capte tout ce qui passe et se passe.

Ça se passe à côté.

Ça se passe à côté et à proximité sans être à côté.

Ça se passe partout tout autour.

Ça arrive de très loin mais à côté.

Je capte.

Mon corps est un champ de révolte ouvert tout autour.

Je capte toujours.

Peu importe où je me tiens.

J'avance.

J'avance souvent et même plus qu'on me le demande.

Je le fais de manière machinale c'est plus fort que moi.

Je n'ai pas besoin de jambes pour avancer.

Ce n'est pas une question de jambes.

Elle n'avait pas eu besoin de cogner longtemps avant que son père ne vienne lui ouvrir la porte d'entrée. Il avait entendu la voiture. Avec les années, il avait développé une ouïe aux moindres bruits. Il pouvait savoir qu'une voiture arrivait à des kilomètres. À la campagne, les sons étaient parfois décuplés n'ayant rien pour les empêcher de circuler librement. Et tout se passait à proximité de soi, comme s'il n'y avait plus de distance. « En ville, on n'entend rien » lui avait dit son père avec un air de dégoût. Son père ne voulait plus quitter sa maison de campagne.

- Bonjour papa, lui dit-elle en l'embrassant.
- Bonjour ma fille. Je suis heureux de te voir. Viens entre. Enlève ton manteau.

Dans la pièce du fond, près de l'âtre, une femme les observait avec une sorte de sourire de compréhension. Cette femme devait avoir des enfants pour avoir cette sorte de sourire. Elle semblait comprendre les gestes et les paroles douces dont elle ne saisissait que quelques mots. Elle comprenait un peu leur langue.

- Viens t'asseoir, je vais te présenter...
- Bonjour, lui dit la femme avec un certain accent en se levant.

Elle avait déjà beaucoup de compassion pour cette femme en exil et voulait par un seul serrement de main le lui communiquer. Son père avait préparé un thé. Il en servit à sa fille.

- Anita est arrivée il y a quelques jours et c'est ton oncle qui me l'a amenée. Elle est en sécurité ici.

Malgré toute l'assurance que voulait donner son père, elle savait que c'était très risqué. Cette femme révolutionnaire était recherchée par la plus grande puissance du monde qui allait tout mettre en œuvre pour la coincer. Ils voulaient sa peau comme le reste de l'humanité qui regardait les nouvelles en se disant « C'est une vraie malade dans tête ».

Puis, elle leur raconta du mieux qu'elle pu dans leur langue ce qui l'avait emmenée jusque-là, ce qu'elle avait écrit et fait. Ce qu'elle avait provoqué.

J'ai pensé à la révolution et la révolution était déjà là.

Même si j'ai été déshabituée à l'inconnu, j'ai pensé à la révolution.

Elle est là.

Elle est là tout près, prête à se faire.

J'en rêve.

Et même si je rêve.

Et même si je dis que j'en rêve.

Il y a de l'action dans le rêve.

Il y a de l'action.

Un début d'action.

J'actionne.

J'acte.

Jacte.

Alea jacta est.

J'ai pensé à la révolution.

Et comment m'extirper.

Prise je suis prise.

J'ai pensé enlever tout ce qui nuisait à ma vie.

La vie telle qu'elle est dans son mouvement libre.

Le mouvement régulier des astres.

Ils avancent et ils dansent.

En rond et meurent.

J'ai pensé à la révolution et la révolution est.

- Oh ! Il y a longtemps de cela, dit Anita en balayant l'air de la main. Nous étions plusieurs...
- Et c'est seulement toi qu'ils poursuivent ?
- Ils ont toujours besoin de personnifier le mal, s'esclaffa Anita.

Anita avait raison. Ils avaient été plusieurs. Tous dispersés et oubliés. Tous apeurés parce qu'intimidés. Désillusionnés et surtout rangés, comme tout le monde. Et puis l'autre grand moteur révolutionnaire, l'autre terroriste avait été son compagnon, son amant, mort tué par balle lors d'une tentative de sabotage. Anita s'était fait interner, elle avait réellement eu des troubles d'amnésie partielle et de délire. Et ce n'est que plus tard, des années plus tard que, de retour dans la ville, la grande ville et sa vie si obstinément active, Anita avait eu le temps de retrouver la même rage en cage, le même discours si profondément ancré dans son esprit. « Je ne serai jamais tranquille dans un monde comme celui-ci. »

- Puis, j'ai rencontré ton père par le biais d'un professeur de littérature à l'Université. Je suivais des cours, librement, et je me suis attardée dans ce cours de littérature contemporaine. Nous avons commencé une longue réflexion sur la liberté et la possibilité d'une révolution. Et surtout, les possibilités qu'apportent toutes formes de création. J'ai donc participé à l'écriture de textes...
- Sous un autre nom ?..., demanda-t-elle en comprenant soudain qui était Anita réellement.
- Oui, bien sûr, dit Anita avec un petit sourire.

Il y avait là une suite de faits, de noms, de dates qui prenait un sens soudain. Il y avait des liens qui s'établissaient comme par magie. Elle jubilait. Anita avait non seulement allumé une étincelle révolutionnaire mais elle avait écrit des textes sous le nom d'Ernest Dégés. Un nom célèbre, controversé, engagé. Ernest Dégés avait rédigé un enfer, comme celui de Dante. Il y avait condamné beaucoup de gens influents, des mécènes même. Ernest avait dénoncé tout ce qui pouvait menacer la vie. À commencer par l'homme. À commencer par lui-même.

Tuer.

Tuer pour vivre.

Un instinct.

Ou un amalgame de...

Un ensemble de choses très petites.

Très invisibles à l'œil nu.

Ou tout simplement impossible.

Impossible mais vrai.

Comme la révolution.

Elle est là tout près.

Et je ne peux m'empêcher d'y rêver.

Et de vouloir renverser.

Renvoyer.

Éliminer arbitrairement.

Tout ce qui dérange.

Et empêche de vivre.

Tout ce qui fait de nous des êtres aux manques.

Tout ce qui fait de nous des manques.

Parce que trop pleins.

Trop pleins.

Obèses à en crever.

Car on manque de tout ici.

Elle n'a pas osé, ce soir-là, questionner Anita sur la mort. Anita avait vu la mort de près. Elle était capable de tuer. Elle avait déjà tué. Anita avait fait exploser des choses tuant accidentellement des êtres. Oui, accidentellement. Mais aussi, tué. Anita avait tué des êtres qu'elle considérait comme tout à fait néfaste. Des tueurs à leur tour, à leur façon. Elle avait éliminé des êtres horribles, des êtres qui polluaient la vie de l'humanité et la mettait en danger de toutes les façons possibles et avec une bêtise quasi involontaire. Devant Anita, elle n'avait pas osé aborder la question, pressentant un danger, le danger d'être soudainement submergée par une force d'attraction intérieure, une sorte de désir profond. Elle aurait eu à se laisser submerger par ce désir, et le laisser la guider vers toutes sortes de possibles. L'inconnu, cette révolution intérieure.

Elles avaient plutôt parlé d'enfants. Anita n'avait pas d'enfants mais elle croyait que c'était l'acte le plus révolutionnaire du temps. Pas seulement avoir des enfants, comme une possession de biens, mais élever des enfants, s'en occuper, les initier à tout, les endurcir à la critique. Leur montrer à questionner et réfléchir librement. Anita parlait d'enfants avec espoir. Anita parlait d'enfants qu'elle n'avait pu avoir. Il n'y avait cependant ni peine ni amertume dans sa voix.

- C'est faux de croire que les enfants vous enlèvent votre liberté, avait dit Anita en regardant la jeune femme qui acquiesçait devant elle. C'est stupide. Qu'est-ce que la liberté si d'avance on cherche à la satisfaire ?
- Dieu..., avait dit le père qui s'était tu jusqu'ici, buvant son thé en silence. Il fit claquer sa langue pour mieux sentir la texture tannique de la dernière gorgée.
- Ma petite fille m'a déjà demandé qui était Dieu et s'il existait, continuait-il. Je lui ai répondu que Dieu existait chaque fois qu'on l'évoquait. Comme chaque fois que l'on raconte l'histoire d'Alice au pays des merveilles, Alice existe. La liberté, c'est un peu la même chose..., dit-il en regardant ses mains encore grandes et fortes. Tout le monde tente de préserver sa liberté. Une sorte de liberté sociale. Liberté absolue, sacrée.

Enfin c'est ce que l'on tente de nous faire croire.

La religion du manque.

Croire que l'on manque de tout sans arrêt.

Sans répit.

Je ne manque de rien.

Non, je ne manque de rien.

Non merci, je n'en veux pas.

Non merci, je ne manque plus de rien.

Je pense à la révolution et elle est là.

Parce que je ne crois plus à ce qui me manque.

Et je ne veux plus de l'éternel manque.

Je désire c'est tout.

Je désire sans suite.

C'est la vie !

Et je continue d'avancer.

Avancer sans bouger.

La révolution est à l'intérieur.

J'avance.

Je détruis.

J'avance et je détruis ce qui m'empêche d'avancer.

Je détruis des choses et des manques.

J'avance et détruis l'impression même du manque.

Je rêve de détruire des choses qui manquent.

Tous les trois se regardaient drôlement. Ils avaient terminé leur thé. Ils sentaient la chaleur du feu derrière eux. Ils étaient tous trois réunis pour quelque chose de plus qu'un simple concept de liberté. Son père venait de le dire entre les lignes. Ils étaient là pour se parler. Ils étaient là pour divaguer, rire, se serrer la main, se sentir homme et femme. Ils n'étaient pas là pour élaborer une thèse. Ils n'étaient pas là pour discourir sur la liberté. Après tout, la liberté n'est qu'une sorte de Dieu. La liberté est une création de l'esprit. Un cadeau de l'esprit pour se faire plaisir. La liberté ne pouvait être le moteur de la révolution. Il n'y avait que le désir révolutionnaire et rien d'autre. Le père regardait sa fille avec cette même étincelle qui la faisait vibrer. Anita portait la même fougue. Nous possédions tous cette volonté de puissance qui faisait de nous des êtres égaux.

Tous les trois se mirent d'accord pour prendre une petite marche à l'extérieur. Ils marchaient maintenant le long du chemin qui bordait un champ de fraises. C'était l'automne et les feuilles des fraisiers abandonnés avaient une couleur rousse. Ça sentait la terre mouillée. De leur bouche, une buée sortait. À chaque pas, un souffle s'accrochait à l'espace. L'humidité du soir s'était installée et les arbres aux troncs plus noirs découpaient l'espace avec netteté.

Elle était heureuse de retrouver la maison de campagne de son père. Pour elle, il s'agissait d'un endroit sûr. Elle savait qu'en cas de crise, elle pourrait venir ici, et trouver le moyen de subsister. Un jour viendrait où ça deviendrait plus difficile. La ville deviendrait un lieu de décadence. De plus en plus, on parlait de crise financière, de misère. Elle avait peur pour ses enfants. Elle avait même décidé, dans un élan de folie, d'apprendre à faire du pain. C'était pour elle un moyen de se débrouiller sans la machine. Redevenir, elle-même cette machine. Vivre.

– Mais il n'est pas encore au point, avait-elle dit en riant.

Tous les trois avaient soudain envie de manger du pain. Ils avaient un peu faim. C'était comme si l'air frais qu'ils respiraient allait toujours un peu plus loin dans leur corps. Ça creusait.

Manquer.

La peur de manquer.

Et quoi encore ?

La peur d'avoir peur.

Je ne manquerai de rien.

Et je continuerai de désirer tout.

La vie sera pour moi riche en sensation.

Je sentirai d'abord mon corps.

Puis mon esprit.

Et les deux avanceront côte à côte.

Sans se poser de question.

Ils s'inventeront des noms.

Et ils s'accorderont.

Seront d'accords pour détruire.

Tout ce qui se met en travers de leur chemin.

Et je serai.

Plus qu'aujourd'hui.

Et je devrai désapprendre.

Puis réapprendre.

Et je serai plus qu'aujourd'hui.

Et j'avancerai.

J'avance toujours.

Anita ne faisait plus attention à ce qu'ils disaient. Elle était déjà retournée à ses pensées, à sa langue maternelle, ses images, sa vie. Il n'y avait plus d'espoir de retour pour elle. Elle resterait exilée pour un long moment et peut-être pour toujours. Elle devait tout de même regarder vers l'avant, l'avenir. Même si, quelques fois, elle devait s'arrêter un peu plus longtemps, s'attarder à la réflexion, Anita était fondamentalement une femme d'action. Anita allait trouver un moyen d'agir, et ce malgré tout ce qu'elle craignait. Elle était recherchée mais ne voulait pas se livrer tout de suite. Il y avait encore des choses qu'elle voulait faire... Elle n'avait rien mentionné devant ses deux hôtes. Elle avait préféré se taire même si elle avait senti qu'ils partageaient les mêmes idées. On peut avoir les mêmes idées, c'est facile, mais être en désaccord avec le reste, c'est-à-dire les mettre à exécution.

Anita allait préparer une performance. Elle n'allait pas éliminer des êtres mais les faire participer malgré eux à une expérience artistique. L'art peut faire mal. Elle devait se trouver un local, une galerie. Puis, se mettre elle et un otage en danger. Elle devait trouver une cible, la kidnapper et rapidement faire son intervention. Anita voulait pratiquer le body art sur quelqu'un, quelqu'un de totalement extérieur à toutes formes d'art. Une femme d'affaire de préférence...

Une fois mis au courant, son hôte allait lui dénicher un endroit pour «exposer» ainsi que des gens pour l'aider à enlever la femme d'affaire. L'université regorgeait de candidats potentiels à ce genre d'aventure, surtout qu'Anita était présentée sous une autre identité. Personne ne l'avait reconnue comme étant une révolutionnaire recherchée.

Tout allait se mettre en branle rapidement.

La jeune femme quitta Anita en lui souhaitant la meilleure des chances. Elle l'invita à venir lui rendre visite même si elle savait que ce serait très dangereux pour elle. Son père l'embrassa et elle repartit en pensant déjà à son petit monde, ses enfants, le père de ses enfants.

Elle roulait doucement, plus doucement.

J'avance.

J'avance lentement mais sûrement.

J'ai le corps qui fonctionne bien très bien.

J'avance dans le monde.

J'avance dans la ville.

La ville n'avance pas vers moi.

La ville est là lorsque je l'évoque.

Alice aux pays des merveilles.

Mon pays regorge d'espaces qui n'existent pas.

Ils sont si j'y suis.

Voir pour croire.

Et croire pour que ça existe.

Mon pays n'existe pas.

Ma ville n'existe pas.

J'avance lentement.

J'avance comme une écriture qui se ferait derrière moi.

À côté de moi tout près la ville.

Tout autour de moi comme une écriture la ville.

J'avance et j'écris.

J'en rêve.

Ça me hante de partout.

Partout mon corps ce champ de révolte ouvert.

Ça me hante comme la danse perpétuelle des astres tout autour.

C'est la révolution qui avance en même temps que moi.

La femme se tenait au centre de la pièce. Son corps était recouvert de filages de toutes les couleurs. Elle avait des lunettes de plongée et un bandage sur la bouche ce qui la rendait méconnaissable. Son visage crispé, son corps entier comme en proie à une crise de nerfs témoignait de sa détresse. Dans un coin de la pièce les gens commençaient à entrer. Une foule de gens, artistes invités, étudiants universitaires, parents et amis. Elle arriva à ce moment-là tenant dans ses bras son petit dernier. Le père suivait avec la petite. Ils regardèrent en direction de l'otage ; ils savaient.

Elle savait quel était le véritable enjeu de la performance d'Anita. Un jour, les autres sauraient à leur tour et peut-être plus vite qu'ils ne le pensaient. En attendant, ils allaient assister à un spectacle artistique dont l'auteur avait été présenté comme une grande performeuse étrangère. On adorait l'étranger.

La femme se tenait toujours au milieu de la pièce avec des fils électriques autour du corps. Il lui était impossible de s'asseoir puisque Anita avait mis des bassines d'eau tout autour d'elle. Les gens se mirent à chuchoter en voyant Anita apporter d'autres bassines d'eau qu'elle déposait un peu partout dans la foule rassemblée. Ils commençaient à sentir l'étroitesse de l'espace. Puis, ce fut la montée dramatique. Ils observaient maintenant le danger, n'osant plus émettre le moindre son. Il y avait tellement de bassines d'eau que personne ne pouvait bouger. Et toujours Anita en transportait d'autres avec rage et obstination. Ils étaient tous figés. La femme au centre de la pièce pleurait tentant de contrôler le moindre spasme de peur de trébucher. Puis, Anita ferma les lumières.

Ceux qui allumèrent les lumières n'étaient visiblement pas invités. Ils venaient la chercher. Certains avaient cru qu'Anita avait tout planifié. Elle-même y avait cru mais au fond ce qu'Anita avait peut-être pressenti, c'était seulement une possibilité. Tout était possible et surtout la fin.



J'avance avec la même fougue.

J'avance et même si on me pousse dans le dos.

J'avance et même si on m'arrête.

Je rêve toujours.

Mon corps miné.

Mon corps jeune.

Mon corps vieux.

Mon corps seul.

Mon désir.

Ma machine.

Machine de guerre.

Machine qui hante.

Machine désirante.

J'avance.

J'avance souvent même plus qu'on me le demande.

Si je le fais de manière machinale, ce n'est ni un défaut ni une qualité, c'est tout.

J'avance.

J'avance dans toutes les directions.

À l'intérieur de mon corps, un champ de révolte où j'avance. Sans me fatiguer.

Sans doute suis-je parfois dispersée ou égarée dans ma conduite.

Sans doute quelque chose me tient en vie. En une vie.

J'avance.

Je vis.

Page laissée blanche intentionnellement

# Donner de l'image contre de l'argent, donner du temps contre des images

PAR SERGE CARDINAL

Peut-être le cinéma n'est-il pas encore assez capitaliste.

Deleuze, 2003, p. 269.

Une formule hante l'un des chapitres les plus importants de *L'image-temps*, celui consacré à l'image-cristal, image qui sert de pivot au cinéma moderne dans son ensemble, et donc de plaque tournante à l'esthétique du cinéma de Gilles Deleuze. La formule en question exprime le principe qui fonde cette image-cristal : « relancer sans cesse l'échange dissymétrique, inégal et sans équivalent, donner de l'image contre de l'argent, donner du temps contre des images, convertir le temps, la face transparente, et l'argent, la face opaque, comme une toupie sur sa pointe » (Deleuze, 1985, p. 105). C'est cette formule que nous voulons ici explorer : donner de l'image contre de l'argent, donner du temps contre des images, convertir le temps et l'argent comme une toupie sur sa pointe. Cette formule est une « pensée rotative » en ce qu'elle attire à elle et fait tourner en elle tous les éléments qui l'entourent dans ce chapitre. Elle attire à elle l'indiscernabilité objective de l'image-cristal et lui donne ainsi une valeur historique ; elle fait tourner en elle le processus de subjectivation cristalline et lui donne ainsi une portée politique. L'indiscernabilité objective de l'image-cristal tient à ceci. Plutôt qu'une image actuelle n'attire à elle, par ressemblance, contiguïté ou causalité physiques ou psychologiques, des souvenirs, des rêves ou des fantasmes, cette image se réfléchit immédiatement dans ses propres doubles : c'est elle qui se divise et se multiplie dans une série de reflets partiels, fragmentaires, répétés en biseau. L'image actuelle cristallise avec ses propres images virtuelles, dont elle est indiscernable (1985, p. 93). Ce faisant, elle fait éclater l'unité, l'homogénéité et l'identité de son objet (personnage, milieu, action, passion, etc.) qui, au fil

des répétitions et des métamorphoses qu'il subit, exprime son inépuisable réservoir de singularités (1985, p. 64). Mais voilà que la formule donne à cette indiscernabilité objective une dimension historique : l'image-cristal aurait à voir avec le capitalisme, avec son premier principe fondateur, à savoir l'échange dissymétrique entre le temps et l'argent. Comme toutes les images répertoriées par Deleuze, l'image-cristal possède aussi son personnage esthétique, celui qui, par ses mouvements physiques, affectifs ou mentaux, explore et déplie l'image. À l'image-cristal correspond le personnage de l'acteur qui, jouant son rôle, s'écoute et se regarde jouer, se dédouble (1985, p. 106). Dans le cinéma de Renoir, par exemple, les personnages expérimentent et sélectionnent des rôles jusqu'à ce qu'ils trouvent celui qui déborde le cristal dans lequel ils sont pris (manoir, forteresse, habitudes conjugales, etc.) et qui leur permet d'entrer dans une vie nouvelle (1985, p. 115). La répétition des rôles permet d'essayer des modes d'existence dans l'affection de soi par soi : l'image-cristal est ainsi un processus de subjectivation. Mais voilà que la formule donne à ce processus une dimension politique : l'image-cristal aurait à voir avec le second principe fondateur du capitalisme, à savoir la scission de l'acte et de la puissance, du travail accompli et de la force de travail. Bref, la formule rapporte l'un à l'autre le capitalisme et l'image-cristal, comme un principe à sa conséquence. Mais quelle est la nature exacte de ce rapport ? En quel sens l'image-cristal peut-elle être dite la conséquence du capitalisme ? Pour répondre à cette question, il faudra remonter jusqu'aux principes de la philosophie deleuzienne, pour redescendre suivant leur pente jusqu'à l'image-cristal dans toutes ses dimensions.

## DEUX PRINCIPES « CINÉMATOGRAPHIQUES » : UNIVOCITÉ ET DEVENIR

Le système philosophique de Gilles Deleuze est animé par deux principes fondamentaux. Ces deux principes animent aussi son esthétique du cinéma. Ils l'animent d'autant plus qu'ils ont par eux-mêmes des effets immédiatement cinématographiques : tous les corps matériels ou spirituels retrouvent, grâce à eux, leurs aspects cinétiques et dynamiques. D'une part, tous les corps apparaissent comme un rapport complexe de repos et de mouvement, de vitesses et de lenteurs, entre une infinité de particules. D'autre part, chaque corps affecte d'autres corps, ou est affecté par d'autres corps ; les corps se composent et se décomposent entre eux sur un unique plan de distribution (Deleuze, 1981, p. 165 à 169). Le philosophe qui aspire à mettre la pensée en mouvement, à produire un mouvement capable d'émouvoir directement l'esprit, tend à une ontologie « cinématographique » : l'être comme un seul plan clapotant de ses mille images en mouvement. C'est pourquoi, après avoir

trouvé une expression métaphorique dans le langage du théâtre (Deleuze, 1968, p. 16 à 19), les deux principes fondamentaux se définiront finalement suivant la littéralité de l'image filmique. Premier principe : l'être est univoque, une seule matière signalétique comportant des traits de modulation et d'expression de toute sorte, sensoriels (visuels et sonores), kinésiques, intensifs, rythmiques, etc. (Deleuze, 1985, p. 43-44). Ou, en termes apparemment spinozistes mais essentiellement cinématographiques, « un seul Être pour toutes les formes et les fois, une seule insistance pour tout ce qui existe, un seul fantôme pour tous les vivants » (Deleuze, 1969, p. 211). Deuxième principe : le devenir. Rien n'est égal, tout baigne dans sa différence, dans sa dissemblance et son inégalité, même avec soi (Deleuze, 1968, p. 313). Le monde apparaît comme une série illimitée de « pures descriptions qui se défont en même temps qu'elles se tracent » (Deleuze, 1985, p. 63). L'originalité du système deleuzien, comme le rappelle Alberto Gualandi, tient dans l'articulation de l'univocité et du devenir (Gualandi, 1998, p. 16 à 18). Cette articulation est garantie par le concept d'éternel retour : c'est dans le double mouvement de création et de gommage que toutes les formes et toutes les fois vont constituer les couches d'une seule et même réalité (Deleuze, 1985, p. 65). La différence affirmée est reprise dans la répétition comme rapport synthétique. La répétition elle-même est l'unité des différences : ce sont toutes les formes et toutes les fois qui sont chaque fois rejouées, chaque fois pour une nouvelle forme, ou une nouvelle fois, qui vient s'ajouter aux autres, pour être rejouée avec elles toutes (Deleuze, 1962, p. 31).

## **DEUX RÉPÉTITIONS POUR LA DIFFÉRENCE : DESCRIPTION CRISTALLINE ET DISJONCTION DES FACULTÉS**

L'esthétique du cinéma de Deleuze va développer cette répétition différentielle suivant deux directions. Première direction : cette esthétique va comprendre une doctrine de l'être en tant que rapport de forces et de puissances plutôt que simple extension représentable (Deleuze, 1985, p. 182). La force du temps dans l'image et les rapports de forces ou de temps dans le montage des images (1985, p. 60) vont emporter le contour des choses. Les mouvements de description vont tendre à remplacer la chose, à la gommer, à ne choisir certains traits que pour les déplacer ou les remplacer par d'autres, toujours provisoires (1985, p. 63). Le cinabre est tantôt rouge, tantôt noir, tantôt léger, tantôt lourd. Le temps se scinde en deux jets dissymétriques, avant de produire des alternatives indécidables entre des passés non nécessairement vrais et des différences inexplicables entre des présents impossibles (1985, p. 171-172). L'espace se tord et s'étire comme de la pâte entre les mains d'un boulanger (1985, p.

156-157). C'est que chaque individu se trouve accolé à une moitié pré-individuelle et virtuelle, à un réservoir de singularités qui le poussent à de nouvelles individuations (1968, p. 317) : chaque image actuelle a elle-même une image virtuelle « qui lui correspond comme un double ou un reflet » (1985, p. 92). Deuxième direction : l'esthétique deleuzienne du cinéma va comprendre une doctrine de la pensée qui porte chaque faculté à son exercice disjoint, supérieur ou transcendantal. Chaque faculté empirique va saisir dans le monde ce qui la concerne exclusivement, chaque faculté va trouver sa passion (1968, p. 186). C'est que le cinéma moderne impose un problème ; il y a dans ses images quelque chose qui exprime une force. Ce quelque chose est l'objet d'une rencontre fondamentale. Il peut être saisi sous des tonalités affectives diverses, « affliction, compassion, amour, bonheur, acceptation » (1985, p. 9) ; mais dans son premier caractère et sous n'importe quelle tonalité, il ne peut être que senti (1968, p. 182). C'est « l'intensité et l'énormité de la pêche au thon », c'est « la puissance panique de l'éruption » d'un volcan (1985, p. 8), c'est la nudité, la crudité, la brutalité visuelles et sonores de la banalité quotidienne (1985, p. 10). Chaque fois, c'est un opsigne et un sonsigne qui s'adressent à la seule sensibilité et la forcent à sentir ce qui ne peut être que senti. Non pas l'opposition qualitative dans le sensible, mais un élément qui est lui-même différence, et qui crée à la fois la qualité dans le sensible et l'exercice supérieur dans la sensibilité : cet élément est l'intensité (1968, p. 187). Pour que se libère ainsi un monde de pures différences sensibles, l'imagination doit à son tour atteindre à son exercice supérieur : elle doit pouvoir répéter, sans l'annuler, cette différence que lui transmet la sensibilité. Elle doit cesser de produire des schèmes, ces images médiatrices et analogiques permettant d'appliquer les catégories de l'entendement aux données de l'intuition : elle doit cesser de schématiser le temps comme un nombre par analogie avec l'espace homogène d'une ligne. L'imagination doit maintenant tracer des connexions et des mouvements plus libres, elle doit tracer des drames spatio-temporels capables de configurer les agitations d'espace, les creusées de temps, les pures synthèses de vitesses, de directions et de rythmes produites par des différences de pression, de tension, de potentiel, d'intensité (1985, p. 42). C'est que la sensibilité a besoin d'un symbole pour ne pas laisser échapper les mouvements aberrants de ses visions. La voyance a besoin « d'un procédé dynamique pour l'élargissement, l'approfondissement, l'extension de la conscience sensible » (1993, p. 64-65). C'est pourquoi l'imagination doit maintenant fabriquer des symboles cristallins : elle doit agencer des résonances internes entre des différences d'intensité, elle doit réfléchir et multiplier ces différences qu'elle recueille au cœur de chaque sensation, elle doit répéter ces différences dans une description biseautée. Par ses dédoublements et ses répétitions, elle va montrer ainsi la perpétuelle fondation du temps, sa scission « en

deux jets dissymétriques dont l'un fait passer tout le présent, et dont l'autre conserve tout le passé » (1985, p. 109). C'est ainsi que l'imagination va à son tour transmettre à la mémoire un problème. Ce passé qui se conserve en soi ne se confond pas avec l'existence mentale de nos souvenirs. Ce sont plutôt ces derniers qui présupposent la réalité virtuelle d'un passé pur, autant de nappes de passé qui se répètent l'une l'autre à un degré près de différence (1985, p. 130) : « de même que nous percevons les choses là où elles sont présentes, dans l'espace, nous nous en souvenons là où elles sont passées, dans le temps » (1985, p. 129). Ce passé pur apparaît comme la forme d'une préexistence en général, que nos souvenirs supposent et que nos perceptions utilisent (1985, p. 130). Voilà donc que des signes ne s'adressent plus à la mémoire empirique, qui rappelle ce qui a déjà été vu, entendu, imaginé ou pensé. Ils forcent une mémoire transcendante à saisir ce qui ne peut être que rappelé : « non pas un passé contingent, mais l'être du passé comme tel et passé de tout temps » (1968, p. 183).

Les signes de l'image-temps, et la puissance propre qu'ils expriment, portent donc ainsi chaque faculté à son exercice disjoint, supérieur ou transcendantal. Les impressions visuelles nous obligent à oublier notre logique propre et nos habitudes rétinienne (1985, p. 30). L'image du temps « n'est plus empirique, ni métaphysique, elle est "transcendantale" », parce que « le temps sort de ses gonds et se présente à l'état pur », nous forçant ainsi à de nouveaux mouvements du corps, de l'imagination, de la mémoire ou de la pensée (1985, p. 355). Cet exercice disjoint, supérieur ou transcendantal ne signifie pas du tout que chaque faculté « s'adresse à des objets hors du monde, mais au contraire qu'elle saisit dans le monde ce qui la concerne exclusivement, et qui la fait naître au monde » (1968, p. 186) : ce qui ne peut être que senti, ce qui ne peut être qu'imaginé, ce qui ne peut être que rappelé, ce qui ne peut être que pensé. Ce sont tantôt « des organes des sens affranchis » qui naissent de saisir l'intensité de l'image (1985, p. 11). C'est tantôt une capacité de configurer l'indiscernable qui naît à la vue de la scission du temps (1985, p. 109). C'est tantôt un « en-deçà, et un au-delà, de la mémoire psychologique » qui se découvre de saisir le passé pur (1985, p. 143).

## **FAIRE LA DIFFÉRENCE ENTRE DEUX RÉPÉTITIONS : DES ROTATIONS DU CAPITAL AUX CIRCUITS DU CRISTAL**

La conjonction des doctrines de l'être et de la pensée se traduit par une nécessité pour l'être d'engendrer la pensée, et par une nécessité pour la pensée de multiplier l'être : « La vie serait la force active de la pensée, mais la pensée, la puissance affirmative de la vie. [...] Penser signifierait ceci : *découvrir, inventer*

*de nouvelles possibilités de vie*» (1962, p. 101). En d'autres termes, la pensée doit relancer le cinétisme et le dynamisme des corps, elle doit filmer, «non pas le monde, mais la croyance à ce monde» (1985, p. 223) : «ses possibilités en mouvements et en intensités pour faire naître de nouveaux modes d'existence encore» (Deleuze et Guattari, 1991, p. 72). Mais, pour Deleuze, tout acte de création se produit dans le temps, en rapport avec des problèmes qui appartiennent à une formation historique. Tout acte de pensée est conditionné par sa finitude historique. Dès lors, si «notre» pensée peut être une puissance d'affirmation de la vie, ce sera dans les conditions de répétition et de différence du capitalisme. Mais, selon Deleuze, la pensée peut contre-effectuer son temps. La pensée peut répéter les forces de notre temps pour en changer le rapport. Notre pensée deviendra puissance d'affirmation de la vie dans la mesure où auront été portées à leur plus haute puissance la répétition et la différence du capital. «La philosophie porte à l'absolu la déterritorialisation relative du capital, elle le fait passer sur le plan d'immanence comme mouvement de l'infini et le supprime en tant que limite intérieure, *le retourne contre soi, pour en appeler à une nouvelle terre, à un nouveau peuple*» (Deleuze et Guattari, 1991, p. 95). Ainsi du cinéma. Quand Fellini sympathise avec la décadence, ce n'est qu'à condition de la prolonger, d'en étendre la portée, jusqu'à découvrir sous les mouvements, les visages et les gestes un monde souterrain ou extra-terrestre; il ne précipite la décadence que «pour sauver quelque chose, peut-être, autant qu'il est possible [...]» (1985, p. 14 et 29-30). Il n'y a pas d'autres problèmes esthétiques : atteindre au pouvoir critique et révolutionnaire de la répétition, aller des mornes répétitions de l'habitude aux répétitions profondes de la mémoire, puis aux répétitions ultimes de la mort où se jouent notre liberté et la vie. Il n'y a pas d'autres problèmes esthétiques : reproduire, multiplier, impliquer, déplacer, faire résonner les stéréotypies et les polycopies qui font l'essence du capital, «pour qu'enfin la Différence s'exprime, avec une force elle-même répétitive de colère, capable d'introduire la plus étrange sélection, ne serait-ce qu'une contraction ici ou là, c'est-à-dire une liberté pour la fin d'un monde» (Deleuze, 1968, p. 375). Bref, le cinéma doit être plus capitaliste encore.

Voilà ce qu'il faudrait démontrer, et dont nous ne ferons qu'esquisser la démonstration. Quand vient le temps de porter la répétition et la différence du capitalisme au point où elles libèrent la vie, il faut en passer par le temps non chronologique du cinéma. Quand vient le temps, à travers ces répétitions différentielles, de voir et de faire voir les puissances virtuelles au creux de chaque actualité, il faut en passer par les situations optiques et sonores pures du cinéma. Quand vient le temps d'atteindre à cette voyance du virtuel dans l'actuel, il faut en passer par les descriptions cristallines. Quand vient le temps

de donner son symbole à cette voyance, il faut en passer par l'image-cristal. C'est à tout le moins ainsi que nous entendons littéralement la phrase suivante : *« c'est dans une même opération que le cinéma affronte son présupposé le plus intérieur, l'argent, et que l'image-mouvement cède la place à l'image-temps »* (1985, p. 105). L'univocité de l'être voudrait dire au moins ceci : il n'y a pas production sociale de réalité d'un côté et production artistique d'images de l'autre (Deleuze et Guattari, 1972, p. 37-38). Si le cinéma est une manière de croire en la vie et de trouver l'identité de la pensée et de la vie (1985, p. 221), c'est dans ce monde-ci que le cinéma va trouver cette croyance et cette identité, c'est-à-dire dans le capital. Le rapport du cinéma au capitalisme : une seule et même économie, un seul et même processus qui se scinde en deux régimes (Deleuze et Guattari, 1972, p. 291-292). Comme le dit Deleuze, ce qui définit l'art industriel du cinéma, « ce n'est pas la reproduction mécanique, mais le rapport devenu intérieur avec l'argent » (1985, p. 104). Pas seulement parce qu'une minute d'image coûte une journée de travail collectif, mais parce que, plus profondément, la force de travail abstraite et la force de l'image optique pure participent d'un même plan d'immanence. L'être comme répétition de la différence, l'être comme puissance créatrice emportant les individus dans une individuation répétée, l'imagination comme fabrication de drames spatio-temporels, nous permettant de faire l'expérimentation de ces métamorphoses : si tout cela peut définir le cinéma moderne, c'est que tout cela trouve d'abord son sens dans la formation historique du capitalisme. Mais c'est aussi tout cela qui porte le capital à sa limite intempestive. Voilà ce qu'il faudrait démontrer, mais dont nous ne ferons qu'esquisser la démonstration : Deleuze découvre dans le cinéma une image, « juste une image », une image capable de convertir la répétition et la différence du capitalisme, la répétition et la différence subordonnées à l'archaïsme de l'équivalent général, en une répétition complexe de la pure différence. Cette image, c'est l'image-cristal, qui convertit l'équivalent général de l'argent en un temps non chronologique, « comme une toupie sur sa pointe » (1985, p. 105). Voilà ce qu'il faut démontrer : les rotations du capital sont notre manière de penser à ce point précis où elles se déterritorialisent et deviennent les circuits du cristal. D'un côté, le capital, l'argent et son axiomatic ; de l'autre, le passé pur, les descriptions cristallines et leurs lignes de fuite. Entre les deux, l'image-cristal, l'imagination du capitalisme, qui a converti l'accumulation morte du capital en l'amplification d'une vie non organique. D'un côté, le fondement historique de la répétition et de la différence dans les rotations du capital (Argent-Marchandise... Production... Marchandise'-Argent') ; de l'autre, l'« effondrement » de ce même capital dans les répétitions différentielles du cristal (Argent-Image... Cristal... Images'-

Temps). Partout, la répétition et la différence, mais à la différence de régime près.

Deleuze et Guattari ont montré comment les sociétés capitalistes se définissent par des procès de déterritorialisation et de décodage. Partout, des conjonctions différentielles entre des flux de matière, d'argent, de corps, de paroles, d'informations, etc. Mais ce que les sociétés capitalistes déterritorialisent d'un côté, elles le reterritoralisent de l'autre. Ces néo-territorialités sont souvent archaïques; seulement, ce sont des archaïsmes à fonction parfaitement actuelle. C'est la conjonction même des flux déterritorialisés qui dessine ces néo-territorialités archaïques. Dans le capital, tous les flux qui circulent finissent par coaguler dans des « images d'image » : dans la propriété privée, dans le sujet personnel, dans le « sale petit secret », dans l'équivalent général de la monnaie. Mais la différence dans la conjonction des flux, voilà précisément ce que l'imagination transcendante s'attache à conserver pour mieux la relancer. Par l'image-cristal, le cinéma maintient obstinément le capital dans sa littéralité. À coup de dédoublements, de réflexions et d'enveloppements mutuels, c'est une objectivité indécidable et fluente qui se déploie dans la description cristalline. À coup de dédoublements, de réflexions et d'enveloppements mutuels, c'est une nouvelle subjectivité nomade qui s'expérimente dans le cristal. À coup de dédoublements, de réflexions et d'enveloppements mutuels, ce sont donc deux lignes d'expérimentation qui sont tracées : la fêlure du sujet propriétaire, l'indiscernabilité objective de l'actuel et du virtuel. Deux lignes d'expérimentation capables de faire fuir le capitalisme en prolongeant, en accélérant le mouvement qui le traverse déjà (Deleuze et Guattari, 1975, p. 88-89). C'est pourquoi nous devons passer par un parallèle phénoménologique entre les circuits de l'image-cristal et les rotations du capital. Non pas parce que les circuits représenteraient les rotations, mais parce que ce parallèle nous permettra d'évaluer en quoi le cristal est une clinique et une critique du capital. L'image-cristal est une image objective qui ne cesse de faire pivoter l'actuel et le virtuel. Ce faisant, elle devient une « procédure » (Deleuze et Guattari, 1975, p. 89) qui permet de passer d'une clinique du capitalisme actuel (le diagnostic d'une crise de l'image-action) au potentiel critique d'affects et de percepts (passé pur, fonction de fabulation, etc.). S'il y a une « pédagogie de l'image » (Deleuze, 1985, p. 32), et spécialement de l'image-cristal, ce sera immédiatement une vulgarisation du capitalisme, au sens où Deleuze l'entendait : une vulgarisation des mécanismes économiques et financiers qui fait voir la démente du capital et en tire des possibilités de vie (2002, p. 367). Si l'on voit le temps à travers

le cristal (1985, p. 109), c'est le temps du capital ou ce que le temps non chronologique fait subir aux rotations du capital.

## L'IMAGINATION INTEMPESTIVE DU CAPITAL: L'IMAGE-CRISTAL

Par la multiplication des réflexions, par des dédoublements en série, par des répétitions d'échos, l'image-cristal ne cesse d'accoler l'actualité d'un personnage, d'un objet ou d'un milieu à leur double immédiat, symétrique et simultané: leur virtualité. Un corps se réfléchit dans une image en miroir comme dans sa propre image virtuelle (Deleuze, 1985, p. 92-93). Tout à coup, la réalité fonctionnelle des objets et des milieux se réfléchit dans une réalité matérielle autonome. Leur forme provisoire se réfléchit dans un flux continu. Les états de choses actuels se retrouvent tous dans un palais des glaces. Lulu, la bougie, le couteau à pain, Jack l'éventreur, se réfléchissent alors immédiatement dans l'attendrissant, le brillant, le tranchant, le terrifiant. Des qualités se dédoublent immédiatement en « potentialités singulières », en purs « possibles » (1983, p. 145-146). Et ce dédoublement est aussi un échange et un remaniement: « il n'y a pas de virtuel qui ne devienne actuel par rapport à l'actuel, celui-ci devenant virtuel sous ce même rapport » (1985, p. 94). L'actuel et le virtuel courent l'un derrière l'autre et renvoient l'un à l'autre autour d'un point d'indiscernabilité (1985, p. 93): l'objet =  $x$ , le milieu =  $x$ , le personnage =  $x$ . Par exemple, s'agissant de montrer un pont d'acier, on inventera un point de vue qui en déconnecte les composantes. On ne fera plus correspondre les limites du cadre aux articulations structurales du pont, mais, procédant par décadage, on fera passer les limites en biais, à côté, dans le vide, de sorte que les matières, les mouvements, les forces qui remplissaient les formes géométriques puissent s'en échapper. On ne découpera plus le pont suivant des rapports métriques, des relations localisables et des connexions légales, causales ou logiques, mais, en procédant par fragmentation, on multipliera les faux raccords, les coupures irrationnelles, les morcelages ré-enchaînés, de sorte qu'entre les matières, les mouvements ou les forces se produisent des couplages ou des résonances. On ne recherchera plus des accords harmoniques entre des proportions spatiales, ni des équilibres dynamiques entre des mouvements contraires, mais, en procédant par raccord rythmique, on fera proliférer les écarts entre vitesses et lenteurs, mouvements et repos, de façon à provoquer un mouvement forcé entre les composantes, un mouvement de métamorphose ou un devenir capable de faire sentir le réservoir inépuisable de singularités dans lequel se réfléchit le pont. Chaque plan ne pourra plus se rapporter à un ensemble fini de plans parce que le point de vue aura précisément arraché le pont à sa forme, à sa substance, à ses usages et à sa fonction,

ce par quoi l'on détermine à l'avance le nombre et la nature des parties que comprend un objet. Pour la même raison, chaque plan n'entrera plus dans un raccord obligé avec un autre : le décadrage, la fragmentation et les raccords rythmiques vont permettre d'agencer les fragments d'une infinité de manières (1983, p. 156-157). Par conséquent, chaque fragment d'espace actualisé (une poutre, un boulon, une tache de rouille, etc.) se réfléchira dans sa propre virtualité : dans le réservoir inépuisable de matières, de mouvements et de forces qui le composent, et dans une infinité de compositions possibles auxquelles il s'ouvre. Chaque fragment actuel va se réfléchir dans la coexistence virtuelle de rapports entre éléments génétiques ou différentiels, dans tous les points de singularité de l'acier (fusion, refroidissement, durcissement, allongement, torsion, fracture, etc.) déterminés par des rapports différentiels entre des forces. Par conséquent aussi, chaque fragment, dans la répétition et la multiplication des plans, passera du virtuel à l'actuel au virtuel... : chaque fragment sera absorbé dans la coexistence virtuelle des rapports et des éléments, avant de ressortir métamorphosé suivant un nouveau décadrage, une autre fragmentation, un raccord rythmique inventé. Un pont d'acier, ce ne sera plus un état de choses individué une fois pour toutes, ce ne sera pas devenu un concept universel abstrait ; ce sera une potentialité (1983, p. 156).

Qui ne reconnaît pas ici le langage du capitalisme correspondant au décodage généralisé des flux ? Qui ne reconnaît pas la conjonction des flux déterritorialisés de contenu et d'expression dans des signes n'ayant plus qu'une identité flottante (Deleuze et Guattari, 1972, p. 286 à 289) ? La déterritorialisation et le décodage du capital ont trouvé leur machine figurale. La conjonction directe de flux hétérogènes de matière et d'énergie, sous la seule raison d'une différence de niveau d'où sortiront la plus-value et la qualité attribuable aux flux, est devenue le caractère objectif de certaines images, sous les traits de l'indiscernabilité et de l'échange, du dédoublement et du remaniement (Deleuze, 1985, p. 94). Mais à cette différence de régime près : quand la description cristalline ne cesse à la fois d'absorber et de créer son propre objet (1985, p. 93), elle ne le rapporte pas simultanément à une identité seconde, celle d'un équivalent général qui recueillerait tous ses avatars, celle d'un cliché. Tout tourne maintenant autour d'un point d'indiscernabilité. Plutôt qu'une équivalence générale, sous la forme d'un schème monétaire, on se retrouve avec un point d'indiscernabilité, sous la forme d'un drame spatio-temporel. Dans le capitalisme, la production prend la forme de la répétition. Mais l'axiomatique capitaliste est fondée sur l'identité, l'équivalence et la substitution analogique. D'une répétition à l'autre, la différence apparente cache une identité conceptuelle ou formelle. Dans le processus de l'échange, la différence peut être

surmontée et rabattue sur le même. Dans sa rotation (A–M–A'), « le capital se retrouve à la fin sous la même forme qu'au commencement, ce qui lui permet de répéter et de perpétuer le même circuit » (Marx, 1968, p. 528) : il se valorise en restant identique à lui-même. Il n'existe que dans la circulation, mais n'insiste que comme retour au même. La description cristalline défait ce cercle trop vertueux : pas de terme qui sorte de la chaîne associative pour valoir à titre de transcendance explicative, pas d'équivalence abstraite qui recueillerait les variations de forme ou de matière, pas de sujet descripteur complet, unifié, qui servirait de référence à une variation de points de vue. « Ce qui est ou revient n'a nulle identité préalable et constituée : la chose est réduite à la différence qui l'écartèle, et à toutes les différences impliquées dans celle-ci, par lesquelles elle passe » (Deleuze, 1968, p. 92). Dans le capitalisme, la conjonction des flux déterritorialisés d'argent et de corps se recode sur des fonctions dérivées, sur les ruines de la représentation qu'il restaure à son service, à titre d'images du capital (Deleuze et Guattari, 1972, p. 314). Même la misère trouve son image de seconde main, un cliché : « Il faut bien que les gens travaillent. » Au contraire, dans la description cristalline, les images ne cessent d'être replongées dans les flux qui les composent, et ce sont les flux d'argent et de corps en eux-mêmes qui frappent alors directement le système nerveux et cérébral. Devant le spectacle de la sortie des usines, on s'entend dire : « J'ai cru voir des condamnés » (Deleuze, 1985, p. 32). Si la monnaie sert encore de modèle à ces drames spatio-temporels, ce n'est plus la monnaie de paiement comme image d'un équivalent général, mais la monnaie d'investissement comme conjonction différentielle. Dans l'expression « objet =  $x$  »,  $x$  n'est pas une variable mesurable par ressemblance et par équivalence, mais une « hausse bouleversante » (1985, p. 105), un mouvement qui va de l'indiscernable à l'inexplicable, à l'indécidable, à l'incom-mensurable. Ici, une description ne peut plus être échangée pour une autre ou substituée à une autre, parce que l'objet supposé distinct ne sert plus d'équivalent général (1985, p. 93). Kant a fait faillite, et les schèmes de l'imagination se vendent en solde. C'est que la répétition des descriptions fait écho à une vibration ou à une répétition intérieure et plus profonde dans le singulier. L'image-cristal a saisi une disparité constituante dans le singulier : la disparité entre l'actuel et le potentiel. Dès lors, en dédoublant l'objet, elle n'ajoute pas un second ou un troisième exemplaire au premier, mais ouvre le premier aux degrés de puissance qu'il contient : elle fait passer le singulier par des degrés de différence, et non plus par des différences de degré en regard d'un modèle. Elle fait passer un pont par une série de rapports de forces dont chacun détermine une puissance singulière de l'acier (fusion, étirement, déchirement, etc.). L'image-cristal est un système qui implique une différence interne et qui intériorise les conditions de sa reproduction. La répétition est alors cause agissante,

dynamique, évolutive, « répétition d'une différence interne qu'elle comprend dans chacun de ses moments, et qu'elle transporte d'un point remarquable à un autre », d'une singularité à une autre (Deleuze, 1968, p. 31-32).

## LES CIRCUITS DU CRISTAL : UNE EXPÉRIMENTATION ÉTHIQUE

Cette différence entre le virtuel et l'actuel prend dans le capitalisme un relief empirique, pragmatique et économique (Virno, 1999, p. 153 à 157). Cette différence est la condition même du capital. Le rapport de production capitaliste est fondé sur la différence entre la force de travail comme pure puissance et le travail effectivement accompli. Le capitaliste fait l'acquisition d'une faculté indéterminée de produire (des actions, des images, des idées, etc.) et non d'un acte de production déterminé : ce qu'il achète, c'est une pure puissance, non pas un acte potentiel, ni une vision inaccomplie, ni une pensée latente. Si le capitaliste peut ainsi faire l'acquisition de la part virtuelle du corps vivant du travailleur, c'est qu'une rupture a fait basculer l'histoire. La pure puissance ne s'affirme dans le monde comme l'enjeu concret d'un échange que par « rupture du schème sensori-moteur » : la pure puissance ne devient un bien en soi que lorsqu'elle est radicalement séparée des actes qui lui correspondent, des moyens de production, et qu'elle devient une force de travail abstraite.

Avec le capitalisme, la scission de l'acte et de la puissance s'incarne donc dans des apparences sensibles et s'expose à la perception immédiate. L'image-cristal va s'engouffrer dans cette scission perceptible, et ce qu'elle va y inscrire, c'est un circuit d'échange entre des puissances, une expérimentation éthique : le circuit des images comme dernier destin (Deleuze, 1985, p. 99). En faisant tourner cette scission sur elle-même, l'image-cristal va former des cristaux, des pistes, un théâtre de la répétition, où l'on éprouve des forces pures, des tracés dynamiques qui agissent directement sur l'esprit, qui unissent directement l'esprit aux forces de la nature et de l'histoire, de Renoir à Visconti en passant par Fellini. Dans cette scission, l'image-cristal va installer sa rotation symbolique et faire tourner cette scission sur elle-même, du virtuel à l'actuel au virtuel. Et le tournoisement équivaudra à un processus éthique d'évaluation, d'action et de décision (1993, p. 65). Dans *Le Fleuve* de Renoir (1951), les enfants abrités dans le cristal d'un jardin vont essayer des rôles, « dont certains tournent au tragique, dont meurt tragiquement le petit frère, mais dont la jeune fille va faire son apprentissage, jusqu'à ce qu'elle y trouve la puissante volonté de vie » (1985, p. 115). Chez Fellini, la multiplication des modes de présentation (souvenir d'enfance, enquête historique, fouille archéologique, mise en scène, etc.) d'un même thème (la ville de Rome ou la création) est

toujours le moyen d'une évaluation immanente des modes d'existence (1985, p. 118 à 122). Dans le film *Roma Fellini* (1972), par exemple, tout se passe comme si le circuit du cristal ne servait qu'à défaire les rapports entre éléments différentiels pour les refaire toujours autrement, pour leur faire produire une nouvelle puissance par division ou reconfiguration. Du souvenir d'enfance à l'évocation historique, de la fouille archéologique à la reconstitution spectaculaire, c'est comme si Fellini essayait chaque fois de recouper ou de distendre les rapports entre des éléments virtuels de la ville de Rome (ses couches d'histoire dans leurs rapports archéologiques, stratigraphiques, tectoniques), jusqu'à ce qu'ils produisent une puissance (mythique, naturelle, préhistorique) avec laquelle il va entrer dans une « nouvelle réalité », dans le passé comme « jaillissement de la vie » (1985, p. 122), dans une nouvelle subjectivité (géologique, géographique, écranique). *Roma Fellini* n'est plus qu'un ensemble de variables historiques et de relations temporelles (anticipation, attente, oubli, reprise, etc.) en rapport de tension les unes avec les autres, si bien que chaque nouvelle actualisation de Rome, de séquence en séquence, redistribue les tensions, découvre de nouveaux rapports, complexifie plutôt que n'épuise les combinaisons d'une subjectivité. *Roma Fellini* ne contient pas un ensemble de traits fixes, mais des traits qui ne cessent de se redéfinir dans leurs rapports mutuels. Que de séquence en séquence on découvre le potentiel d'une ville, cela ne signifie pas seulement qu'elle ne cesse de se déterminer à mesure qu'elle est explorée. Cela signifie aussi que chaque nouvelle variation des variables n'élimine pas ou n'absorbe pas la précédente, mais s'y ajoute comme un nouveau degré de différence, dans une persistance de toutes les variations subjectives. Cela signifie également qu'il n'y a pas de relation de causalité menant d'une variation à l'autre, qu'il n'y a pas de progression vers la variation finale par élimination des possibilités de combinaisons. Rome et Fellini n'ont plus d'histoire ; ils n'ont que des événements : ils se redéfinissent de séquence en séquence.

Le cristal va rendre ainsi visible la plasticité des puissances, la « vision en rond » (1985, p. 111) de leur agencement. Des apparences sensibles qui rendent manifeste pour la première fois dans l'histoire ce dédoublement constitutif de l'acte et de la puissance, l'image-cristal extrait un horizon trois fois intempestif (Rodowick, 1997, p. 236). Car si la puissance gagne en indépendance sur sa réalisation, elle peut donc s'actualiser en se différenciant. Si la puissance ne se confond plus avec l'acte qui la réalise, parce qu'il ne peut pas l'épuiser en la réalisant, elle peut donc se diviser en elle-même suivant les niveaux différents qui la constituent, ou s'agencer avec d'autres puissances suivant des conjonctions virtuelles. Et si chaque puissance subsiste ainsi à chaque acte, elles se conservent donc toutes dans un temps non chronolo-

gique. L'image-cristal montre l'indiscernabilité de la puissance et de l'acte déterminé, en même temps que la différence de nature qui nous empêche de réduire l'une à l'autre. L'acte et la puissance sont indiscernables dans la mesure où l'actuel se réfléchit dans son virtuel qui l'enveloppe à son tour. Mais, entre l'acte et la puissance, une différence de nature persiste et insiste dans la mesure où l'actuel n'épuise jamais le virtuel qui lui reste contemporain. Le brillant est une puissance de sensation, la terreur est une puissance de sentiment, le tranchant est une puissance d'action, l'attendri est une puissance d'état. Il s'agit bien d'une puissance « de » sensation – Deleuze y insiste, et nous à sa suite –, parce que la sensation est précisément ce dans quoi la puissance s'actualisera. Pourtant, la puissance ne se confond pas avec l'état de choses qui l'actualise : le brillant ne se confond pas avec telle sensation, ni le tranchant avec telle action. Ce sont de pures virtualités qui se trouveront effectuées autrement dans d'autres conditions (Deleuze, 1983, p. 149). Le tranchant peut devenir une puissance d'état, par exemple : « *She sliced like a knife through everything ; at the same time was outside looking on* », dit Mrs Dalloway d'elle-même en se dédoublant (Woolf, 1993, p. 7). C'est le propre de l'image-cristal que d'extraire ainsi la puissance des actions, d'extraire de l'événement « cette part inépuisable et fulgurante qui déborde sa propre actualisation » (Deleuze, 1983, p. 151). Le dédoublement du présent, la réflexion mutuelle de l'actuel et du virtuel, fait voir la condition fondamentale par laquelle la reproduction ou la répétition de la vie échappe à un comportement préétabli et fixe : on ne sait pas ce que peut un corps dans les faits parce qu'on ne sait pas, en droit, à quelles puissances il peut prétendre. Après une esthétique de l'indiscernable, voilà que l'image-cristal tend vers une éthique de l'improbable. D'une indiscernabilité esthétique entre l'actuel et le virtuel, une nouvelle distinction éthique doit sortir, « comme une nouvelle réalité qui ne préexistait pas » (1985, p. 116). Quelque chose se forme dans le cristal qui ne s'y laisse pas absorber. La plus-value ne s'absorbe plus dans la répétition parce que les puissances entrent précisément en communication par leurs différences : elles ne se divisent pas et elles ne se multiplient pas sans changer de nature.

Les actes se succèdent dans le présent, mais leurs virtualités se conservent tout au long du temps (Deleuze, 1985, p. 107). Le temps se scinde en deux jets dissymétriques dont l'un fait passer les actes, et l'autre conserve leur passé toujours contemporain : les rapports virtuels entre éléments différentiels (1985, p. 109). Quand, par l'image-cristal, l'acte se réfléchit dans sa puissance, c'est par conséquent dans tous ces rapports et ces éléments qu'il se réfléchit, dans la totalité du temps. Chaque acte se réfléchit dans un temps multidimensionnel où chaque dimension, chaque nappe ou chaque strate virtuelles, est un circuit différent, un degré différent de contraction ou de dilatation, entre

les rapports et les éléments (1985, p. 130). C'est pourquoi l'image-cristal est décrite comme une toupie sur sa pointe. Bergson décrivait le passé pur comme une série de répétitions différentes de la totalité du temps : c'était l'image du cône renversé et divisé en circuits superposés. À cette image du cône, Deleuze aura imprimé un mouvement de rotation. Tandis que la perception fixe l'acte au présent, ce passé non chronologique s'adresse à une mémoire transcendante. On ne perçoit pas l'acte au présent sans se remémorer la puissance qui lui reste co-présente, sans se remémorer la totalité du temps. La force de travail équivaut à un tel passé non chronologique. C'est une puissance sans date qui accompagne chaque présent, chaque travail accompli. Mais c'est aussi une puissance achetée et vendue, et qui se mesure à l'aune du capital d'investissement. Quand le capital achète la puissance, c'est pour la réduire au possible. Ce que le capital achète, c'est une pure puissance, mais il veut l'assurance de sa répétition équivalente. La puissance est ainsi réduite à la performance antérieure : empêchée de s'affirmer comme un pur pouvoir, elle en est réduite à la simple possibilité de répéter le déjà accompli. Elle n'est plus un passé en général à répéter, mais un ensemble de souvenirs à recycler. Le capital, c'est un nombre déterminé d'actes possibles ou prévisibles. La condition de possibilité d'un événement est représentée comme un autre événement passé qui serait la copie du premier. Entre la puissance et l'acte, il n'y a plus différence de nature, mais simplement différence de degré. La production capitaliste réunit ainsi trois dimensions temporelles différentes : le capital monétaire comme passé chronologique ou comme travail accompli accumulé ; la puissance de travail comme passé non chronologique ou virtuel ; le travail comme acte au présent ou actuel. La transaction capitaliste fondamentale trouve son originalité historique dans la confusion délibérée qu'elle entretient entre les deux sortes de passé : en achetant la force de travail, le capitaliste convertit le passé non chronologique en un passé chronologique ; le capital absorbe la puissance intempestive en la convertissant en actes prévisibles.

Le travail objectivé, c'est-à-dire le capital, encaisse et absorbe le « travail comme subjectivité ». Le passé chronologique (somme des précédentes actualités) annexe le passé non chronologique (puissance préhistorique), il l'assimile à soi, lui impose ses propres apparences, en devient le représentant légitime. Dans le dos du travail en acte (présent), il semble qu'il n'y ait plus qu'une chaîne d'actes de travail déjà accomplis, donc ce seul « travail mort » qui se concentre dans les mains du capitaliste ; l'autre antécédent, c'est-à-dire la faculté du produire, est sorti de l'horizon (Virno, 1999, p. 182).

L'image-cristal défait cette confusion et libère le temps non chronologique. C'est à tout le moins ainsi que nous entendons la double conversion inscrite dans cette énigmatique formule que nous voulions explorer : « L'image-

cristal reçoit ainsi le principe qui la fonde : relancer sans cesse l'échange dissymétrique, inégal et sans équivalent, donner de l'image contre de l'argent, donner du temps contre des images, convertir le temps, la face transparente, et l'argent, la face opaque, comme une toupie sur sa pointe » (Deleuze, 1985, p. 105). En d'autres termes, avec un investissement en capital (avec des actes passés accumulés), acheter une journée de travail collectif (une force de travail réduite à des actes prévisibles) pour obtenir une minute d'images. Mais ces images, les dédoubler, les réfléchir, les multiplier, les faire cristalliser, pour qu'en sorte un temps non chronologique, c'est-à-dire une multiplication des rapports et des éléments génétiques d'une existence (une ville, un personnage), et relancer ainsi sans cesse l'échange dissymétrique, inégal et sans équivalent entre l'acte et la puissance : Argent-Image... Cristal... Images-Temps non chronologique.

Becomings are everywhere in capitalism, but they are always separated from their full potential [...]. The body's realm of possibility has expanded beyond anything anyone could have imagined even a generation ago. But that extra-molar transformational potential tends to be restricted to image-consumption and image-production. [...] The way lies ahead, in taking the inventive potential released by capitalism so far that we become so other as to no longer act in the perceived private interests of a separate Self [...] (Massumi, 1992, p. 136 et 140).

L'image-cristal est un drame spatio-temporel qui fait voir les événements réels à la fois comme accomplis et toujours potentiels. L'image-cristal fait voir la condition de possibilité de tout acte. Elle fait voir la temporalité de la puissance : la variation continue des rapports entre éléments différentiels. À travers l'image-cristal le voyant voit l'acte, et aussi le potentiel qui permet cet acte, telle nouvelle variation des rapports et des éléments. Plus précisément, l'image-cristal fait voir l'acte et la part inépuisable de la puissance qu'il n'est pas donné à l'acte de réaliser : « la puissante Vie non-organique qui enserme le monde » (Deleuze, 1985, p. 109). Dans le cristal, on voit le temps non chronologique, avec ses paradoxes : potentialité inépuisable des rapports de puissance, improbabilité de leur actualisation, et incommensurabilité entre l'acte et la puissance. Et c'est ainsi que cette image, « juste une image », arrache la répétition à la généralité ; c'est ainsi qu'elle arrache la répétition aux équivalences et aux ressemblances du capital. Chaque acte, libéré de l'obligation de répéter des performances antérieures, répète et différencie une puissance sans prédestination. L'acteur joue des rôles, s'écoutant et se regardant jouer, dans une entreprise d'expérimentation et de sélection du bon rôle, jusqu'à ce qu'il trouve celui avec lequel entrer dans une réalité décantée (1985, p. 106 et 114). Il en vient ainsi à faire proliférer des mouvements aberrants parce que le passé ne se réduit plus à un ensemble d'actes enregistrés : le passé est puissance sans

prévision. Ce que l'acteur répète, ce n'est plus l'identité d'un acte, mais une différence de puissance : la division de la puissance suivant les forces qui la constituent, sa conjonction virtuelle avec d'autres puissances.

Par cela, l'image-cristal devient le drame spatio-temporel d'un choix. Dans les réflexions de l'image-cristal, l'acteur fait l'expérience pratique d'une différence éthique entre plusieurs rôles. Par le tournoiement et par la réflexion mutuelle des images ou des rôles, des puissances, il évalue la teneur en existence ou l'intensification de la vie des forces en présence : il appréhende et conserve, en les réfléchissant mutuellement, les distances entre les rôles, il éprouve la différence du haut et du bas, du noble et du vil, il affirme et vit la différence éthique dans un devenir absolu. Et si l'on conçoit la subjectivité comme le produit de ce que nous éprouvons dans le temps (1985, p. 111), il faudra concevoir alors cette confrontation de rôles, de vitesses existentielles, comme « l'affection de soi par soi » du temps, c'est-à-dire comme un « processus de subjectivation ». Le temps comme subjectivation est cette mémoire transcendante des puissances qui double chaque acte présent, et qu'on aperçoit et explore par cette imagination cristallisante. « Non pas cette courte mémoire qui vient après, et s'oppose à l'oubli, mais l'“absolue mémoire” qui double le présent, [...], et qui ne fait qu'un avec l'oubli, puisqu'elle est elle-même et sans cesse oubliée pour être refaite » (Deleuze, 1986, p. 115). L'image-cristal est donc le drame spatio-temporel d'un choix. Mais si faire un choix signifie tracer une différence, établir une hiérarchie, évaluer, le choix le plus haut consiste à choisir « le mode d'existence de celui qui choisit » (Deleuze, 1985, p. 230). Il s'agit de choisir le mode d'existence qui permet de répéter le choix (1985, p. 231). Il s'agit de choisir le point de vue d'évaluation affirmatif, qui permet justement de poser pleinement des problèmes ou de choisir, de faire des différences, d'éprouver des différences, et aussi de répéter cette épreuve. Ce point de vue d'évaluation affirmatif, c'est le point d'indiscernabilité que produit l'image-cristal, « ce point plus profond que tout lien avec le monde » (1985, p. 232), mais justement capable de nous redonner le monde, de nous permettre d'évaluer de manière immanente son potentiel en mouvements et en intensités, son aptitude à créer de nouvelles possibilités de vie.

## CONCLUSION

Les circuits de l'image-cristal et les rotations du capital ont les mêmes présupposés : la conjonction de flux différentiels, la scission de l'acte et de la puissance. Mais tandis que le capital recode la conjonction des flux sur les images de l'équivalence, l'image-cristal donne à l'imagination le moyen d'en tirer un nouveau mode de réalité, une nouvelle terre : le devenir absolu dans

l'échange perpétuel de l'actuel et du virtuel. Tandis que le capital reterritorialise la puissance sur la répétition d'anciens actes, l'image-cristal donne à l'imagination le moyen d'en tirer de nouveaux modes d'existence, un nouveau peuple : la répétition du passé comme expérimentation éthique des puissances. Par ces deux mouvements de déterritorialisation, l'image-cristal est l'imagination du capital, ce à quoi elle peut prétendre à ce moment-ci de l'histoire, c'est-à-dire ce par quoi elle est intempestive et fait voir par où le capital va fuir, son incommensurable : le temps non chronologique. C'est tout ce qu'elle peut : elle peut préfigurer de nouvelles possibilités de vie, en appeler de toutes ses forces à une nouvelle terre et à un nouveau peuple, mais elle ne peut pas les créer (Deleuze et Guattari, 1991, p. 105). C'est tout ce qu'elle peut, mais sa limite est notre devenir, car « on ne sait pas jusqu'où peut conduire une véritable image » (Deleuze, 1985, p. 33). Gilles Groulx le rappelle dans *24 heures ou plus* (1973), tout film est un suspense, car son dénouement dépend de nous tous.



## Ouvrages cités

- Deleuze, Gilles (1962), *Nietzsche et la philosophie*, Paris, Presses universitaires de France.
- Deleuze, Gilles (1968), *Différence et répétition*, Paris, Presses universitaires de France.
- Deleuze, Gilles (1969), *Logique du sens*, Paris, Minuit.
- Deleuze, Gilles (1981), « Spinoza et nous », dans *Spinoza. Philosophie pratique*, Paris, Minuit, p. 164-175.
- Deleuze, Gilles (1983), *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Minuit.
- Deleuze, Gilles (1985), *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Minuit.
- Deleuze, Gilles (1986), *Foucault*, Paris, Minuit.
- Deleuze, Gilles (1993), « Nietzsche et Saint Paul, Lawrence et Jean de Patmos », dans *Critique et clinique*, Paris, Minuit, p. 50-70.
- Deleuze, Gilles (2002), « Sur le capitalisme et le désir (entretien) », dans *L'île déserte et autres textes. Textes et entretiens, 1953-1974*, Paris, Minuit, p. 365-380.
- Deleuze, Gilles (2003), « Le cerveau, c'est l'écran », *Deux Régimes de fous. Textes et entretiens, 1975-1995*, Paris, Minuit, p. 263-271.
- Deleuze, Gilles, et Félix Guattari (1972), *L'anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit.
- Deleuze, Gilles, et Félix Guattari (1975), *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit.
- Deleuze, Gilles, et Félix Guattari (1991), *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit.
- Gualandi, Alberto (1998), *Deleuze*, Paris, Les Belles Lettres.
- Marx, Karl (1968), *Matériaux pour le deuxième livre du Capital. Livre II: Le processus de circulation du capital (1869-1879)*, Paris, Gallimard.
- Massumi, Brian (1992), *A User's Guide to Capitalism and Schizophrenia: Deviations from Deleuze and Guattari*, Cambridge, MIT Press.
- Rodowick, D.N. (1997), *Gilles Deleuze's Time Machine*, Durham, Duke University Press.
- Virno, Paolo (1999), *Le souvenir du présent. Essai sur le temps historique*, Paris, Éditions de l'Éclat.
- Woolf, Virginia (1993), *Mrs Dalloway*, Londres, David Campbell Publishers.

Page laissée blanche intentionnellement

# De la machine de 3<sup>e</sup> espèce aux humains du 4<sup>e</sup> type

PAR MAURICE G. DANTEC

**L**e texte «La littérature comme machine de 3<sup>e</sup> espèce», que je désirais au départ vous exposer en préliminaire, a été écrit au début de ce siècle. Si j'avais pris la décision initiale de le présenter pour cette conférence c'est qu'il m'a servi à l'époque de bilan pour le travail spécifique que j'avais essayé d'accomplir en tant qu'écrivain, durant la décennie précédente, mais en fait, plus qu'un acte terminal il s'agissait d'une «plate-forme» susceptible de m'aider, précisément, à «dépasser» les limites que je percevais alors à peine dans l'herméneutique deleuzienne, tout en sachant fort bien que, pour «dépasser» quoi que ce soit, il faut au minimum se maintenir à sa hauteur, en tout cas en termes d'exigence.

Ainsi, il me permettait de concevoir mon regard sur ma propre production passée non pas comme l'archéologie d'un monde mort, mais comme la mise en mouvement d'une pensée qui me serait singulière. J'ai néanmoins décidé d'agir différemment et de décrire, à l'heure d'aujourd'hui, sept années plus tard, là où cette «plate-forme de lancement» m'a propulsé, tout en remontant au point d'ignition originel, quand la mise à feu a eu lieu.

Lorsqu'on m'a demandé de participer à ce cycle de conférence de l'ACFAS j'ai immédiatement accepté. Trop vite, peut-être.

Il m'est rapidement apparu qu'en tant qu'écrivain il me serait parfaitement impossible d'écrire quelque exégèse que ce soit concernant Gilles Deleuze et son travail. Non pas que ce travail soit abstrus, et incapable d'être explicité, ni même parce que je ne suis pas un universitaire, un analyste littéraire, un critique. L'objection principale tient en ce que je suis, par conséquence, un *praticien*. Un praticien de la littérature : ce qui signifie que je suis un *vampire*. Je me nourris insatiablement de tout ce que le Monde Créé est en mesure de m'offrir, et je ne suis pas en reste concernant les domaines de l'Invisible.

Je ne peux donc que très difficilement parler de Deleuze parce qu'en fait, comme bien d'autres victimes de mon cerveau-estomac, c'est Deleuze qui, parfois, parle en moi. Je l'ai dévoré, digéré, métabolisé, sans la moindre métaphore, et de fait il s'est retrouvé mêlé à une foule d'âmes qui n'ont eu de cesse, je pense, de le surprendre, comme Léon Bloy, Joseph de Maistre, Hans Urs von Balthasar, sainte Thérèse d'Ávila, ou Bernanos, mais aussi des proches : Kafka, Nietzsche, Pasolini ou Duns Scot.

Je ne peux parler de Gilles Deleuze que comme d'une machine littéraire de 3<sup>e</sup> espèce. Je ne peux parler de Deleuze que comme singularité des singularités, ce qu'il a été dans ma vie, et ce n'est pas un hasard, dieu stupide auquel je ne crois pas, si l'on peut, me semble-t-il, le « cataloguer » comme le grand philosophe de la *singularité* au XX<sup>e</sup> siècle.

Aussi ce que je peux dire de Gilles Deleuze et de son travail c'est le récit singulier de ma « rencontre » avec cet être, et ce devenir, ce que je peux essayer d'évoquer c'est comment la réalité se détecte à quelques signes aux limites du visible : philosophe de la singularité, au milieu d'un monde qui avait évacué la toute première d'entre elles, Deleuze ne fut pas une « influence philosophique » pour moi, il fut une rencontre frontale avec le réel, sans apport de la moindre dialectique, il fut une collision, à distance, dans le temps et l'espace, entre deux cerveaux et donc probablement l'émergence d'un troisième « organe » à leur (dis)jonction inclusive.

## DIAGRAMME DIACHRONIQUE

### 1975 : Heldon, Nietzsche, Philip K. Dick

En 1975, j'ai seize ans, je viens de découvrir Philip K. Dick, Burroughs et Ballard, pour ne citer qu'eux. Je commence tout juste la lecture du *Gai Savoir*, trouvé dans la bibliothèque maternelle, avec *Ainsi parlait Zarathoustra*. C'est le moment où la culture hippie se voit contre-attaquée par la réaction punk, retour à l'énergie sonique de l'électricité, glam plastique, antinaturalisme, utilisation machinique et militaire de l'électronique. Je tombe sur un album nommé *Electronic Guerrilla*, référence directe à Burroughs, le nom du groupe : Heldon, est tiré d'un roman de Norman Spinrad, *Rêve de Fer*. Un des titres est visiblement influencé par *Ubik*, de Dick. Au dos de la pochette, des aphorismes d'un certain Klossowski, une phrase d'un certain Gilles Deleuze, et le titre « Le Voyageur » tiré de Nietzsche, lu par ce Deleuze sur fond de mur électro-acoustique.

C'est le nexus primordial, où tous les éléments, sans être forcément actualisés, sont cependant co-présents.

### 1977: *L'anti-Œdipe*

Lecture cataclysmique. Enfin une authentique « critique » du capital et de la technosphère qui ne doive rien à Guy Debord et sa clique, pas plus au marxisme orthodoxe, ou aux sinistres requiems de l'extrême droite socialiste, ou de l'extrême gauche nationaliste, sans parler de leurs pathétiques *hybris*.

La lecture de *L'anti-Œdipe* en cette année plus que *singulière*, initiée par la découverte de Deleuze à travers l'expérience du rock'n'roll, ne tient pas non plus à je ne sais quel effet de coïncidence liée aux lois de la stochastique. Alors que les concepts mutants de l'inconscient machinique et du corps sans organe font l'effet d'une déflagration dans mon cerveau d'adolescent tardif, la musique initiée par Richard Pinhas prend sa forme définitive au cœur d'un contre-mouvement productif qui décide de plonger le monde de la musique électrique dans sa propre vérité: sidérurgie sonore passée au générateur nucléaire, punk-rock/cold-wave, la déferlante ne vient plus d'un point localisé, San Francisco ou Liverpool, elle est déterritorialisée d'emblée, elle surgit simultanément à New York, Londres, Paris, Bruxelles, Berlin. En ces années où le nihilisme et son cortège d'absurdités criminelles, et terriblement inesthétiques, semblait avoir englué à jamais les esprits, ces quelques mois de 1977 où la collision eut lieu allaient probablement déterminer tout le reste de mon existence.

Une mise en perspective désorbitante de la machine inconscient et de la machine sociale, du corps-cerveau et du monde-organe, la redéfinition des concepts de territoire, de carte, de diagramme, de programme. Une redéfinition de l'homme, comme tension infinie entre Un et Multiple, une redéfinition du capital comme échange non plus « symbolique » mais réel entre les machines de l'inconscient schizoïde et celles de la Technique-Monde, entre les processus des configurations sociales et la définition asilaire du malade mental. Une sorte de scholastique non théiste et pourtant non dialectique, imprégnée de la phénoménologie d'un Husserl, mais aussi, nous le verrons, de concepts fondamentaux remontant à la patristique la plus haute.

*Quelque chose était en train de se produire.*

### 1980-1990: *Mille Plateaux, L'image-mouvement, Différence et répétition*

Les années 1980 sont les années du Mitterandisme, des idéologies néo-humanistes, de la grande illusion culturelle et de la récupération, plutôt efficiente, des œuvres de Gilles Deleuze pour des « causes » politiques diverses. C'est l'époque où, dans la solitude des vrais penseurs, Deleuze s'oppose violem-

ment à Foucault et Derrida au sujet de la « Palestine », conservant avec le Peuple de l'Ancienne Alliance une complicité intellectuelle et sans doute historique que d'aucuns taxeront très vite de « sionisme », autant dire « fascisme », mais qui me semble quant à moi évidente quand on le lit sans les lunettes des nouvelles orthodoxies : Deleuze, comme Spinoza, est un excommunié potentiel. Ni matérialiste ni idéaliste, on essaiera sans trop de réussite de le caser avec les déconstructionnistes, tout comme avec les constructivistes, alors que sa pensée est perpétuellement en mouvement, et qu'elle échappe de fait à toute prison dogmatique universitaire.

À cette époque, Deleuze disparaît par intermittence de mon écran radar. Je continue de le lire mais je suis en train de traverser la première époque du chômage à grande échelle, du rock devenu politiquement correct et subventionné par l'État, de la violence urbaine, des drogues dures, du sida. Après avoir été un prolétaire de la musique, puis de la publicité, la première Guerre du Golfe me précipitera dans les bras de l'oisiveté et de la dépression, c'est-à-dire dans ceux de la littérature.

### 1997-2000 : Heldon/Richard Pinhas

En 1997, un après-midi de printemps, je reçois un étrange coup de téléphone. Dans un premier temps, je crois même à une blague. Un certain Richard Pinhas demande à me parler.

Richard Pinhas est l'homme qui a fondé Heldon en 1971. C'est lui qui a travaillé avec Spinrad, Dick, et Gilles Deleuze ! Il vient de lire *Les racines du mal*, me dit-il, il pense que nous avons au moins des choses à nous dire. Plus de vingt années ont passé entre mon écoute de son premier album et ce jour particulier.

S'ensuivra une rencontre qui, telle la collision entre deux engins volant à haute altitude, nous conduira, chacun, et ensemble, sur une trajectoire balistique qui nous poussera à redéfinir notre rapport à Gilles Deleuze, à la littérature, à la musique, au concept de machine, d'individu, à la notion même de pensée. L'album d'Heldon, *Only chaos is real*, auquel je participai avec Norman Spinrad, fut le moment d'ignition de la fusée. Il fut conçu par Richard comme le dernier de ses disques à paraître sous ce nom. Acte terminal, il était surtout un acte *refondateur*.

Il s'ensuivra un projet singulier qui consistera non pas à « mettre Deleuze (et Nietzsche) en musique », mais à faire de cette musique le *reboot* de leurs théories. Pas même un *analogon*, mais une REPRISE.

### 1999-2003 : Schizotrope

Ainsi, Schizotrope fut l'émergence d'une singularité à la (dis)jonction opérée par Richard et moi.

Un mur de boucles électroniques, produites par une guitare passant au travers d'une série de processeurs sonores, créait en quelque sorte le « corps plein », en mutation métastable, du texte que je serais amené à lire. La voix se devait d'être non pas le vecteur rationnel du signifiant, disons pas uniquement, et même : surtout pas *avant tout*, car comme dans toute véritable aventure de rock'n'roll elle serait considérée comme un instrument parmi les autres, une source sonore intégrée à la machine, comme les autres. La voix, la Parole, créerait l'injection des machines littéraires sur le corps plein du son-cosmos. La musique-corps électrique, la voix-machine humaine, tout était là. Il était hors de question que nous produisions une sorte de pensum scolaire vaguement accompagné de musique techno.

Nous avons expérimenté plusieurs formules musicales en trois albums, entre 1999 et 2003. Chaque entreprise n'était animée que par un seul but : non pas « illustrer » d'une manière ou d'une autre les textes de Deleuze qui seraient lus, mais faire de cette « machine de troisième espèce », humano-machinique, cyborg, audiotextuelle, une authentique *reprise* de ses théories, comme centre pivotale de tout ce qui serait produit.

### 2000-2004 : Le christianisme, la patristique, Duns Scot, Heidegger/Nietzsche

Je me suis fait baptiser le 16 février 2004 selon le rite apostolique et romain. Cet acte est venu clore un chemin, qui aura duré vingt ans, pour en ouvrir un autre qui pour nous – chrétiens – n'a pas de fin en soi.

Étrangement, alors que je plongeais dans l'étude de la haute patristique, Richard redécouvrait de son côté les merveilles de la Kabbale juive, qu'il avait probablement rejetée durant un temps, sous l'influence de l'époque post-soixante-huitarde dont il est issu. Par contrecoup, je me suis mis moi aussi à approfondir ma connaissance des textes pseudépigraphiques juifs et de son côté Richard a commencé à s'intéresser à Duns Scot. Certes, le fait que Gilles Deleuze, tout comme Heidegger, se soient intéressés à ce scholastique écossais n'est pas pour rien dans ce choix liminaire, mais commencer par Duns Scot n'est pas la plus mauvaise introduction qui soit aux mystères de l'Incarnation, de la Trinité et donc de la *singularité*, problématique qui se trouvait précisément au cœur du projet Schizotrope, parce qu'il était au cœur de celui de Gilles Deleuze.

## DIAGRAMME SYNCHRONIQUE

Ce plan diachronique permet de passer aussitôt à la forme synchronique qui va aider à comprendre en quoi ma rencontre avec le philosophe ne tenait en rien à une série de coïncidences mais bien à la formation tectonique d'une *structure absolue*, pour reprendre Abellio, dont la cohérence tenait dans une dynamique sans cesse recommencée entre différents pôles d'un quadrant où Musique, Littérature, Machines, Organes se voyaient répercutés en autant d'échos que de points de vue ontologiques sur ce processus qui voyait le jour.

Richard Pinhas fut le premier musicien de rock électronique français pour ne pas dire du monde. Ami et élève de Gilles Deleuze, vers 1970 il est destiné, après son doctorat, à une carrière universitaire d'élite lorsqu'il décide d'empoigner le manche d'une Gibson Les Paul et d'expérimenter les tout premiers synthétiseurs du marché. Cela ne l'empêchera pas de poursuivre sa relation amicale et intellectuelle avec le philosophe jusqu'au décès de celui-ci, comme avec l'écrivain américain Norman Spinrad, par exemple. Tout en Pinhas le connecte à la littérature, son goût de la lecture en premier lieu, ses relations avec les écrivains et les philosophes en second, mais surtout la constante interaction qu'il lui a fait jouer avec sa production musicale. Comme je l'ai indiqué, Heldon est un nom tiré d'un roman de Norman Spinrad. Ses premiers albums comportent des références directes à Philip K. Dick, à Nietzsche ou à Pierre Klossowski. Ainsi, bien sûr, qu'à Gilles Deleuze. Mais il ne s'agit pas ici d'un simple travail de citation référentielle. La facture même de la musique de Richard est empreinte, durant toute cette époque, et jusqu'aux plus récentes de ses productions, des théories deleuziennes sur la différence et la répétition, comme sur les rapports entre schizophrénie et capital, inconscient machinique, corps sans organe, monades de Leibniz, infinité naturelle de Spinoza, surhomme comme momentum actualisé de l'Éternel Retour nietzschéen.

C'est pourquoi, là encore, rien n'est dû au hasard lorsque, dès 1971, sur son premier album, Richard Pinhas, avec 30 ans d'avance, fait lire, par Deleuze lui-même, sur accompagnement de rock électronique, un texte de Nietzsche, « Le Voyageur », qui entrera ainsi pour toujours dans le monde de la musique de l'ère post-atomique.

En ce qui me concerne, je pourrai affirmer que je suis comme une forme invertie de celle représentée par Richard, je me trouve sur l'autre pôle de la singularité. Mais c'est de notre mise en rapport qu'est né, peut-être, ce troisième cerveau que j'ai évoqué plus haut. Peut-être n'est-il pas surgi de la confrontation directe entre le mien et celui de Deleuze ; sans besoin de média-

tion d'aucune sorte on peut envisager que ce soit de la collision entre les deux pôles, entre Richard-Pinhas-le-musicien et Maurice-Dantec-l'écrivain que cette forme ait pu jaillir. Et cette forme, cette nature, cette *personne*, c'était justement la singularité même du philosophe, c'était ce qui le dépassait lui-même, ce qui se tenait constamment au-delà de lui, c'était sa propre pensée en mouvement, sa Parole en Acte.

Je suis un écrivain et comme je l'ai expliqué c'est à l'âge de 16 ans que je découvre Deleuze par Heldon, donc par Pinhas, et que j'entreprends parallèlement la lecture de Nietzsche. Quelqu'un a prononcé le mot « hasard » ?

À la différence de Richard je n'ai jamais rencontré Deleuze que par ses ouvrages, et grâce à une simple pochette de disque.

J'ai abandonné l'université, comme lui, mais au bout de la 1<sup>re</sup> année ! Pour me lancer, tout comme lui, dans l'aventure du rock électronique, version punk, à partir des années 1977-1978. Cette aventure était déjà pour moi terminée lorsque Richard entamait sa 15<sup>e</sup> année de carrière dans la musique.

Notre rapport de polarité n'est donc pas une inversion simple, l'inversion est intensifiée et se voit donc soumise à des forces qui l'empêchent de rester une simple figure géométrique statique.

J'ai été musicien, comme Richard, mais dans des conditions et des époques radicalement différentes. J'ai connu Gilles Deleuze, mais sans l'avoir jamais approché. Richard est docteur en philosophie, je suis un kamikaze autodidacte. Tout comme Richard l'a fait pour sa musique, j'ai intégré certaines des théories du philosophe comme matériaux actifs de ma narration. Lorsque notre rencontre s'est actualisée, bon nombre de nos convictions originales ont volé en éclat.

Nous sommes bien des polarités : ce qui nous rassemble nous disjoint, ce qui nous divise nous réunit.

C'est de ce processus même que put naître un projet comme « Schizotrope ».

## **LE CHAOS POST-ATOMIQUE : DE L'IMPOSSIBILITÉ DE REPENSER LA TRANSCENDANCE APRÈS AUSCHWITZ**

Il ne viendrait probablement à l'idée de personne de mettre en doute l'assertion selon laquelle Gilles Deleuze serait autre chose qu'un philosophe immanentiste, si ce n'est LE philosophe de l'immanence.

Et sans doute pas lui, tout bien considéré.

Pourtant, sans vouloir lui faire dire ce qu'il n'a pas dit, ou n'aurait pu dire, je vais essayer de démontrer en quoi cette position était, me semble-t-il, pour des raisons précises dans une époque donnée, l'affirmation paradoxale, apophatique, d'une transcendance devenue impossible à penser.

Je serais dans l'incapacité de citer nommément des extraits de son œuvre où ma téméraire assertion pourrait se voir vérifiée ; c'est pourtant une sensation qui n'a cessé de m'habiter, bien avant ma conversion au christianisme. En fait, autant le dire d'emblée, cette question me semble hanter du même mystère la figure de Nietzsche, à laquelle il est impossible de ne pas relier le philosophe de *L'anti-Édipe*.

Quand Adorno pose la question : « Y a-t-il une poésie possible après Auschwitz ? », c'est un poète, en la personne de Paul Celan, qui lui apporte la réponse, d'une façon fulgurante et performative. Tout, dans la poésie de Celan, nous dit justement que jamais la poésie n'aura été non seulement possible mais nécessaire *qu'après Auschwitz*.

De la même façon l'Événement pivotale du XX<sup>e</sup> siècle a semble-t-il pu ranger Dieu au rayon des Farces et Attrapes. Comment Dieu pourrait-il exister en ayant laissé s'accomplir une telle abomination ?

C'est que l'homme a oublié depuis longtemps la leçon de saint Paul, reprise par Nietzsche : Le Dieu chrétien est un dieu terrible justement parce qu'il donne à l'homme le plus lourd des fardeaux à porter : la liberté.

Nietzsche ne peut jamais être compris que de façon éminemment paradoxale et le legs qu'il laissa au siècle qu'il ne verrait pas fut justement cette théologie apophatique de la mort de Dieu que seuls quelques rares cerveaux osèrent entrevoir à sa lecture.

Pour aller vite, je dirais que tel un Heidegger, à la fois analyste suprême du nihilisme et être humain emporté par son flot, et qui avait terminé ses derniers écrits par cette phrase surprenante : « Seul un dieu peut désormais nous sauver », Deleuze accomplit le travail paradoxal de « rabattre » les transcendances historiques et méta-historiques sur le « corps-plein de la Terre » comme si par ce geste il pouvait tout au moins en pointer l'origine.

Dans un magnifique texte de *L'anti-Édipe* sur la machine de guerre, Deleuze fait à l'avance le procès de tous ceux qui tenteront d'opposer dialectiquement les sociétés nomades et les autres. Deleuze va montrer comment la machine de guerre est une invention des nomades et de quelle manière les ruptures et les assemblages civilisationnels fonctionnent par synthèses disjonctives, autant dire par « saut quantique ». Ainsi la machine militaire moderne est-elle une synthèse disjonctive de différents aspects centraux de la horde nomade de l'Antiquité. L'exemple le plus probant réside dans le développe-

ment de l'armée américaine moderne qui fonctionne comme un *organisme* bio-cybernétique global, se déplaçant sur tel ou tel territoire dans un *processus* toujours *actualisé*.

Deleuze, comme beaucoup d'autres, fut sans doute écrasé par la diabolique entreprise d'aplanissement des corps et des esprits qui venait d'avoir lieu, et se poursuivait, sous d'autres formes, partout dans le monde. Il est difficile de lui en vouloir.

Après Auschwitz, il semblait dérisoire de chercher une réponse en levant la tête.

Il fit comme d'autres avant lui ; il chercha à l'intérieur de la tête, qui est aussi un monde. Husserl et Heidegger avaient déjà tracé la voie, mais Deleuze parvint sans aucun doute à faire de la philosophie moderne une authentique forme d'anthropologie appliquée, et générale.

On ne peut reprocher à un penseur qui vit au cœur même de l'époque où Dieu est mort de concentrer son regard sur l'animal vivant et pensant qui a pris sa place.

Car c'est au moins la lucidité de Gilles Deleuze, qui ne succomba jamais aux sirènes du nihilisme, pourtant bien portant tout au long de son existence, que d'avoir compris Nietzsche comme « anti-philosophe » et d'avoir expliqué comment la Mort de Dieu, ce Crime impensable, tant pleuré par Zarathoustra, n'avait anéanti les anciennes organisations hiérarchiques – venues des guerriers nomades – que pour valoriser un néo-nomadisme semi-sédentaire, marchand, communicationnel et touristique, un nomadisme de l'ubiquité et de la déterritorialisation en flux tendu, planétaire, c'est-à-dire circonscrite par elle-même.

Toute la « géophanie » rhizomique, qui prend son envol dès la publication de *L'anti-Œdipe*, ressemble étrangement à une translation horizontale de l'infini transcendantal dans laquelle l'Un contient l'infinité des Multiples, ou plutôt : dans laquelle l'Un est le point d'actualisation de la multiplicité. Ce sera d'ailleurs un concept-clé de Gilles Deleuze, mais il importe de souligner que son origine remonte aux sources patristiques les plus lointaines, *De la division de la nature*, de Jean Érigène, par exemple. C'est aussi la conception clé des grands trinitaires comme saint Thomas, Grégoire de Nysse ou un scholastique aussi complexe que Duns Scot, dont il n'est pas sans intérêt de savoir qu'il fut l'objet de la thèse de Deleuze, tout comme il l'avait été pour celle du futur recteur de l'Université de Fribourg.

Il est après tout possible que ce soit aux époques où Dieu semble le plus absent que sa présence est décodée, paradoxalement, par ceux-là mêmes qui ne le voient pas.

## QUELLE ONTOLOGIE POUR LE POST-HUMAIN ?

### LE POST-HUMAIN ET LA POST-MACHINE : DEUX FACES CORRÉLAIRES DU MÊME PROGRAMME-HYBRIS FUSIONNEL ENTRE HOMME ET MACHINE

Il me semble tout à fait significatif que l'on n'ait jamais autant parlé de post-humain que depuis que tout a été essayé pour nous faire oublier que nous n'avons même pas été capables de concevoir un homme digne de ce nom, autant dire l'authentique dépassement surhumain que Nietzsche appelait de ses vœux.

Il est étonnant de constater à quel point plus une pensée est subtile et complexe plus elle s'expose à de violentes mésinterprétations, déformations, détournements. C'est à croire que la seule rançon de l'intelligence, en ce monde, c'est la trahison de celle-ci.

Quand on voit pulluler un peu partout de soi-disant « deleuziens » fabriquant leur philosophie immanentiste en kit, avec quelques sauces new-age, situationnistes, derridiennes, altermondialistes, écologistes, voire « transhumanistes » – vantant les transformations génétiques du corps, le clonage répliatif et toutes les autres mystifications du positivisme moderne, devenu dernière forme de sacré ayant encore droit de cité –, on est saisi par tant de concurrence dans l'absurdité et l'ignorance.

Par je ne sais quel effet de retournement diabolique, la pensée de Gilles Deleuze sert souvent de pilastres à toutes ces amusantes élucubrations d'adolescents quinquagénaires fascinés par leur nouvelle console Nintendo spéculative.

Alors que l'anthropologie générale de Deleuze prend comme point d'appui la conception de la vérité exprimée par Nietzsche en tant que force inévitablement située par-delà le Bien et le Mal, je vois mal comment Deleuze aurait pu, dans un texte ou un autre, faire l'apologie du « corps sans organe » alors qu'il l'a toujours décrit comme la réplique matricielle du *socius*. Dans *L'anti-Œdipe*, Deleuze ne tente ni une mise en accusation du capital ni une savante « réhabilitation » du schizophrène, ce qui me semble-t-il le sépare de Foucault, mais produit au contraire une ontologie scientifique, méta-historique, authentiquement anthropologique, qui met en évidence non seulement la structure inconsciente des sociétés humaines mais expose dans sa vérité la plus nue la structure machinique de l'inconscient de l'homme.

Si le schizophrène est inscrit comme point limite de l'humain-capital, et qu'il est donc inscrit comme actualisation du capital dans l'homme et de l'homme dans le capital, alors cela signifie que l'homme ne fabrique pas ses sociétés en improvisant, pas plus qu'il ne les planifie, mais qu'il est lui-même le plan, le diagramme, la surface d'inscription et le module inscripteur.

Ni sujet de l'histoire, ni objet de pure spéculation, il est avant tout *un événement*, c'est le point exact où un processus se clive, se plie, se surplie.

Et s'il y a donc un moment où l'Être peut survenir, se révéler comme synthèse disjonctive de tous les multiples, c'est bien lors de cette phase de la vie où survient l'événement, le diagramme invisible qui structure tous les autres, le programme de déprogrammation, l'arbre primordial vers lequel tous les rhizomes de la vie et de la pensée s'unifient, en divisant tout, la venue au monde enfin réalisée.

Dans ce contexte il faut envisager la machine de 3<sup>e</sup> espèce, la machine cognitive, la machine de toutes les machines, la machine-cerveau, comme ce moment où l'homme entrevoit peut-être le pivot transcendantal de Husserl au milieu de la configuration rhizomique générale, tel un moment de transmutation, de surtension infinie entre Un et Multiple, c'est-à-dire dans ce qu'est précisément l'Infini. L'Infini n'est pas une accumulation comptable et numérique d'unités de valeurs ou d'objets, l'infini est le cœur de toute singularité. Comme le savaient Duns Scot et Deleuze.

Mais si la machine de 3<sup>e</sup> espèce atteint désormais le stade de la cognition, c'est aussi le moment où elle s'introduit directement au cœur de la machine « homme », dans sa génétique même. Silicium et carbone, protéines et octets, deviennent interchangeables et indiscernables. La victoire de la machine sur l'homme c'est le moment où plus aucune différence ontologique entre les deux espèces ne sera perceptible. L'homme du XXI<sup>e</sup> siècle reproduit, en pire, les mêmes erreurs rationalistes que ses prédécesseurs des années 1900. Il ne voit pas le monde de la machine de 3<sup>e</sup> espèce comme la fin de l'homme tel qu'on l'a connu, ou sinon il s'en félicite sans comprendre qu'on ne construit jamais rien à partir de rien ; or l'homme n'est encore à proprement parler pas grand-chose. La machine de 3<sup>e</sup> espèce est donc *une épreuve (sur)naturelle* qui va déterminer le destin de l'homme. Sera-t-il assez fort pour assumer son rôle de métamachine cosmique, et donc surpasser à la fois l'homme et la machine, le post-homme et la post-machine ? Il est vraisemblable qu'entre la machine de 3<sup>e</sup> espèce et ses clones humanisés, d'une part, et l'Humain de 4<sup>e</sup> type et son insertion poétique dans le Monde Créé, d'autre part, s'étende une distance incommensurable, celle qui sépare par exemple un chanteur de rap d'un cosmonaute. Si l'Être c'est l'événement à la fois complètement inconnu et fondamentalement connaissable qui surgit de l'humanité par le surpassement, autant dire l'accomplissement de tout ce que l'homme contient de machines secrètes, alors nous pouvons le voir comme le prolégomène annonciateur de l'Homme Milliaire, l'homme intégral attendu tant par les présocratiques, les juifs de l'Antiquité kabbalistique, les chrétiens du Moyen Âge et quelques âmes perdues dans le monde d'aujourd'hui.

L'homme-machine que la culture mondiale nous prépare est à l'opposé même de ce que la pensée de Deleuze nous laisse vraiment imaginer. L'immanentisme de Deleuze apparaît bien comme une transcendance translátée,

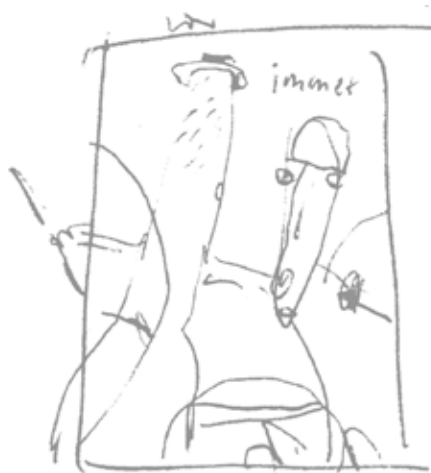
par défaut. Dans la vision de Deleuze, il ne me semble pas que la structure de l'Arbre, hiérarchique et verticale, meurt d'aucune façon sous la prolifération rhizomique. Elle se transmute et, mieux encore, provoque la transmutation de ce qui se réunit à lui. Le schizophrène ne guérit pas, pas plus que le capital, mais les deux figures en opposition frontale, inconscient machinique, corps sans organe, peuvent trouver la structure métastable permettant une « réunification » qui n'est pas sans rappeler le fameux *tiqqûn* kabbalistique.

Clivés et surpliés sur eux-mêmes, telles les structures chromosomiques du vivant, ensemble, ils forment un rapport de production spécifique qui agence les notions de machines et d'organes comme des variateurs d'intensités ontologiques. À l'inverse, les transcendances de substitution dont on nous promeut la vente et le service après-vente ne sont bien que des formes d'immanences absolutistes déguisées en lumière vers le ciel.

Plutôt que se répliquer, lui et les machines carcérales du *socius*, c'est le moment pour l'homme de répliquer, le moment où l'homme se trouve devant le plus terrible de tous les dangers : sa propre liberté.

Gilles Deleuze était un homme libre. Le danger ne lui faisait pas peur. Il n'aurait guère apprécié l'époque qui vient de commencer, juste après sa disparition qui, parfois, m'apparaît comme un signe.

Ce danger c'est le risque de l'Être, ce moment ineffable où il surgit, jaillit, comme événement totalement singulier, par lequel, comme disait Nietzsche, *il devient ce qu'il est*.



# Lecture

Page laissée blanche intentionnellement

# Pourquoi s'être rencontrés pour parler de Deleuze, pourquoi écrire maintenant autour de son œuvre ?

PAR RENÉ LEMIEUX

Les corps viennent peser les uns contre les autres, voilà le monde.  
L'immonde, c'est le présupposé où tout serait pesé d'avance.

Nancy, 2006, p. 83.

C'est un long titre, c'est une phrase : c'est la première avec laquelle j'aurais voulu commencer ce chapitre. J'ai choisi d'en faire la dernière, un peu pour marquer la profonde circularité de ce que j'annonce, une profonde circularité entre le texte et la vie, doublant la circularité à l'intérieur du texte même, entre lecture et éthique, entre lecture et écriture : circularités à travers lesquelles j'avancerai.

Gilles Deleuze est mort en 1995. Je suis de cette génération qui n'aura jamais connu Deleuze de son vivant, mais aussi de celle qui, lorsque viendra le temps de penser à partir de Deleuze, devra vivre avec le poids de ceux qui ont connu Deleuze *personnellement*, et dont la parole, pense-t-on souvent, *vaut plus*. Je suis de la première génération qui n'a que la lecture pour le connaître. C'est un peu de ce poids que j'aimerais ici parler, ne serait-ce que pour m'alléger et alléger l'écriture.

La question que j'aimerais poser ici est très personnelle, je la crois pourtant commune à une problématique qui lie tous ceux à qui je m'adresse, les lecteurs *présents* de Deleuze. Cette problématique est celle de la lecture des philosophes. Je prends la lecture ici dans son sens *publique* : le commentaire écrit résultant de la lecture d'un auteur, offert au public lecteur. C'est, je crois, une problématique commune à tout texte qui se veut lié à un autre sous le signe du pli : l'*expliquer*, l'*impliquer*, le *compliquer*. C'est la problématique que je

pense voir à l'œuvre dans cette idée d'un contr'hommage, comme elle l'est généralement dans ce que produit le monde universitaire. Cette attitude du jugement n'est pas unique à la présente publication, c'est celle que l'on retrouve toujours lorsque vient le moment où des lecteurs se rencontrent et rendent publique leur lecture : cette question du « Est-ce un bon commentaire ? Est-ce une bonne lecture de Deleuze ? » Le *bon* commentaire, la *bonne* lecture (comme la mauvaise), on le découvrira, est une question éthique : tout le présent chapitre étudiera la circularité entre éthique et lecture, mais aussi, par torsion, de l'éthique et de la lecture face à eux-mêmes. Et si Gilles Deleuze est le prétexte pour cette circularité, c'est aussi à travers son œuvre que je pense pouvoir y circuler.

## ÉTHIQUE DE LA LECTURE

Lorsqu'il y a débat sur un auteur, le débat se fait rarement sur une question de contenu, mais plutôt sur le fait de savoir qui a *bien lu* l'auteur<sup>1</sup>. Les critiques en effet fonctionnent comme des accusations : « Tu as *mal* lu tel ou tel auteur. » Ou même les félicitations : « Tu as *bien* lu tel ou tel auteur. » À mon sens, il n'y a pas tellement de différence, il s'agit essentiellement de la même chose. Qu'il soit question de *bien* ou de *mal*, il y a toujours sous ce jugement une certaine *idée morale*. Or, ici, j'aimerais proposer *publiquement* – à savoir rendre visible un processus qui se fait généralement caché – ce qui à mon sens serait une certaine idée de l'éthique de la lecture, *de* Deleuze et *par* Deleuze, et je le fais aussi en tant que lecteur de Deleuze. Car la présente lecture s'implique dans la question, et implique au-delà toutes les autres contributions de ce collectif comme elle le fait avec le lecteur présent.

On ne s'étonnera pas, pour ce qui est de cette problématique, du choix particulier pour Gilles Deleuze. En effet, avoir été un *mauvais commentateur*, c'est justement la critique qu'on lui faisait lorsqu'il publia, dans la première des trois périodes de sa carrière universitaire<sup>2</sup>, des monographies de philosophes. Éric Alliez rapporte la forme sous laquelle se formulait cette critique dans sa petite conférence, *Deleuze, une philosophie virtuelle* : « Il n'est pas auteur puisqu'il commente, et il n'est pas non plus commentateur puisqu'il

1. Pour un développement plus large des problématiques abordées ici, voir mon analyse de la controverse entre Alain Badiou et les rédacteurs de *Futur antérieur* / *Multitudes* (1997-2000) dans Lemieux (2007).

2. Sur la distinction en trois périodes voir entre autres le texte « Sur la philosophie » de Gilles Deleuze dans *Pourparlers* (1995, p. 185).

fait "du Deleuze"<sup>3</sup>. » En somme, soit il y a trop de Deleuze, soit il n'y en a pas assez. La critique semble suggérer qu'un *bon commentaire* serait celui qui ferait disparaître son auteur – et c'est le cas dans les deux sens : l'auteur commenté et l'auteur qui commente. Or, en deçà de ces considérations, il y a toujours l'idée qu'il y a un commentaire idéal que le lecteur aurait à découvrir. Une vérité, un principe unique, une lecture idéale, il y a toujours une certaine idée de la transcendance.

Dans une pensée transcendantale, la lecture relève de la Morale, c'est une question de Bien ou de Mal, avant d'être une question de Vrai et de Faux. C'est le Bien et le Mal dans la manière de formuler une lecture, un événement ou un objet, qui induit le jugement qu'on porte sur eux.

Une éthique de la lecture qui se voudrait immanente devrait, pour juger, avoir une autre base que celle de la transcendance ; elle devrait en outre répondre à cette requête pour une invisibilité de l'auteur. C'est un peu ce que j'aimerais formuler ici, et je pense pouvoir le faire à partir de la *lecture de l'éthique* que Deleuze a pu nous offrir, une certaine lecture de l'*Éthique* de Spinoza.

## LECTURE DE L'ÉTHIQUE

Peut-on penser une éthique dans un monde immanent – un monde qui refuse tout principe supérieur et toute hiérarchisation des valeurs ? Il s'agit, il me semble, de la question à poser à Gilles Deleuze. J'ai parlé de *bon commentaire* et de *mauvais commentaire*, comme si la question de la lecture incluait déjà une certaine idée de la morale, comme si cette question s'impliquait d'une *idée morale*. Comment peut-on affirmer d'un commentateur qu'il *interprète bien*, ou qu'il *interprète mal* ? S'il y a là un présupposé moral, je suis en droit de questionner le problème sous le plan de l'éthique, que l'on peut chercher chez Deleuze même<sup>4</sup>.

La question de départ pourrait être celle-ci : *Y a-t-il une éthique dans la pensée de Gilles Deleuze ?* C'est une question pauvre dans la mesure où elle ne

- 
3. Éric Alliez (1996, p. 45). Pour une problématique similaire, mais différemment abordée, voir Manola Antoniolli (1999, p. 7) : « On accuse Deleuze ou bien de réduire l'activité philosophique au commentaire, ou bien de reconduire les auteurs commentés à sa propre philosophie. » Pour une critique de la méthode de Deleuze, voir Guy Lardreau (1999 et 2006).
  4. Je ne réponds pas ici directement à l'aporie de savoir si Deleuze développe ou non sa propre philosophie lorsqu'il emprunte les mots d'un philosophe : non par incurie, mais parce que toute cette question est impliquée dans le travail même de l'écriture qui est à l'œuvre à l'instant.

pose pas la question de la performativité de la pensée de Deleuze. Car une thèse qui prendrait en compte la forme et le fond se formulerait ainsi : il y a une éthique dans la pensée de Deleuze (ce qui répond à la question : *Deleuze parle-t-il d'éthique ?*), mais c'est dans la manière même de penser qu'on peut la découvrir (ce qui répond à une deuxième question : *Deleuze parle-t-il éthiquement lorsqu'il parle d'éthique ?*). J'aimerais formuler ici quelques idées sur cette éthique – comme fond et comme forme – que je pense voir à l'œuvre dans la lecture deleuzienne de Spinoza. Je me permets de le faire brièvement, afin – on le verra – d'*alléger la lecture*.

L'éthique de Spinoza, telle que lue par Deleuze, est une éthique de la rencontre, une éthique du corps à corps. Il y a, dit Deleuze, deux cas de rencontres, et ces deux cas détermineront toute une typologie des passions. Il y a d'abord le cas de la rencontre entre deux corps où le rapport de l'un se compose avec l'autre<sup>5</sup>, l'autre corps est alors dit « convenir avec ma nature » : il m'est « bon », c'est-à-dire « utile » (1968a, p. 218). Il produit donc, continue Deleuze, « une affection qui, elle-même, est bonne ou convient avec ma nature ». Nous pouvons certainement déduire ce que serait une mauvaise rencontre, à savoir la rencontre avec un autre corps qui ne conviendrait pas avec notre nature, il n'est en ce cas ni bon, ni utile, mais mauvais et nuisible. Se produit alors dans la rencontre une affection mauvaise : « L'idée de cette affection est un sentiment de tristesse, cette tristesse-passion se définit par la diminution de ma puissance d'agir. Et nous ne connaissons le mauvais qu'en tant que nous percevons une chose qui nous affecte de tristesse » (1968a, p. 220).

Mais qu'est-ce, précisément, l'affection ? Pour Deleuze, lisant Spinoza, ces affections « se disent en fonction d'un certain *pouvoir d'être affecté* » (1968a, p. 197). S'il s'agit d'un « pouvoir », ce mot n'est pas pris dans le sens de *domination*, mais dans celui de *puissance* ou de *capacité*. Deux notions importantes, donc, celle de « pouvoir » et celle d'« affect ». Ces deux notions permettent de comprendre un individu particulier. Pour ne donner qu'un exemple, citons celui bien connu de la tique, exemple qui provient de Jacob von Uexküll :

[Von Uexküll] définira cet animal par trois affects : le premier, de lumière (grimper en haut d'une branche) ; le deuxième, olfactif (se laisser tomber sur le mammifère qui passe sous la branche) ; le troisième, calorifique (cher-

5. « Cela même peut s'entendre de plusieurs façons : tantôt le corps rencontré à un rapport qui se compose naturellement avec un de mes rapports composants, et par là même contribue à maintenir mon rapport global ; tantôt les rapports de deux corps conviennent si bien dans leur ensemble qu'ils forment un troisième rapport sous lequel les deux corps se conservent et prospèrent » (1968a, p. 218).

cher la région sans poil et plus chaude). Un monde avec trois affects seulement, parmi tout ce qui se passe dans la forêt immense. Un seuil optimal et un seuil pessimal dans le pouvoir d'être affecté : la tique repue qui va mourir, et la tique capable de jeûner très longtemps<sup>6</sup>.

Une éthique comme celle de Deleuze cherchera à comprendre les affects des individus. Pour employer un autre mot pour la décrire, on pourrait la nommer « éthologie ».

Ainsi, ce qui définit un individu, un cheval, un homme, c'est son *pouvoir d'être affecté*. Comparer un homme ou un cheval, ou encore deux hommes ou deux chevaux entre eux, c'est comparer leur pouvoir d'être affecté, qui n'est jamais le même : « Ils ne sont pas affectés par les mêmes choses, ou ne sont pas affectés par la même chose de la même façon » (1968a, p. 197). Comprendre un individu dans une situation, c'est comprendre sa puissance d'affecter et d'être affecté.

Dans la lecture de Deleuze, il y a deux formes d'affect : des affects passifs (les passions) et des affects actifs (les actions). La différence, essentiellement, se trouve dans la *cause* qui les affecte. Les affects passifs sont reliés aux passions, et existent dans le fait que l'on n'est pas cause de l'affection ; les affects actifs, ou actions, se réalisent au contraire lorsque l'on est cause de l'affection.

Un corps dont le pouvoir d'être affecté est rempli par des affections passives est dit dans une puissance de pâtir (1968a, p. 201). C'est un corps soumis, un corps esclave, en ce sens qu'il est en quelque sorte séparé de son essence, ou de son degré de puissance : il est séparé de ce qu'il peut (1968a, p. 205). La passion est toujours, en un sens, négative, mais ce négatif est compris comme privation :

Notre force de pâtir n'*affirme* rien, parce qu'elle n'*exprime* rien du tout : elle « enveloppe » seulement notre impuissance, c'est-à-dire la limitation de notre puissance d'agir. En vérité, notre puissance de pâtir est notre impuissance, notre servitude, c'est-à-dire le *plus bas degré de notre puissance d'agir* (1968a, p. 204).

Ce *plus bas degré de notre puissance d'agir* montre bien que, chez Deleuze, il y a un monisme de la puissance. Entre affects passifs et actifs, la différence n'est pas une différence de nature, mais une différence de degré.

L'idéal, évidemment, se serait d'être affecté par des affects actifs, car alors seulement nous ne sommes plus soumis à une contingence qui pourrait s'avérer dangereuse pour le corps. Le corps apprend – c'est l'expérience –, il peut faire

6. Deleuze fait référence à Jacob von Uexküll (1956). On retrouve cet exemple dans Deleuze (1981) et dans *L'abécédaire de Gilles Deleuze*, « A comme Animal » (Boutang, 1996).

des choix en fonction de sa propre puissance d'affecter. En ce cas, il choisit les affects en fonction d'une augmentation de sa propre puissance d'affecter. Si les passions sont inévitables, il faut toutefois ajouter qu'elles peuvent mener à des actions, elles leur sont reliées. Passer, disons, d'un affect subi à un affect créateur.

Ces passions avec lesquelles il est possible de passer de l'affection passive à l'affection active, sont les passions joyeuses, ce sont les passions qui aident le corps dans sa constitution, dans sa persévérance à exister. Et ces affections joyeuses s'opposent aux affections tristes. Pour déterminer ce qu'est une affection joyeuse d'une affection triste, il s'agit simplement de voir si, suite à la rencontre entre deux corps, le rapport qui en découle est un rapport de composition ou un rapport de décomposition. Ainsi, c'est toujours sous forme biologique que doit se comprendre l'affection, et, en ce sens, une éthique est toujours une *éthologie des corps*. Après une rencontre, le corps est-il mieux, plus fort, ou pas? Voilà une question éthique.

Pour ce qui est des passions tristes, il s'agit de passions qui, non seulement ne fourniront pas d'accès aux actions, mais plus encore détruiront le corps lui-même, ou endommageront son rapport de composition, sa *fabrica*. En ce cas, elles sont un obstacle à la pleine réalisation du potentiel du corps, de « ce que peut un corps ».

Par ailleurs, une mauvaise rencontre est toujours dommageable, qu'il soit combat ou duel. Même si notre corps en ressort gagnant, et que le corps autre en sort perdant, quelque part il y a toujours diminution du pouvoir d'affecter. C'est donc l'expérience – dans son sens commun (expérience de vie), comme dans son sens philosophique (avec l'empirisme) – qui nous permet de faire des choix, et ces choix sont éthiques: ils s'adressent à l'agir. Par ailleurs, Deleuze se montre même assez pessimiste sur ces rencontres: « Nous avons donc fort peu de chances de faire naturellement de bonnes rencontres. Il semble que nous soyons déterminés à beaucoup lutter, beaucoup haïr, et à n'éprouver que des joies partielles ou indirectes qui ne rompent pas suffisamment l'enchaînement de nos tristesses et de nos haines » (1968a, p. 224).

Si les passions tristes se lient dans un rapport de décomposition avec le corps, ce n'est toutefois pas le cas de toutes les passions. Le corps est toujours dans l'affection, mais si les passions ne suffisent pas à actualiser toute la puissance du corps, elles sont nécessaires afin d'augmenter le pouvoir d'affecter.

Ainsi l'éthique de Deleuze peut s'exprimer à travers une question dédoublée, que Deleuze emprunte à Spinoza: « *Comment arriverons-nous à produire des affections actives ?* Mais d'abord: *Comment arriverons-nous à éprouver un maximum de passions joyeuses ?* » (1968a, p. 225).

Ainsi, avec cette éthique, il n'est plus possible de parler d'un *Bien* ou d'un *Mal* transcendantal, c'est-à-dire des principes à partir desquels on pourrait juger les rencontres. Il n'y a plus chez Spinoza un *Bien* absolu et transcendant, parce que les rapports dans lesquels se composent les corps divergent toujours ; et ces rapports refusent l'attribution d'une essence permanente. Les rapports sont toujours des singularités parmi les singularités : ce sont des *hæccéités*.

S'il n'est plus possible de parler de *Bien* – ou encore moins de *Mal* –, il faut toutefois faire attention à l'emploi des termes comme *bon* ou *mauvais* ; même, à mon avis, il n'est pas plus possible de parler de *bon* ou de *mauvais*. On ne doit pas remplacer un principe hiérarchique transcendantal par un autre, c'est la notion même de « principe » qui n'est plus possible. Certains commentateurs ont ainsi essayé de remplacer le Bien et le Mal par des notions comme le bon et le mauvais ; on est passé des adverbess substantifiés et majuscules aux formes adjectivales et minuscules. Mais c'est se tromper de problématique : la problématique n'est pas celle d'une illusion transcendantale qu'auraient générée le Bien et le Mal (*majusculement*), ni dans la manière de l'appliquer (*adverbialement*) ; le problème est le *lieu même*, la position qu'ils occupent. Remplacer le Bien et le Mal par le bon et le mauvais dans la même position transcendantale, c'est détourner le problème réel qui est celui de la transcendance. Il ne peut y avoir de transcendance principielle du bon et du mauvais, comme il ne peut y en avoir du Bien et du Mal. La problématique se trouve dans la manière de percevoir et surtout de juger de ce qui est bon ou de ce qui est mauvais. Car l'éthique de Spinoza n'est pas la fin du *jugement* ; mais si ce jugement est si différent de ce que peut faire l'ordre moral, elle renforce l'idée que la vie à travers ses rencontres est une épreuve physico-chimique : « Au lieu d'une synthèse qui distribue récompenses et châtements, l'épreuve éthique se contente d'analyser notre composition chimique (épreuve de l'or ou de l'argile) » (1981, p. 59).

À partir de cette éthique de la composition chimique, j'aimerais développer une nouvelle problématique, non seulement sur le type de jugement si fréquent que l'on retrouve dans toute lecture devant être faite dans le monde universitaire, mais plus spécifiquement dans ces lectures auxquelles participent ceux qui ont été réunis dans ce collectif, qui ont tous choisi d'écrire sur Gilles Deleuze. Or, à cela, je pourrais apporter une certaine *éthique de l'éthique*, une torsion de l'éthique contre elle-même. En rapport à Spinoza, Deleuze dit à propos de la philosophie qu'elle n'est pas une discipline qui consiste à nous faire connaître *quelque chose*, mais plutôt « à nous faire connaître notre puissance de comprendre » (1968a, p. 76). Quelle est notre puissance de comprendre lorsqu'on lit Deleuze ? À mon avis, dans l'idée même du *comprendre*

se trouve une question éthique. L'éthique ici n'est pas seulement un contenu à une réflexion, à une pensée, elle est la forme même de la pensée<sup>7</sup>.

Mais poussons la réflexion jusqu'au bout de son pouvoir, car si l'éthique de Spinoza interprétée par Deleuze est une éthique qui pose la question *Que peut un corps ?*, je suis en droit, pour ce qui est de l'*éthique de l'éthique*, de poser une nouvelle question : *Que peut la pensée ?*

## ÉTHIQUE DE L'ÉTHIQUE

Cette nouvelle éthique de la pensée ne peut se suffire à être jugée en termes de *bien* et de *mal* (c'est une *bonne pensée*, une *mauvaise pensée*, etc.) ni même en termes de *bon* et de *mauvais*, en ce sens précis où ces deux principes remplaceraient les deux premiers. Mais il faut tordre la question : Cette pensée me fait-elle du bien, m'affecte-t-elle d'une bonne façon, ou utilement ? Ou encore : Cette pensée me fait-elle du mal, m'affecte-t-elle d'une mauvaise façon, ou inutilement ? Dans le cas de Deleuze, je pourrais dire que Spinoza n'a pas seulement donné une éthique à Deleuze (comme contenu théorique), il lui a donné *une affection bonne*, il l'a *bien affecté*. Et c'est en ce sens que je peux parler d'une éthique spinozienne chez Deleuze. Ce n'est pas une question de raison ou de principe, il faut évaluer l'importance du spinozisme dans la pensée de Deleuze en termes d'affection.

Deleuze, dans son deuxième livre sur Spinoza, nous dit que la phrase de Spinoza « ce que peut un corps » s'applique à tout corps<sup>8</sup> ; « ce que peut un corps », ça peut aussi être « ce que peut la société », « ce que peut une institution », « ce que peut une relation », « ce que peut un événement », et peut-être ce qui m'intéresse ici, « ce que peut une lecture ». Le verbe « pouvoir » dans « ce que peut un corps » est ici puissance, « ce que peut une pensée », c'est penser la pensée le plus loin qu'il soit possible de le faire. Dans mon cas, ce qui m'a intéressé, c'est le corps langagier, le corps textuel, ou mieux : le *corpus littéraire*. « Ce que peut un corps », c'est se demander jusqu'où peut-on pousser la pensée, l'interprétation d'un texte ou, comme le dit Deleuze à propos du compte rendu en histoire de

7. C'est aussi le sens que je donne à cette phrase de *Pourparlers* : « Entre Lucrèce, Hume, Spinoza, Nietzsche, il y a pour moi un lien secret constitué par la critique du négatif, la culture de la joie, la haine de l'intériorité, l'extériorité des forces et des relations, la dénonciation du pouvoir..., etc. » (1995, p. 14). Le choix même de ces auteurs est chez Deleuze un choix éthique. L'histoire des idées, l'histoire de la philosophie est une problématique éthique.

8. « Un corps peut être n'importe quoi, ce peut être un animal, ce peut être un corps sonore, ce peut être une âme ou une idée, ce peut être un corpus linguistique, ce peut être un corps social, une collectivité » (1981, p. 171).

la philosophie, qu'« [il] agisse comme un véritable double, et comporte la modification maxima propre au double » (1968b, p. 4).

Or, la lecture telle que je la comprends ne se résume pas à expliquer ou simplement ouvrir un objet qui serait fermé, amener à la lumière une vérité cachée depuis toujours ; lire, ce n'est pas *expliquer*, au contraire, c'est *impliquer*, c'est *compliquer*, c'est s'investir dans un rapport entre deux corps. Un texte est un corps, un corps que l'on traite, soulage ou guérit, c'est tout autant celui qu'on démembre, celui qu'on autopsie, celui sur lequel on applique une médecine, des remèdes ; interpréter un texte, c'est procéder à une chirurgie du corps ; lire Deleuze, c'est d'autant plus expérimenter le corps. Et si le livre est un corps, comme tout corps, il m'affecte. Une philosophie, ça affecte : ça nous donne des affections. Jean-Luc Nancy, il me semble, l'a bien dit dans sa conférence *Corpus*, véritables variations sur le thème du corps. Même s'il ne fait jamais explicitement le lien entre corpus littéraire et corps biologique, les ramifications de ses multiples variations le permettent facilement. Ainsi, Nancy dira que le corps à corps de l'écrivain et du lecteur est d'un *toucher* particulier :

Un toucher, un tact qui est comme une adresse : celui qui écrit ne touche pas sur le mode de la saisie, de la prise en main (du *begreifen* = saisir, s'emparer de, qui est le mot allemand pour « concevoir »), mais il touche sur le mode de s'adresser, de s'envoyer à la touche d'un dehors, d'un déroboé, d'un écarté, d'un espacé (Nancy, 2006, p. 19).

Un livre est une touche, un rapport affectif entre le lecteur et sa lecture :

Que nous le voulions ou non, des corps se touchent sur cette page, ou bien, elle est elle-même l'attouchement (de ma main qui écrit, des vôtres tenant le livre) (Nancy, 2006, p. 47).

Les livres en tant que corps se collent à nous, nous affectent, nous changent, augmentent ou diminuent notre puissance d'agir. Les livres pèsent sur la surface de nos sens, dans l'*entr' affection* des corps. Ils touchent, ils nous touchent, parce que le langage *touche* ; et cette rencontre comme toucher est parallèle à un travail de la pensée, elle n'y est pas disjointe : l'expérimentation du corps c'est l'expérimentation de la pensée.

Et si j'ai amené quelques « lectures de Deleuze » comme génitif subjectif (Deleuze lit Spinoza ; on aurait pu aussi dire Deleuze lit Bergson, Deleuze lit Nietzsche, etc.), je pourrais renverser la question en prenant appui sur le *de* du « lectures *de* Deleuze » pour qu'il devienne un génitif objectif : « lecture de Deleuze », non plus dans le sens où Deleuze performe une lecture, mais dans celui où c'est nous qui performons une lecture de Deleuze, c'est nous qui lisons Deleuze. En quoi la lecture de nos lectures ici rassemblées est-elle une activité éthique ?

## LECTURE DE LA LECTURE

En exergue, j'ai mis une citation de Nancy provenant de la même conférence ci-dessous mentionnée. Cette citation a trait à la pesée des corps. La lecture, trop souvent, elle est pensée comme un poids. Dans ce cas, on n'a pas bien compris ce qu'est une lecture. Certains ont intérêt à garder cette idée que la lecture est une lourdeur, parce que, dans l'académie, la lecture est aussi vue comme un signe de prestige<sup>9</sup>. Or, la lecture n'est pas accumulation. Lire, ce n'est pas accumuler, c'est sélectionner. Comment est-ce possible ?

L'interprétation d'un corpus littéraire n'est pas la répétition du texte : les commentateurs d'un auteur ne le répètent pas : ils sélectionnent. Il ne s'agit pas de juger si Deleuze est plus ou moins visible dans les commentaires qu'il a faits, ou encore de juger s'il est plus ou moins visible dans les commentaires fait à son propos, mais de juger de leurs affections réciproques : c'est l'*entr'af-fection* comme jugement de l'affect. La question à poser est donc *En quoi le texte est-il porteur d'un rapport nouveau de la pensée, en quoi est-il lui-même un corps affecté et affectant ?*

Si Spinoza affecte Deleuze comme je l'affirme, ce n'est pas seulement en tant que contenu théorique, mais en tant qu'expérimentation sur *ce que peut la pensée*. Mais si le livre affecte positivement – on parlera de passions joyeuses – ou négativement – on parlera de passions tristes –, ultimement, le lecteur doit savoir passer de la lecture à une pensée active<sup>10</sup>. Ce n'est que lorsque l'on peut *se passer* du livre qu'il est possible de parler d'action dans la pensée, et c'est là, à mon avis, l'apport de Deleuze dans le spinozisme : Deleuze est affecté par Spinoza, car il peut y puiser une pensée active.

C'est un peu normal que l'on aie demandé à une certaine époque si Deleuze commentait bien, avec pour *mesure* l'effacement de l'auteur – auteur commenté ou commentant. Et si cet effacement a toujours été réclamé, chez

9. Je renvoie ici à l'excellent livre de Pierre Bayard, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lu* (2007) qui, par une tout autre forme de réflexion et avec des problèmes qui sont différents des miens, propose une certaine « thérapeutique » de la lecture, et ce, à partir d'une réflexion sur la « non-lecture » des textes.

10. Sur la lecture/écriture comme joie ou tristesse, Deleuze, dans *Dialogues*, mentionne le cas de sa propre lecture de Kafka : « Mon idéal, quand j'écris sur un auteur, ce serait de ne rien écrire qui puisse l'affecter de tristesse, ou, s'il est mort, qui le fasse pleurer dans sa tombe : penser à l'auteur sur lequel on écrit. Penser à lui si fort qu'il ne puisse plus être un objet, et qu'on ne puisse pas non plus s'identifier à lui. Éviter la double ignominie du savant et du familial. Rapporter à un auteur un peu de cette joie, de cette force, de cette vie amoureuse et politique, qu'il a su donner, inventer. Tant d'écrivains morts ont dû pleurer de ce qu'on écrivait sur eux. J'espère que Kafka s'est réjoui du livre que nous avons fait sur lui, et c'est pour ça que ce livre n'a réjoui personne » (1977, p. 142).

l'auteur du commentaire comme avec l'auteur commenté, c'est que l'on n'a pas bien compris qu'une lecture se situe toujours dans cet entre-deux, et cet entre-deux est le lieu de l'impersonnel. Une affection est toujours impersonnelle, et ce *devenir-impersonnel* de la pensée est pensable chez Deleuze comme une certaine idée de la différence. Et c'est en cela que Deleuze peut avoir une pensée nouvelle et différente de Spinoza – malgré les récriminations des tribunaux moraux de l'académie.

Mais pour penser cette nouveauté de la lecture de Deleuze (génitif subjectif et objectif), il faut prendre en compte en quoi la lecture est sélection<sup>11</sup>. De même, il faut distinguer *sa* lecture *des* lectures: performer une lecture particulière qui ne répète pas l'auteur mais qui propose une *modification maxima* propre au double, qu'est-ce que cela veut dire? Il s'agit de comprendre dans ce retour à l'auteur ce qui fait revenir et ce qui se donne dans la différence – un revenir dans le *virtuel*. Dans *Différence et répétition*, Deleuze fait une distinction entre deux aspects de la *différenciation*: «On dira que l'Idée s'actualise par différenciation. Pour elle, s'actualiser, c'est se différencier» (1968b, p. 358). Si dans sa virtualité, elle est indifférenciée, elle n'est pas pour autant indéterminée, elle est, dit Deleuze, différenciée. Pour Deleuze, ce qui importe, ce n'est pas tellement de dire qu'un mouvement d'actualisation – ici, une lecture particulière – c'est différencier la lecture, ce qui est assez évident, mais la lecture comme virtualité même est source de *différenciation*, le texte est en lui-même une différence. D'où l'importance pour Deleuze du rapport *t/c* comme symbole de la *Différence*: différencier et différencier.

Or la condition de l'actualisation – une lecture particulière, *sa* lecture particulière –, c'est l'intensité. Comment relier ici cette actualisation que je crois voir dans la lecture, en tant que singularité, et l'intensité? À son problème, Deleuze répond *l'individuation*. Mais quelle serait l'individuation dans mon cas? Vers quoi dramatise l'intensité de la lecture lorsqu'elle s'individualise? Et la réponse, à mon avis, c'est l'écriture: l'écriture comme complément de la lecture, l'écriture de la lecture, l'individuation d'un corps intensif. Quand

11. Dans sa conférence *Règles pour le parc humain*, Peter Sloterdijk mentionne le pouvoir sélectif de la lecture: «Leçons [*Lektionen*] et sélections [*Selektionen*] ont plus de rapports les unes avec les autres que n'a voulu et n'a jamais voulu le penser aucun historien, et s'il continue à nous paraître impossible, à nous aussi, de reconstituer avec une précision suffisante le lien entre lecture [*Lesen*] et sélection par anthologie [*Auslesen*], ce lien est tout de même plus qu'une intuition gratuite du fait qu'il possède, en tant que tel, une réalité» (2000, p. 40-41). Si Sloterdijk réfléchit cette problématique au niveau social-historique de la *Züchtung* nietzschéenne (qu'il retrouve aussi chez Platon), je crois pour ma part qu'on aurait tout intérêt à réfléchir aux liens entre l'*affectio* spinozienne et la question politique du *faire lire*: une théorie et une pratique affectives de la réception littéraire.

Deleuze dit que « toute chose a comme deux “moitiés”, impaires, dissymétriques et dissemblables, les deux moitiés du Symbole » (1968b, p. 358), je comprends ces deux moitiés dissymétriques de la différen<sup>t</sup>/iation comme d'une part la lecture en tant que virtualité et d'autre part les lectures comme actualisations singulières; mais l'écriture, associée à l'actualisation, n'est pas bien loin :

Une moitié idéale plongeant dans le virtuel, et constituée, d'une part, par les rapports différentiels, d'autre part, par les singularités correspondantes; une moitié actuelle, constituée, d'une part, par les qualités actualisant ces rapports, d'autre part, par les parties actualisant ces singularités. C'est l'individuation qui assure l'emboîtement des deux grandes moitiés non semblables (1968b, p. 358).

Ce n'est pas que lecture et écriture s'équivalent et se complètent dans le semblable, mais c'est que la lecture, elle-même comme fêlée – différentié – s'individualise à travers une écriture. *Lecture* et *lectures* sont telles qu'elles sont des différences de nature, mais *lectures* et *écritures* sont des différences de degré, car celles-ci sont déjà dans l'intensité qui est le propre de l'individuation.

Et cette question de l'individuation, je la crois ontologique : une ontologie qui prolonge l'éthique. *Éthique et ontologie de l'affirmation*. Car le mouvement du virtuel à l'actuel est un mouvement de retour : c'est le mouvement de l'éternel retour. Et l'éternel retour est un *revenir* : ce qui revient est le différent. Nous avons, à travers la lecture, sélectionné – nous avons usé de forces pour cela –, ultimement, nous serons sélectionnés. Lire n'est plus un fardeau, ce n'est plus une charge, mais un moyen d'effectuer et d'actualiser des forces qui nous dépassent. Nous écrivons non pas lorsque nous sommes *lourds*, mais lorsque nous sommes *légers*. Et ce revenir de l'éternel retour, si on tient à se l'imaginer comme une circularité, dit Deleuze, « encore faut-il la doter d'un mouvement centrifuge, par lequel elle expulse tout ce qui est trop faible, trop modéré pour supporter l'épreuve » (1967, p. 285). Une *profonde circularité* qui sélectionne.

Ce *revenir* ramène à la question de l'Être : le revenir à la fois *est* et *devient*. Et c'est de cette manière que l'on peut comprendre la lecture en devenir qui actualise des forces, des puissances, et la lecture comme virtualité qui permet le retour du différencié. Nietzsche a puisé chez Héraclite la doctrine du devenir dont en a résulté une ontologie de l'affirmation : « Héraclite a nié la dualité des mondes, “il a nié l'être lui-même”. Bien plus il a fait du devenir une affirmation » (1962, p. 27).

Or il faut longtemps réfléchir pour comprendre ce que signifie faire du devenir une affirmation. Sans doute est-ce dire, en premier lieu : il n'y a que le devenir. Sans doute est-ce affirmer le devenir. Mais on affirme aussi l'être du devenir, on dit que le devenir affirme l'être ou que l'être s'affirme dans le devenir.

Héraclite a deux pensées, qui sont comme des chiffres : l'une selon laquelle l'être n'est pas, tout est devenir ; l'autre selon laquelle l'être est l'être du devenir en tant que tel. Une pensée ouvrière qui affirme le devenir, une pensée contemplative qui affirme l'être du devenir (1962, p. 27).

Lire un auteur et le citer, penser à partir de lui, c'est invoquer une puissance. C'est invoquer une puissance afin d'en libérer une nouvelle. C'est accepter la rencontre qui permet l'affection afin d'affecter à son tour : une rencontre comme *entr'affected*. Mais si le lecteur est affecté par la lecture – corps du texte et corps du lecteur –, la lecture est tout autant affectée par le lecteur : ainsi tordue, la lecture génère des commentaires qui restent, et des commentaires qui disparaissent, et ceux-là qui restent peuvent se permettre de demander *pourquoi je suis un destin*.

Lire – et *cesser de lire* – pour écrire : pousser au bout de son pouvoir la pensée, voilà l'exigence éthique, voilà le verdict ontologique. Un contr'homage pour invoquer une puissance, à travers la lecture et l'écriture, n'a pas d'autre but que d'actualiser un *devenir-impersonnel* de la pensée : affirmer un pouvoir à travers l'écriture. C'est, à mon avis, la raison pour laquelle nous nous sommes rencontrés un jour pour parler de nos lectures de Gilles Deleuze, la raison pour laquelle nous sommes ici réunis pour écrire avec Gilles Deleuze.



## Ouvrages cités

Alliez, Éric (1996), *Deleuze. Philosophie virtuelle*, Paris, Éditions Synthélabo.

Antonoli, Manola (1999), *Deleuze et l'histoire de la philosophie*, Paris, Éditions Kimé.

Badiou, Alain (1997-2000) : Livre et articles concernant la controverse autour du livre d'Alain Badiou dans *Futur antérieur* et *Multitudes* :

– Éric Alliez (1998), « Badiou/Deleuze », dans *Futur antérieur*, n° 43, avril.

– Éric Alliez (2000), « Badiou/Deleuze » bis, dans *Multitudes*, mars.

– Éric Alliez (2006), « Sur la philosophie de Gilles Deleuze : une entrée en matière », dans *Gilles Deleuze. Immanence et vie* [1997], Paris, PUF, coll. « Quadrige ».

– Alain Badiou (1997), *Deleuze. La clameur de l'Être*, Paris, Hachette. Réédité en 2007.

– Alain Badiou (2000), « Un, multiple, multiplicité(s) », dans *Multitudes*, mars.

– Alain Badiou (2006), « De la vie comme nom de l'Être », dans *Gilles Deleuze. Immanence et vie* [1997], Paris, PUF, coll. « Quadrige ».

– José Gil (1998), « Quatre notes méchantes sur un livre méchant », dans *Futur antérieur*, n° 43, avril.

– Arnaud Villani (1998), « La métaphysique de Deleuze », dans *Futur antérieur*, n° 43, avril.

Bayard, Pierre (2007), *Comment parler des livres que l'on n'a pas lu ?*, Paris, Minuit.

Boutang, Pierre-André (1996), *L'abécédaire de Gilles Deleuze*, entretien avec Claire Parnet, filmé en 1988 et diffusé pour la première fois en 1996.

Deleuze, Gilles (1962), *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF.

Deleuze, Gilles (1967), « Conclusions. Sur la volonté de puissance et l'éternel retour », dans *Nietzsche. Les cahiers de Royaumont : Philosophie n° VI*, Paris, Minuit.

Deleuze, Gilles (1968a), *Spinoza et le problème de l'expression*, Paris, Minuit.

Deleuze, Gilles (1968b), *Différence et répétition*, Paris, PUF.

Deleuze, Gilles (1981), *Spinoza. Philosophie pratique*, Paris, Minuit.

Deleuze, Gilles (1995), *Pourparlers*, Paris, Minuit.

Deleuze, Gilles, et Claire Parnet (1977), *Dialogues*, Paris, Flammarion. Réédité en 1996.

Lardreau, Guy (1999), *L'exercice différé de la philosophie. À l'occasion de Deleuze*, Paris, Verdier.

Lardreau, Guy (2006), « L'histoire de la philosophie comme exercice différé de la philosophie (Deleuze historien) », dans Éric Alliez, Danielle Cohen-Levinas, Françoise Proust et Lucien Vinciguerra, *Gilles Deleuze. Immanence et vie*, Paris, PUF, coll. « Quadrige ».

Lemieux, René (2007), *Lecture de Deleuze. Essai sur la pensée éthique chez Gilles Deleuze*, mémoire de maîtrise, Montréal, UQAM.

Nancy, Jean-Luc (2006), *Corpus*, Paris, Métailié.

Sloterdijk, Peter (2000), *Règles pour le parc humain*, Paris, Mille et Une Nuits.

Von Uexküll, Jacob (1956), *Mondes animaux et monde humain*, Paris, Gonthier.

Page laissée blanche intentionnellement

# « Tentation d'évasion hors de la sphère paternelle ».

## Lecture et anarchie chez Gilles Deleuze

PAR DALIE GIROUX

Ce que nous sentons, c'est plutôt la nécessité d'une relation qui ne serait ni légale, ni contractuelle, ni institutionnelle.

Deleuze, 2002, p. 355.

Est-ce que le fait d'avoir connu personnellement un écrivain donne un regard privilégié sur sa pensée ? Je pense qu'il y a chez Deleuze les raisons d'une lecture et d'une écriture qui ne dépendent pas d'une « connaissance de l'auteur ». Plus encore, je crois qu'il y a chez Deleuze l'idée selon laquelle parler d'un auteur *que l'on n'a pas connu* offre les conditions mêmes de la réalisation d'une nécessité entièrement politique, celle que l'on peut sans doute définir comme un laisser-se-jouer la révolution : « un nouveau type de révolution est en train de devenir possible, [...] toutes sortes de machines mutantes, vivantes, mènent des guerres, se conjuguent, et tracent un plan de consistance qui mine le plan d'organisation du monde et des États [...] » (Deleuze et Parnet, 1977, p. 176).

Cette remarque sur la révolution se trouve à la fin d'une série d'entretiens avec Deleuze qui ont essentiellement porté sur la littérature et sur le politique. Penser ce que ce « nouveau type de révolution est en train de devenir possible » veut ici dire, je le crois, une certaine forme de lecture, et une certaine forme d'écriture. Deleuze a pratiqué cette lecture et cette écriture, il s'est donné, à travers son travail de lecteur et d'écrivain (*d'écrivain*?), comme modèle de

cette pratique. La série des lectures de Deleuze, celles qui forment essentiellement la première partie de son œuvre écrite, est à ce titre paradigmatique.

Gilles Deleuze a en effet consacré une partie importante de son travail de pensée à relire des philosophes : Hume, Nietzsche, Spinoza, Leibniz, Kant, Bergson. À propos des lectures qui ont résulté de ces rencontres, on a parlé de l'injustice que Deleuze a faite aux auteurs, se retrouvant lui-même en eux, leur faisant, comme il a dit, « des enfants dans le dos ». On peut parler aussi, *a contrario*, de la justice herméneutique supérieure de Deleuze, qui a cherché le mouvement de ces pensées – qui a cherché la vie de ces pensées, leur continuité, leur puissance propres. Les lectures deleuziennes, en effet, se jouent à la limite de l'interprétation, dans un ne-pas-juger, dans une vision plutôt que dans une prise, dans une imagination plutôt que dans une symbolisation. Suivre le monde plutôt que de le comprendre, telle est peut-être l'impulsion première de Deleuze lecteur, Deleuze, interprète-guerrier<sup>1</sup>.

Une des dispositions qui a, je crois, rendu possible cette ruine de l'interprétation comme suspension du jugement chez Deleuze, est ceci qu'il a choisi de lire des auteurs qu'il aimait. Cet amour est, dans un esprit nietzschéen, c'est-à-dire dans un ordre de raisons non anal, une justice herméneutique supérieure. Aimer les auteurs comme dans « aimer ses ennemis », mais aussi comme une recherche d'une légèreté, comme une tentative d'évitement du ressentiment. Suivre plutôt que de prendre, danser plutôt que d'administrer un examen.

Une autre des dispositions de cette justice herméneutique chez Deleuze est peut-être qu'il a lu les philosophes comme des écrivains, et que, peut-être par-dessus tout, il a aimé les écrivains : Kafka, Proust, Joyce, Beckett, Miller, Kerouac, Woolf, Kleist. Il a aimé encore plus les écrivains anglo-américains (Deleuze et Parnet, 1977). Les écrivains, comme les philosophes ?, Deleuze les a lus comme des machines, comme des politiques, comme des expérimentations, comme des fuites du système, comme des révolutions.

Je veux me pencher en particulier ici sur l'amour de Deleuze pour l'écrivain Franz Kafka, et sur les possibilités politiques que dégage cet amour. Ma proposition est la suivante : cet amour de Deleuze pour Kafka, qui exige de méconnaître l'auteur comme individu, de ne l'avoir pas connu, manifeste l'œuvre kafkaïenne comme puissance de dissolution de la loi.

1. Je renvoie sur cette question des lectures de Deleuze à Lemieux (2007), qui voit une éthique chez Deleuze qui s'épuise entièrement dans une éthique de la lecture.

## L'AUTORITÉ CHEZ KAFKA : EXERCICE DE LECTURE

Pour entrer dans ce problème de l'amour de Deleuze pour Kafka comme problème de lecture et comme problème politique, je veux m'attarder en particulier à la question centrale du père dans l'œuvre de l'écrivain.

Kafka écrit, dans «La lettre au père» :

C'est de toi qu'il était question dans mes œuvres, je ne faisais qu'y laisser libre cours aux plaintes que je ne pouvais épancher sur ta poitrine. C'était, volontairement traîné en longueur, un congé que je prenais de toi, à cela près naturellement qu'il était imposé par toi-même, mais qu'il suivait une orientation fixée par moi (extrait de la «Lettre au père», cité dans Brod, 1945, p. 45).

Le lecteur de Kafka ne manque pas de faire le lien entre «La lettre au père», écrite en 1919, et la nouvelle intitulée «Le verdict», qui date de 1912. Le verdict en question est celui du père, qui se pose en juge de l'innocence diabolique du fils : «Voilà pourquoi je te condamne maintenant à périr noyé» (1994, p. 27).

Entre les deux événements littéraires, entre la lettre et la nouvelle, autant dire entre la vie et l'œuvre, se joue la question de l'innocence et de la culpabilité. Le père innocenté et d'autant plus coupable de la «Lettre» (variation sur Œdipe?), et le fils innocent pourtant condamné du «Verdict» (fils écrasé par le père?). Cette place du père, dans l'œuvre de Kafka, a été une des cibles favorites de ses interprètes<sup>2</sup>. Dans toutes ces interprétations, qui se jouent entre la vie et l'œuvre de l'auteur-objet, oscille la grande question de l'autorité.

Il est utile, pour mon propos sur le principe d'amour en lecture et sa nécessité de méconnaissance de l'auteur, de faire une analyse de l'interprétation de la place du père dans l'œuvre de Kafka que l'on trouve d'une part chez Max Brod, et d'autre part chez Deleuze.

Brod, le premier et probablement le plus influent des interprètes de l'écrivain pragois, qui a connu Kafka personnellement, propose que le noyau créateur kafkaïen est une relation pathologique à la figure du père. Il a d'ailleurs structuré sa biographie de Kafka autour de cette question. Je veux juxtaposer à cette interprétation de la figure du père chez Kafka par Brod la lecture qu'en font en 1975, au cœur de leur collaboration, Deleuze et Guattari. La lecture offerte par ceux-ci me semble animée de l'idée qu'ils *doivent* ne pas connaître Kafka pour rendre la plus haute justice à son écriture. Ici, Kafka n'est pas un sujet-écrivain, un ami, un génie ou un malade, mais une machine-écriture.

2. Voir en particulier, sur Kafka et la psychanalyse : Robert, 1970 ; Philippe, 2001. Sur la réception de Kafka en général, voir Zard, 2007.

Peut-on parler d'un auteur sans l'avoir connu personnellement ? Que vaut l'interprétation de Max Brod, qui a connu intimement Franz Kafka, par rapport à celle de Deleuze, qui méconnaît consciemment Kafka, jusqu'à envisager ce nom propre comme le nom d'une machine ? Ces questions se posent dans le contexte plus général de la production académique de l'interprétation des œuvres qui est le nôtre, qui est un contexte d'industrialisation de la fonction de gardien des œuvres. Quel est le bon usage d'un auteur ? Quels sont les critères du bon usage ? Et plus précisément, ce qui revient à poser la question qui constitue l'horizon du présent essai : que veut dire, dans l'œuvre de Deleuze, lire un auteur ?

La réponse à cette question va passer par une appréciation de la lecture que fait Deleuze de Kafka, et en particulier de cette question du père, sous le signe de laquelle se place l'interprétation de Max Brod, l'interprète et ami. Après avoir contrasté ces deux interprétations de la figure du père dans l'œuvre de Kafka, il me sera possible de dégager la nature du geste de la lecture et de l'écriture chez Deleuze. Ce que veut dire l'amour de l'auteur, chez Deleuze, c'est de suivre le travail immanent de la ruine perpétuelle, saccadée, hypostasée, échouée de toute autorité. La condition de possibilité de cet accompagnement de la ruine de l'autorité est la méconnaissance de l'auteur comme individu.

### MAX BROD : VATER-IMAGO

Le regard qu'a porté Max Brod sur Franz Kafka, lui qui fut l'ami, le biographe et l'exécuteur testamentaire de l'auteur, constitue un passage obligé de l'interprétation de l'œuvre kafkaïenne. La figure de Max Brod rôde d'ailleurs nécessairement autour du Deleuze de Kafka<sup>3</sup>.

Il faut retourner ici sur les traces du portrait que brosse Max Brod. Je veux rendre compte en particulier, dans ce portrait, de l'analyse que fait Brod de la relation entre Kafka et son père en me penchant, par le biais d'une interprétation de l'interprétation, sur les éléments de la preuve qui sont versés à ce dossier de la figure paternelle par l'exégète-ami.

Dans le chapitre intitulé « Ancêtres et enfance » de son *Franz Kafka*, Max Brod indique très clairement qu'il voit chez son ami écrivain un jeune homme obsédé par l'image du père, un père dont Kafka n'aurait jamais pu quitter l'ombre.

3. Voir Deleuze, 2002, p. 359 ; Deleuze et Guattari, 1975, p. 17, note 1.

Franz est resté toute sa vie dans l'ombre de son père, cet homme imposant, au physique comme au moral – il était grand de taille et large de carrure –, qui laissait à sa mort, après une vie de travail couronnée de succès dans les affaires, mais pleine aussi de maux et de soucis, une nombreuse famille d'enfants et de petits-enfants auxquels il prenait une joie patriarcale [...]. Qu'il ait à lui seul, par son labeur tenace et prudent, malgré les peines, les sacrifices, fondé une vaste famille et assuré son existence, c'est ce qui est toujours resté un exemple vivant pour l'imagination et le génie de Franz (Brod, 1945, p. 12).

Dans le même ouvrage, et sous le même motif de la prédominance de l'image du père, Max Brod analyse la « Lettre à mon père », rédigée par Kafka en 1919, quelques années avant sa mort (voir 1945, p. 29-67). Selon l'interprète et témoin des événements, la lettre aurait réellement été destinée par Kafka à son père. L'écrivain l'aurait en effet remise à sa mère qui, selon Brod, aurait jugé l'effet de la lettre contraire au but visé (« aider à élucider le problème de ses relations avec son père qui cachaient sous un pénible embarras une blessure sensible »), et l'aurait retournée à Kafka (1945, p. 30).

La lettre qui n'aura jamais atteint son destinataire présente une sorte d'autobiographie offerte au père en guise d'explication de la peur que ressent Kafka envers celui-ci<sup>4</sup>. Or, suggère Max Brod, « sa vérité [du portrait autobiographique présenté dans la lettre] demeure subjective et son contenu paraît sujet à bien des ambiguïtés lorsqu'on le confronte à la réalité des faits » (Brod, 1945, p. 33). D'emblée, l'interprète et témoin suggère un écart délirant entre la réalité et les faits, « une construction d'une complexité infinie s'élève, qui n'a expressément d'autre fin qu'elle-même et se réfute spontanément, sans pourtant cesser d'être maintenue » (1945, p. 33).

Or, il est bien clair selon le passage cité plus haut que cet écart se trouve attaché à un nœud existentiel réel. Kafka exagère la tragédie de la relation au père, il en fait un motif de délire, mais il était effectivement, dans sa constitution « sentimentale », obsédé par la figure paternelle d'autorité. « La lettre au père », événement de la vie de l'écrivain, redouble, par la vertu d'authentification du témoignage de Max Brod, la nouvelle « Le verdict », moment de l'œuvre. Le principe du redoublement est l'attachement à la figure du père.

Plusieurs indications dans le texte brodéen indiquent que l'interprète considère cette obsession du père comme un trait pathologique chez Kafka : « la vénération qu'il avait pour son père était infinie, elle avait quelque chose d'héroïque et pouvait même paraître contenir maint élément exagéré à celui

4. « Lettre au père » (1995) n'existait pas au temps de Brod – qui avait alors le monopole sur l'interprétation de la lettre...

dont le regard moins passionné n'était pas pris – et c'était mon cas – par l'atmosphère du foyer » (1945, p. 12). Ailleurs, Brod écrit : « combien de fois ai-je essayé de lui prouver qu'il surestimait son père et que son excès d'humilité était absurde ». Et encore : « cette nécessité [l'approbation du père] était un sentiment où se brisait tous les raisonnements » ; « avec quelle exagération la lettre reconnaît-elle au verdict paternel le droit de vie et de mort sur toutes les entreprises du fils » (1945, p. 42-43). On peut même deviner un agacement de la part de Brod devant l'omniprésence de la figure paternelle chez Kafka : « Ne devait-il pas se dire qu'une entente intime était tout simplement impossible entre deux caractères aussi différents que l'étaient le sien et celui de son père ? » (1945, p. 41).

Par rapport au sens à donner à l'écart entre l'œuvre de Kafka et la réalité, la thèse de Brod est limpide : le thème de la loi dans l'œuvre de Kafka est une transposition géniale de sa relation névrotique avec le père. À propos de « La lettre », qu'il qualifie d'ailleurs en deux endroits d'œuvre littéraire plutôt que de missive (contre la preuve qu'il apporte lui-même à propos du fait que cette lettre était véritablement destinée au père), Brod résume : « faiblesse du fils devant la force du père, qui est arrivé par ses propres moyens et qui, se prévalant de ce succès et de la force indomptable à laquelle il le doit, se considère comme un parangon, car il est fort du droit que se sent l'homme, pour ainsi dire conscient, que n'a pas touché la réflexion et qui obéit à son seul instinct dans les questions de principe » (1945, p. 34-35). Plus loin, l'interprète rappelle l'importance du thème de l'autorité dans les récits de Kafka : dans le *Procès*, dans le *Château*, dans les récits de la *Construction de la muraille de Chine*.

Il y a une bivalence dans le rapport exégétique de Brod qui intrigue. D'un côté, Brod aimerait bien que Kafka se libère – se soigne, comme le ferait un « homme fort » – de la figure du père : « ce charme dure tant que l'on a pas démêlé la raison de ces contradictions, ou encore tant que l'on a besoin de la personne en question – par exemple une femme aimée – et qu'il nous faut donc la supporter, quoi qu'il advienne » (1945, p. 41). De l'autre, il en fait le principe fondamental d'interprétation de l'œuvre : « l'infantilisme » de Kafka, qu'il transpose ailleurs dans le principe de la « responsabilité devant la famille » (1945, p. 65), est la clé du mystère de son génie<sup>5</sup>. Dans ce contexte, il fait même de l'attachement au père chez Kafka une conséquence (plutôt qu'une

5. La définition que donne Brod de « l'infantilisme », qu'il présente comme parallèle au complexe d'Œdipe freudien, explique que le conflit avec les parents est un conflit fondateur, qui préfigure les conflits qui attendent l'homme sa vie durant (voir 1945, p. 57). Les infantiles (Proust, Kleist, Kafka) sont ceux qui ne parviennent pas à dépasser ce conflit, qui sont « restés au seuil du grand combat » (1945, p. 61-62).

cause, comme le poserait la psychanalyse) de l'idée qu'il se faisait de Dieu (1945, p. 58).

Max Brod se pose ainsi en père inquiet, redoublant le jugement du père sur son fils : sensitif, inférieurisé, infantile, incapable de devenir un homme. Il se pose également en femme jalouse, combattant l'attachement irrationnel de Kafka pour son père, attachement qu'il compare à celui qui lie à une femme que l'on aime. Il se pose enfin en grand frère protecteur : il explique et justifie l'infantilisme de Kafka, lui donne le crédit qui est aussi donné à Proust et Kleist, deux autres écrivains « infantiles ».

Tout se passe comme si Max Brod, qui explique l'œuvre de Kafka par un trait qu'il a chez son ami sans cesse combattu (la pathologie du père), n'avait pas voulu que Kafka écrive. Il a combattu dans la vie de son ami cela même qui, de l'aveu de Brod, fonde l'œuvre. C'est comme si Max aimait tellement Franz qu'il voulait tout être pour lui, jusqu'à détruire les fondements de son génie – pour son bien, jusqu'à annihiler l'œuvre. Brod désire l'écriture de Kafka tellement fort qu'il voudrait être son père et ne l'avoir jamais mise au monde. Or, pour être le père de l'écriture de Franz Kafka, il a paradoxalement dû la mettre au monde – en publiant contre son ami les œuvres posthumes – et il a dû signer son nom propre sous celui de Kafka. *Franz Kafka*, par Max Brod. Ce paradoxe de la vie et de l'œuvre, ce désir de détruire, réduire, prendre, soigner, sauver, c'est le paradoxe de Max Brod, dont l'amour pour Kafka – son interprétation – est fondé sur une connaissance intime de Kafka.

Des questions difficiles émergent de cette relation d'interprétation entre Brod et Kafka. Quelle est la valeur, dans l'interprétation d'une œuvre, du témoignage ami ? Quel est le statut de cette question du père, ou de la loi, dans cette relation d'interprétation ? La relation d'interprétation entre Max Brod et Franz Kafka est marquée d'un sceau d'authenticité. Max Brod fut l'ami de Kafka. De nombreuses preuves – lettres, journaux, anecdotes de voyages, contacts personnels avec la mère de Kafka, témoins célèbres, extrait des romans de Brod dans lesquels des personnages inspirés de Kafka témoignent de sa personnalité – sont versées au dossier de cette amitié dans le *Franz Kafka*. Max Brod a connu intimement Kafka. Il se joue dans ce fait précis une autorité de l'interprétation, autorité de l'interprétation qui est celle de « celui qui a connu personnellement l'auteur ».

L'autorité de la relation d'interprétation entre un auteur décédé et son proche ami fonctionne parce que, dans l'étalement des preuves de cette relation et, ainsi, de cette autorité, le lecteur est pris à témoin. Il y a le texte, il y a ce qu'on dit du texte. Cet écart est l'écart propre à toute relation d'interprétation. Or, dans l'écart qui émerge de l'interprétation produite par

un interprète-ami, il se manifeste quelque chose d'autre où l'autorité de l'interprétation se confond avec la puissance d'appropriation du texte par l'interprète. L'intimité entre Kafka et Brod, dans le cas qui nous intéresse, est proportionnelle au degré de validité de l'interprétation.

Dans ce processus se développe une tension particulière de l'interprétation, que l'on remarque dans le *Franz Kafka* de Brod, qui ramène constamment l'œuvre vers l'interprète. L'interprétation tend vers un point de fusion à partir duquel elle devient indistincte de la conviction du témoin-lecteur quant à sa validité. Dans le Kafka de Brod, le lieu où Kafka semble résister à l'amitié de Brod, et donc à l'autorité de son interprétation, est dans ce que Brod voit comme un attachement pathologique à la figure du père.

### SCANSION : L'HERMÉNEUTE MEURTIER DE NABOKOV

Le roman *Feu pâle* de Vladimir Nabokov (1991, publié pour la première fois en 1962), prend pour occasion fictive la publication d'un poème, « Feu pâle », écrit par John Shade, poète et professeur américain qui vient d'être assassiné. Le poème est publié simultanément avec le commentaire d'un ami et collègue de l'auteur, spécialiste de littérature, Charles Kinbote. Kinbote se trouve de plus à être le voisin du défunt écrivain.

Ainsi, le roman qui prend la forme du pastiche présente la préface académique à l'interprétation du poème, signée par l'interprète Kinbote. On y trouve la description du document matériel, des remarques sur le style, une périodisation, une biographie académique de l'auteur Shade, ainsi qu'un ensemble de remarques sur le contexte de la découverte et de la publication du document. Ensuite, on trouve, dans sa version intégrale, le poème. Divisé en quatre chants, il s'agit d'une fantaisie existentielle sur fond de philosophie néo-transcendantale plutôt banale. À la suite du poème, on trouve un long essai interprétatif – l'essentiel du texte du pastiche – écrit par Charles Kinbote, l'ami-interprète et voisin.

Il s'avère, au fil de la lecture de l'exégèse, que l'ami est en fait un personnage sombrant dans la folie qui a mis en scène son monde imaginaire dans l'interprétation du poème, dans lequel Kinbote est un roi en exil d'un pays inventé, Zembla, objet d'une tentative d'assassinat qui s'est soldée par une erreur sur la personne, en l'occurrence celle de John Shade, le poète.

Le lecteur qui connaît le poème, qui l'a en entier dans le livre et peut s'y reporter chaque fois que Kinbote explique un ou plusieurs vers, constate en effet un écart sensible entre le texte de Shade et les gloses du commentateur. Sous prétexte d'éclaircir les références ou les allusions, Kinbote, armé de sa

clé zemblienne, transforme en fait les événements et le cadre spatio-temporel choisis par Shade et finit par le rendre méconnaissable (Morel, 1998, n.p.).

L'exégèse, qui nous est donnée à lire dans son intégralité dans le roman de Nabokov, ne nous apprend en fait rien, ni sur le poème, ni sur son auteur, ni sur les conditions dans lesquelles il a été écrit. L'exégèse nous raconte en fait la folie d'un homme qui usurpe l'œuvre de son collègue et voisin poète.

Dans le procédé d'écriture ironique de Nabokov, et à l'inverse de ce qui se joue dans la lecture brodienne de Kafka, plus l'interprète fait la preuve de l'autorité de son interprétation, moins le lecteur-témoin est en mesure de valider l'interprétation. Ce qui se dévoile alors est que le meurtre imaginaire du poète – auquel, dans cet imaginaire, l'interprète est intimement lié – redouble l'assassinat de l'œuvre par l'interprétation. L'herméneutique est un crime passionnel.

### **ŒDIPE BOUFFON : KAFKA PERVERS**

Dans leur *Kafka*, Deleuze et Guattari offrent eux aussi une lecture de la fameuse «Lettre au père». Je veux ici entreprendre la tâche de contraster la lecture de Brod avec celle de Deleuze et Guattari. C'est à mon avis par là que va se manifester le mieux le projet de lecture de Deleuze comme projet d'anarchie<sup>6</sup>.

Pour les auteurs, qui écrivent dans une fronde ouverte et concertée contre la psychanalyse<sup>7</sup>, ce qui se joue dans la lettre écrite par l'écrivain à son père est de l'ordre d'un glissement dans la mise en scène du complexe d'Œdipe. En effet, le délire identifié par Brod, qui s'instaure dans l'écart entre l'idée de la relation au père, est reçu par Deleuze et Guattari comme une perversion comique du complexe d'Œdipe. La lettre aurait donc quelque chose d'un procédé parodique, un délire expérimental sur le rapport au père. Dans ce délire, dans cette expérimentation, la loi serait mise en cause, radicalisée jusqu'à sa déchéance.

Selon Deleuze le philosophe et Guattari le psychanalyste, Kafka transforme en effet un complexe d'Œdipe classique (père haï et accusé, culpabilisé par le fils écrasé – au fond très près de ce qu'en dit Brod, et bien que celui-ci se détache explicitement d'une lecture psychanalytique du rapport de Kafka à son père) en complexe d'Œdipe pervers, par lequel le père est déclaré inno-

6. Il est à noter que Deleuze et Guattari sont prudents quant à leur rapport à Max Brod. Le grossissement de l'opposition entre l'interprétation de ce dernier et la lecture de Deleuze et Guattari est mienne.

7. Voir en particulier Deleuze et Guattari, 1972, chapitre 2.

cent et par là, parce que tout est de sa faute malgré et en dépit de son innocence, éminemment coupable (Deleuze et Guattari, 1975, p. 18). Ce glissement entre la névrose et la perversion de la névrose est un procédé dont le but est « d'obtenir un grossissement jusqu'à l'absurde » (1975, p. 18)<sup>8</sup>.

La faute du père qui est lui-même innocent est en quelque sorte la faute de l'univers entier – ce qui est de sa faute est la faute du monde. L'innocence du père accordée au fils se meut en condamnation de tout ce que signifie *le* père – plutôt que de ce que signifie *son* père. C'est ce que Deleuze et Guattari appellent « Œdipianisation de l'univers » (1975, p. 18).

L'hypothèse d'une innocence commune, d'une détresse commune au père et à l'enfant, est donc la pire de toutes : le père y apparaît comme l'homme qui a dû renoncer à son propre désir et à sa propre foi, ne serait-ce que pour sortir du ghetto rural où il est né, et qui n'appelle le fils à se soumettre que parce qu'il s'est lui-même soumis à un ordre dominant dans une situation apparemment sans issue [...]. Bref, ce n'est pas Œdipe qui produit la névrose, c'est la névrose, c'est-à-dire le désir déjà soumis et cherchant à communiquer sa propre soumission, qui produit Œdipe (1975, p. 19).

Ce geste de grossissement, en tant qu'expérimentation de la part de Kafka, peut-être lu comme une révolte, non seulement contre le père, mais contre tout ce qu'il y a derrière. C'est le père qui s'est soumis à un pouvoir qui n'est pas le sien – il est innocent comme père, mais il est coupable de s'être laissé « mettre dans une impasse » (1975, p. 21). Ainsi, « les juges, commissaires, bureaucrates, etc., ne sont pas des substituts du père, c'est plutôt le père qui est un condensé de toutes ces forces auxquelles il se soumet lui-même et convie son fils à se soumettre » (1975, p. 21-22). Le triangle familial n'est pas l'origine de l'autorité, mais l'effet d'autres triangles : police, tribunal, bureaucratie.

Kafka, contre et contrairement à son père, ne baisse pas la tête, il trouve le moyen de fuir la loi, par en dessous, en poussant à l'absurde, en se métamorphosant, en suivant la loi jusqu'à sa destruction. L'écriture de Kafka est cette machine qui expérimente la ruine de l'autorité – et non pas la névrose de celui qui s'échoue dans la figure du père<sup>9</sup>.

8. « Le pervers, c'est celui qui prend l'artifice au mot : vous en voulez, vous en aurez, des territorialités infiniment plus artificielles encore que celles que la société nous propose, de nouvelles familles infiniment artificielles, des sociétés secrètes et lunaires » (Deleuze et Guattari, 1972, p. 43).

9. S'agit-il d'un principe masochiste ?

## LE KAFKA DE DELEUZE/LE DELEUZE DE KAFKA

«Nous appelons interprétation basse, ou névrotique, toute lecture qui tourne le génie en angoisse, en tragique, en “affaire individuelle”. Par exemple Nietzsche, Kafka, Beckett, n'importe : ceux qui ne les lisent pas avec beaucoup de rires involontaires, et de frémissements politiques, déforment tout» (1975, p. 76, note 16). Le Kafka de Deleuze et Guattari – ou devrait-on dire les Deleuze et Guattari de Kafka? – s'oppose frontalement au Kafka de Brod<sup>10</sup>. Contre l'intimité présumée d'une écriture, contre l'individualité d'un écrivain, contre l'autorité de l'auteur d'un texte, et contre l'autorité de l'interprète, Kafka devient ici le nom d'un agencement.

On entrera donc par n'importe quel bout, aucun ne vaut mieux que l'autre, aucune entrée n'a de privilège, même si c'est presque une impasse, un étroit boyau, un siphon, etc. On cherchera seulement avec quels autres points se connecte celui par lequel on entre, par quels carrefours et galeries on passe pour connecter deux points, quelle est la carte du rhizome, et comment elle se modifierait immédiatement si l'on entrait par un autre point. Le principe des entrées multiples empêche seul l'introduction de l'ennemi, le Signifiant, et les tentatives pour interpréter une œuvre qui ne se propose en fait qu'à l'expérimentation (Deleuze et Guattari, 1975, p. 7).

Dans ce rapport à Kafka, qui est un rapport à l'interprétation, il se dégage quelque chose comme un principe deleuzien de lecture, principe qu'il m'importe de dégager pour dire quelque chose, au terme, sur ce qu'on peut faire d'un auteur dans un «lire» et dans un «écrire».

\* \* \*

L'agencement Kafka est compris, reçu, envisagé, espéré comme pure expérimentation<sup>11</sup>. Cette expérimentation a un caractère directement politique, «ni imaginaire ni symbolique» (Deleuze et Guattari, 1975, p. 14). Pour Deleuze, Kafka «pressent et utilise» les «régimes de signes» – «capitalisme, bureaucratie, fascisme, stalinisme», il les «fait fuir» dans un «champ immanent du désir», qui n'est jamais «manquant ni légiférant, ni subjectivant» (Deleuze et Parnet, 1977, p. 146). Ce qui s'offre dans Kafka-la-machine, ce sont des «protocoles d'expérience», «sans interprétation ni signifiante» (Deleuze et Guattari, 1975, p. 14).

10. La lecture de Deleuze et de Guattari s'oppose d'autant plus aux interprétations psychanalytiques de Kafka, en particulier celle de Marthe Robert (voir Deleuze et Guattari, 1975, p. 14, note 5).

11. «Kleist et Kafka passaient leur temps à faire des programmes de vie : les programmes ne sont pas des manifestes, encore moins des fantasmes, mais des moyens de repérage pour conduire une expérimentation qui déborde nos capacités de prévoir» (Deleuze et Parnet, 1977, p. 59-60).

Encore, Deleuze dira à propos de Nietzsche et de Kafka :

Eh bien, nous disons que de tels textes sont traversés d'un mouvement qui vient du dehors, qui ne commence pas dans la page du livre ni dans les pages précédentes, qui ne tient pas dans le cadre du livre, et qui est tout à fait différent du mouvement imaginaire des représentations ou du mouvement abstrait des concepts tels qu'ils ont lieu d'habitude à travers les mots et dans la tête du lecteur. Quelque chose saute du livre, entre en contact avec un pur dehors (Deleuze, 2002, p. 356-357).

Ni vie ni œuvre, mais un travail souterrain, acharné, désirant, exemplaire. Une monstration, la fonction-K.

Dans l'énonciation, dans la production des énoncés, il n'y a pas de sujet, mais toujours des agents collectifs; et ce dont l'énoncé parle, on n'y trouvera pas des objets, mais des états machiniques. Ce sont comme les variables de la fonction, qui ne cessent d'entrecroiser leurs valeurs ou leurs segments. Personne mieux que Kafka n'a montré ces deux faces complémentaires de tout agencement (Deleuze et Parnet, 1977, p. 86).

Cette prise en charge politique de l'œuvre de Kafka correspond à un ne-pas-faire à Kafka ce qu'il ne voulait pas faire lui-même : ne pas interpréter, ne pas signifier, ne pas faire œuvre intime, ne pas fantasmer, ne pas représenter, ne pas symboliser. La littérature de Kafka est « en rapport immédiat avec une machine de minorité » (Deleuze et Parnet, 1977, p. 146). Elle fonctionne, elle fait, elle agit. Parler d'un auteur implique dès lors d'accompagner le mouvement, de voir, de suivre. L'entreprise de parler d'un auteur veut ici dire arriver à voir « par où et vers quoi file le système, comment il devient, et quel élément va jouer le rôle d'hétérogénéité, corps saturant qui fait fuir l'ensemble, et qui brise la structure symbolique, non moins que l'interprétation herméneutique, non moins que l'association d'idées laïque, non moins que l'archétype imaginaire » (Deleuze et Guattari, 1975, p. 14).

Le Signifiant prend en charge, dans l'interprétation, l'expression et la mobilise au profit d'une entreprise paranoïaque. Il y a le système, il y a le corps, il y a la fuite, l'hétérogénéité, il y a rupture du signifiant. La fonction-K est un travail politique d'évacuation des puissances. C'est cela qui dans les œuvres qui intéressent Deleuze – et sa quête est d'en avoir cherché le principe. À travers cette lunette, Deleuze a lu les auteurs comme des hommes politiques, et les œuvres, comme des machines à fuir. « Entrer, sortir de la machine, être dans la machine, la longer, s'en approcher, fait encore partie de la machine : ce sont les états du désir, indépendamment de toute interprétation. La ligne de fuite fait partie de la machine » (1975, p. 15). Il s'agit dans les lectures de Deleuze d'une éducation du regard – voir le désir, fusion du désir et de la loi. Parti pris dans les espaces.

La guerre au monopole du sens, à tout monopole de sens, toujours, la philosophie comme vie créatrice, l'obligation d'entrer par n'importe quel bout et de transformer par cela même la configuration du réseau de pensée sont peut-être, selon Deleuze, les conditions de possibilité d'une poursuite de la révolution. «La question du père n'est pas comment devenir libre par rapport à lui (question œdipienne), mais comment trouver un chemin là où il n'en a pas trouvé» (1975, p. 19).

Mon idéal, quand j'écris sur un auteur, ce serait de ne rien écrire qui puisse l'affecter de tristesse, ou, s'il est mort, qui le fasse pleurer dans sa tombe : penser à l'auteur sur lequel on écrit. Penser à lui si fort qu'il ne puisse plus être un objet, et qu'on ne puisse pas non plus s'identifier à lui. Éviter la double ignominie du savant et du familier. Rapporter à un auteur un peu de cette joie, de cette force, de cette vie amoureuse et politique, qu'il a su donner, inventer. Tant d'écrivains morts ont dû pleurer de ce qu'on écrivait sur eux. J'espère que Kafka s'est réjoui du livre que nous avons fait sur lui, et c'est pour ça que ce livre n'a réjoui personne (Deleuze, 1977, p. 142).

Un lecture de Deleuze, une écriture de Deleuze, se sont une lecture et une écriture qui ont une peur bleue de Charles Kinbote, qui ont l'herméneutique passionnelle en horreur, qui « [haïssent] toute littérature de maître » (Deleuze et Guattari, 1975, p. 48).

Est-ce que l'amour des auteurs veut dire l'aveuglement, la vénération, le manque de sens critique ? Est-ce que cela veut dire que l'on ne peut plus interpréter ? Je ne le crois pas. C'est que le sens de lecture et le sens d'écriture tels qu'entreprises par Deleuze est autre. Il ne s'agit pas tellement, en fait, de combattre l'herméneutique meurtrière que de la fuir. Faire autre chose avec les textes, créer des pratiques nouvelles de lecture et d'écriture qui soient, toujours, politiques, toujours ruineuses, toujours explosives. L'amour d'un auteur se réalise dans le refus de connaître cet auteur, refus de le posséder, refus de mettre de l'ordre dans l'interprétation, pour mieux poursuivre avec lui la tentation d'évasion de la sphère paternelle – « orientation fixée par moi ».

Une lecture qui suit sans l'enfermer le mouvement de la ruine de la loi, du contrat, de l'institution, est une lecture qui se constitue comme relais d'une écriture minoritaire, expérimentation ruineuse et complice sur le corps sans organe. Il s'agit d'une lecture qui, devant l'invitation à réfuter de l'herméneute meurtrier qui a besoin de cette réfutation pour exister – qui a besoin d'un témoin pour être autorisé, oppose un tendre silence et baisse par pudeur les yeux.



## Ouvrages cités

Brod, Max (1945), *Franz Kafka*, traduit de l'allemand par Hélène Zylberberg, Paris, Gallimard.

Deleuze, Gilles, et Félix Guattari (1972), *L'anti-Œdipe*, Paris, Minuit.

Deleuze, Gilles, et Félix Guattari (1975), *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit.

Deleuze, Gilles, et Claire Parnet (1977), *Dialogues*, Paris, Flammarion.

Deleuze, Gilles (2002), *L'île déserte*, Paris, Minuit.

Kafka, Franz (1994), *Le verdict*, traduit de l'allemand par Jacques Outin, Paris, Mille et Une Nuits.

Kafka, Franz (1995), *Lettre au père*, traduit de l'allemand par Marthe Robert, Paris, Gallimard.

Lemieux, René (2007), *Lecture de Deleuze. Essai sur la pensée éthique chez Gilles Deleuze*, mémoire de maîtrise, Montréal, UQAM.

Morel, Jean-Pierre (1998), « Le cercle des assassins disparus », *La Licorne*, n° 44, en ligne sur le site de *Vox Poetica*, <http://www.vox-poetica.org/ecrivains/KIS/morel.htm> (page consultée le 28 novembre 2007).

Nabokov, Vladimir (1991), *Feu pâle*, Paris, Gallimard.

Réfabert, Philippe (2001), *De Freud à Kafka*, Paris, Calmann-Lévy.

Robert, Marthe (1970), *Kafka*, Paris, Gallimard.

Zard, Philippe (dir.) (2007), *Sillage de Kafka*, Paris, Éditions Manuscrit Université.

# L'appropriation pragmatique de Deleuze aux États-Unis, ou en finir avec la nécessaire banalité de l'hommage

PAR SYLVANO SANTINI

## PRODUCTION DE DOUBLE : L'APPROPRIATION DE DELEUZE ET L'HOMMAGE

Il semble aller de soi que la réception de Deleuze aux États-Unis, et plus largement dans le monde anglo-saxon, se présente ou bien comme des notes qui répètent tout bonnement ses idées ou bien comme des applications qui redoublent simplement ses gestes. Si ces deux tendances révèlent l'admiration et l'enthousiasme de ses lecteurs, elles donnent aussi l'impression que la pensée deleuzienne produit sur eux des effets de proximité et d'immédiateté qui réduisent bien souvent leurs commentaires à une pratique étriquée de la citation, à un usage péremptoire de ses concepts et à une apologie sans finalité précise sinon de défendre à l'envi les idées du maître. La postérité de son œuvre tiendrait donc de la plate caricature, de la « fête de l'âne », renchérit Rancière en confinant l'expression de « certains » deleuziens au « oui-da » des disciples de Zarathoustra : « Sous le masque de Bartleby, Deleuze nous ouvre la grand-route des camarades, la grande ivresse des multiplicités joyeuses émancipées de la loi du Père, la voie d'un certain “deleuzisme” qui n'est peut-être que la “fête de l'âne” de la pensée de Deleuze ? » (Rancière, 1998, p. 202).

Dans l'espoir peut-être de préserver sa dignité intellectuelle, l'un des commentateurs de Deleuze, Charles J. Stivale, tente d'expliquer et de justifier son rapport étroit avec lui en s'accordant avec un autre de ses interprètes,

comme s'il cherchait par là à justifier un geste qui devrait faire consensus parmi les deleuziens :

Among a number of provocative insights, Massumi argues that the Deleuze text “challenges the reader to do something with it”, and that through this pragmatic, rather than dogmatic, insistence, “Readers are invited to fuse with the work in order to carry one or several concepts across their zone of indiscernibility with it, into new and discernibly different circumstances” (Stivale, 1998, p. 249).

En suivant Brian Massumi, Stivale place la réception de Deleuze dans une perspective pragmatique en suggérant de ne pas le reprendre naïvement tel qu'il est, mais de *faire quelque chose avec lui*. Il s'agirait moins alors d'orienter sa réception sur un *being-Deleuzian* que sur un *becoming-Deleuzian*, au sens où l'on devrait se disposer à agir comme lui en adoptant ses habitudes. Telle serait, dans une première approximation, l'*appropriation pragmatique* de Deleuze aux États-Unis, laquelle semble motiver, voire autoriser, ce qui va de soi depuis le début : on répéterait ce qu'il a dit et on redoublerait ses gestes pour se laisser prendre par l'effort mental (habitude, croyance délibérée ou disposition à agir) qui a déterminé l'organisation de la chaîne signifiante de son œuvre philosophique ; pour dire les choses autrement, en adoptant le mécanisme de la répétition, les commentateurs états-uniens du philosophe cherchent à se brancher sur son intellect pour en extraire les effets pratiques.

Je propose alors de développer substantiellement cette appropriation pragmatique de Deleuze en la mesurant à l'« hommage » au sens féodal. Pourquoi diantre recourir à un rituel qui appartient à un autre âge, me dira-t-on ? Je répondrais que l'hommage, ayant pour visée la production d'un double, doit s'appuyer d'une quelconque manière, lui aussi, sur le mécanisme de la répétition. Rappelons-le, l'hommage est une cérémonie durant laquelle un homme devient l'homme d'un autre homme, le vassal n'étant rien d'autre qu'un double du seigneur, un double utile cependant pour celui-ci, puisqu'il en démultiplie la force. Être l'homme d'un autre homme signifie ni plus ni moins qu'un second se met à la disposition d'un premier au sens où il sera toujours prêt à agir de la même manière que lui dans des circonstances similaires. Il m'apparaît que l'hommage féodal représente une image étonnante de la relation qui est entretenue par les commentateurs de Deleuze avec son œuvre, image qui constituerait, à mon sens, un seuil adéquat pour entamer l'analyse de son appropriation aux États-Unis. La seconde est plus factuelle, mais non moins importante : l'« hommage vassalique » m'offrira l'occasion de souligner l'opportunité (*kairos*) d'un contr'hommage pour Deleuze, car depuis que son œuvre fait partie du sens commun de la théorie aux États-Unis, il est temps que sa réception produise autre chose que les doubles qui ont permis

à Deleuze de devenir une habitude. L'attention avec laquelle je soulignerai cette opportunité à la fin de cet article révélera, non pas uniquement le lien que ce dernier entretient avec le thème du collectif, mais aussi son caractère polémique. Dernière chose. Pour me suivre sur la voie lointaine de l'hommage, je requiers une certaine bienveillance de la part du lecteur, car je le forcerai à former une figure de la situation actuelle de la réception de Deleuze. Cette visée ne va pas de soi, certes, mais elle me permettra, je pense, de creuser le sens pragmatique du *becoming-Deleuzian* qui, dans sa manifestation superficielle, se limite aux témoignages d'admiration et de reconnaissance.

## LA CÉRÉMONIE DE L'HOMMAGE

Dans sa remarquable histoire de la société féodale, Marc Bloch consacre un chapitre à l'hommage vassalique qui se résume parfaitement dans le bel énoncé : « être l'homme d'un autre homme ». Ce rituel, qui atteint son apogée entre le X<sup>e</sup> et le XII<sup>e</sup> siècle, suppose, selon lui, une condition pragmatique et universelle de survie : « Se chercher un protecteur, se plaire à protéger : ces aspirations sont de tous les temps » (Bloch, 1968, p. 212). L'historien en a décrit la cérémonie de manière saisissante :

Voici, face à face, deux hommes : l'un qui veut servir ; l'autre qui accepte ou souhaite d'être chef. Le premier joint les mains et les place, ainsi unies, dans les mains du second : clair symbole de soumission, dont le sens, parfois, était encore accentué par un agenouillement. En même temps, le personnage aux mains offertes prononce quelques paroles, très brèves, par où il se reconnaît « l'homme » de son vis-à-vis. Puis chef et subordonné se baisent sur la bouche : symbole d'accord et d'amitié. Tels étaient – très simples et, par là même, éminemment propres à frapper des esprits sensibles aux choses vues – les gestes qui servaient à nouer un des liens sociaux les plus forts qu'ait connus l'ère féodale. Cent fois décrite ou mentionnée dans les textes, reproduite sur des sceaux, des miniatures, des bas-reliefs, la cérémonie s'appelait « hommage » (en allemand, *Manschaft*) (Bloch, 1968, p. 210).

Je propose d'abstraire, de l'hommage vassalique, sa condition (la survie), sa représentation cérémoniale (les mains dans les mains et bouche sur la bouche) et son symbole (l'accord et l'amitié) pour essayer de former une image nette de ce qui motive, articule et assure l'ampleur de l'appropriation de Deleuze par les universitaires états-uniens.

## LA SURVIE INTELLECTUELLE

Pour naître et survivre intellectuellement, n'a-t-on pas besoin d'un protecteur ? Ne se place-t-on pas soi-même délibérément sous l'autorité de quelqu'un,

de ses idées, pour s'adapter au milieu du savoir ? Ne cherche-t-on pas ainsi à se délimiter un territoire intellectuel qui semble satisfaire son propre désir, ne cherche-t-on pas à l'occuper subjectivement pour obéir à l'une des contraintes du développement intellectuel qui consiste à marcher sur les platebandes de quelqu'un ? N'est-ce pas un peu ce que Deleuze a lui-même fait, en partie du moins, avec ses monographies sur Spinoza, sur Nietzsche, sur Bergson, etc., qui précèdent ses œuvres plus originales ? Tout ça semble assez banal, sans doute un peu trop évident, une lapalissade : il faut devenir quelqu'un d'autre avant d'être soi-même quelqu'un. Bloch l'a dit, cette vérité pragmatique est de tout temps, c'est une condition de survie, et la réception de Deleuze n'y déroge pas : être l'homme d'un autre homme, en l'occurrence être l'homme de Deleuze, c'est faire corps avec lui, avec ses idées, avec ses concepts et ses auteurs favoris, c'est se porter volontairement à sa défense, lui faire un bouclier de son corps, sans aucune autre forme de procès. Et ce même s'il faut s'oublier soi-même, devenir paradoxalement imperceptible. Devenir-deleuze à tout prix avant d'être soi-même. Deleuze n'avait cure des épigones, mais il faut reconnaître que la postérité de son œuvre repose en grande partie sur cette pratique. Je devrais peut-être préciser qu'être l'homme de Deleuze signifie alors être l'homme de son œuvre. Mais cette précision ne changerait rien à l'hommage, car, pour ses imitateurs, il n'y a aucune raison de distinguer le philosophe de son œuvre, exactement comme les vassaux ne distinguaient guère le roi de son royaume. Du reste, il s'agit d'un effet qui ne concerne peut-être pas juste Deleuze et qui marque, particulièrement chez les jeunes étudiants universitaires, une identification étroite, voire un rapport vivant avec des penseurs à la mode qui ne dure malheureusement pas souvent au-delà des années d'études (Cusset, 2003, p. 237-244).

Les exemples qui manifestent le mieux cette pratique de survie se retrouvent, entre autres, dans les commentaires autour de la littérature, particulièrement ceux qui soulignent à gros traits l'affection de Deleuze pour la littérature anglo-américaine, comme s'il défendait par là, de manière métonymique, le territoire imaginaire et subjectif des États-Uniens. Dans un collectif consacré au rapport entre Deleuze et la littérature dans lequel la majorité des auteurs reviennent par complaisance sur les lectures anglo-américaines de Deleuze ou inventent carrément un « canon deleuzien » qui démontrerait les vertus de cette littérature en y plaçant des auteurs que le philosophe aurait oubliés ou appréciés (Marks, 2000, p. 85), il y a un texte qui est, pour ainsi dire, édifiant. En effet, après une introduction qui souligne, sur un ton grandiloquent, la préférence de Deleuze en nommant les écrivains et en les rapprochant de trois mouvements philosophiques (l'empirisme anglais, le spinozisme et le stoïcisme) – manœuvre qui cherche somme toute à donner

encore plus de panache à la littérature anglo-américaine –, l'auteur place les caractéristiques littéraires de la France et des États-Unis sur deux colonnes, de manière à opposer clairement ce qu'il appelle une « tradition » à une « contre tradition », la seconde ayant plus de valeur que la première. C'est dans cet esprit de tournoi qu'il fait corps avec Deleuze, le concevant comme le dernier représentant d'une histoire de la pensée qui, avec la littérature anglo-américaine, serait la seule capable de se libérer d'une tradition nécessairement nuisible. C'est là qu'il devient l'homme de Deleuze, son double, reconnaissant ses amis et ses ennemis. En forçant à peine l'image, le passage qui suit représente un véritable bouclier rhétorique : il défend la pensée de Deleuze non pas à coup d'arguments mais en dressant tout simplement une liste de leurs compagnons d'armes comme un rempart pour prévenir la charge des platoniciens ou des hégéliens, c'est-à-dire les ennemis :

The Deleuzian philosophical counter-tradition is formed from a concatenation of the Stoic, Spinozian and Humean, as well as the Scotist, Nietzschean and Bergsonian assemblages (Leibniz becomes important for Deleuze later on), each with its history of the clandestinities of becoming, all coming together to constitute an alternative to the history of Being that extends in a meandering trajectory from Plato and Hegel to the present, a tradition in which Heidegger and Derrida have to be include as dissident members. Anglo-American literature for Deleuze is distinctive precisely because its exemplary writings can be « mapped » on to these assemblages and not any other (such as the Platonic-Hegelian) (Surin, 2000, p. 180)<sup>1</sup>.

Outre la formidable caricature qui réduit ici l'histoire des idées à deux clans, ce bouclier de la foi deleuzienne repose implicitement sur le principe d'hérédité, lequel soutenait aussi, par moments, l'hommage vassalique. À certaines époques, la mort du vassal ne signifiait pas la fin du lien qui le maintenait au Seigneur, puisqu'il était automatiquement transmis à son fils, faisant de lui l'homme d'un autre homme sans cérémonie (Bloch, 1968, p. 211-212). Je peux sans mal imaginer qu'une telle généalogie puisse s'étendre sur plusieurs générations, voire des siècles, au point d'abîmer son origine dans le temps. Ce qui aurait pour effet, conséquemment, de réduire le nombre de seigneurs et d'augmenter le nombre de vassaux. Si j'exagère les conséquences du principe d'hérédité, c'est parce que je ne m'étonnerais pas qu'on puisse réduire le nombre

1. Voir aussi l'article de Claire Colebrook qui souligne distinctement la position de Deleuze de celle de ses adversaires en recourant de manière insistante aux incises « of course » ou « by contrast », véritables actants d'un discours affecté, aurais-je dit volontiers si j'eusse été un sémioticien des passions de papier. En voici un fragment : Deleuze, of course, takes voice in the opposite direction [...] Hegel's style, by contrast [...] Deleuze, by contrast [...] » (Colebrook, 2000, p. 110-111).

de territoires et de seigneurs à deux clans et, qu'ainsi, on ne peut être l'homme que de l'un ou de l'autre. L'Histoire ne nous l'a-t-elle pas enseigné ? Si je dégage maintenant ses considérations des contraintes historiques et empiriques et que je les place sur le plan plus abstrait des idées, je ne crois plus avoir besoin de forcer l'image, puisque le passage de Surin me l'offre pour ainsi dire sur un plateau. Quelque chose toutefois a changé : on n'est plus tout à fait l'homme de Deleuze, mais son héritier<sup>2</sup>. Si le lien originel semble perdu – à moins qu'on ne veuille respecter l'ordre historique en considérant le stoïcisme comme étant l'archi-seigneur de la généalogie –, la filiation, elle, est claire et réduite à sa plus simple expression. Surin a le sentiment que la littérature anglo-américaine, donc lui-même, forme, avec Deleuze et ses ancêtres, les preux d'une seule famille historique qui, dans le temps, s'est opposée à la seule autre grande famille (seuls Heidegger et Derrida semblent échapper à ce partage dogmatique pour on ne sait quelle raison). Manichéisme primaire qui, s'il s'assimile assez bien au substrat impitoyable de la tragédie ou au drame shakespearien, c'est peut-être parce que la survie d'une subjectivité (intellectuelle) ne peut y échapper. L'image est frappante, certes. Mais il n'y a rien d'étonnant au final dans le fait d'imaginer que la vie de l'esprit partage les ressorts de la vie physique. Dans sa condition existentielle, l'hommage dépasse largement le rituel du Moyen Âge et se trouve subsumé sous la nécessité pratique d'avoir un chef, un guide, un protecteur. Cette nécessité l'appareille dès lors à la représentation générale du rapport maître-élève.

Sans nous éloigner de l'hommage comme tel, le rapport entre le maître et l'élève s'envisage de deux manières dans la réception de Deleuze. D'un côté, on le considère généralement comme un excellent pédagogue, qui, de surcroît, savait lui-même comment distinguer les bons des mauvais professeurs. D'un autre côté, certains de ses commentateurs ont cherché à le défendre d'une menace non pas extérieure mais intérieure : ils protègent le maître de ses mauvais disciples, ceux qui en dénaturent l'enseignement. Je vais considérer ces deux rapports à tour de rôle.

2. La question de l'hérédité est très bien mise en scène dès les premières lignes de l'ouvrage de Charles J. Stivale, *The Two-Fold Thought of Deleuze and Guattari*. En entamant son livre par la retranscription d'un courriel qui lui annonce la mort de Deleuze, Stivale ne la vit pas comme un deuil, mais y voit l'occasion de maintenir Deleuze en vie en reconduisant sa mort – la manière qu'il a choisi de mourir, la défenestration – dans l'une des œuvres que Deleuze affectionnait, celle de Beckett. On pourrait sans doute dire que la manœuvre de Stivale est naïve, reposant presque sur une simple suppression de l'écart entre l'homme et l'œuvre. Il y aurait quelque chose de vrai là dedans, mais je dirais plus globalement qu'une œuvre a besoin d'un homme pour survivre. Or, comme celle de Deleuze est maintenant orpheline, Stivale a conscience qu'elle a ni plus ni moins besoin de lui.

Charismatique et passablement excentrique, Deleuze a un sens profond de l'intrigue, une grande capacité à créer des images saisissantes, une force incomparable à susciter la curiosité en combinant les époques, les domaines, en actualisant les idées et leurs auteurs autour d'enjeux contemporains. Aucun doute, c'est un grand pédagogue qui a son propre langage. Ses adeptes le soulignent constamment, le perçoivent comme un « cadeau pédagogique » (Stivale, 1998, p. 235), et les témoignages du genre « C'est grâce à Deleuze si je suis devenu philosophe, si je me suis intéressé à la philosophie, si j'ai lu tel ou tel autre penseur, etc. » sont fréquents. Les titres d'ouvrages sont parfois explicites, même chez Michael Hardt qui, n'étant pourtant pas un inconnu et encore moins quelqu'un qui aurait besoin d'un protecteur semble-t-il, a intitulé l'un de ses ouvrages *Gilles Deleuze. An Apprenticeship in Philosophy*. Qui d'autre alors que Deleuze, le maître et professeur, peut répondre adéquatement à la question : « qu'est-ce qu'un bon professeur ? » « We learn nothing from those who says : "Do as I do". Our only teachers are those who tell us to "do with me", and are able to emit signs to be developed in heterogeneity rather than propose gestures for us to reproduce » (Buchanan, 2000, p. 8-9). Ian Buchanan<sup>3</sup> a placé ce passage de *Différence et répétition* en note, juste au moment où il tente de préciser, dans son propre texte, son rapport à Deleuze : « A such, this book of metacommentary, as it might be best call it, has been built around the twin problem of reading Deleuze and reading with Deleuze (the essential form of his pedagogy » (2000, p. 7). Le « méta-commentaire » de Ian Buchanan s'appuie donc paradoxalement sur un sous-commentaire qui donne au maître la raison du rapport au maître. Cet effet pervers ne fait pas sourciller Buchanan, même s'il semble témoigner d'un assujettissement plus profond, au détriment de ce qu'il pense – effet que je développerai à l'instant en suivant le rituel du baiser dans l'hommage. Cela est d'autant plus frappant si l'on considère sa visée qui consiste ni plus ni moins à protéger le maître d'une menace non pas extérieure mais intérieure. Véritable affaire d'État, Buchanan est l'élève qui protège le maître des menaces sur son propre territoire. Il joue à la police en bradant le bouclier deleuzien qu'il trouve sans doute trop indiscipliné pour le *Deleuzism*. En se battant pour défendre la vérité du maître face aux infidèles, au « gonzo-like approach » dit-il à propos de la lecture de Charles J. Stivale, en se battant pour faire surgir les vraies choses au prix de malmener la doxa deleuzienne, Buchanan veut faire du *Deleuzism* l'autre lecture, désirant sans doute par là souligner la bonne : « The ambition

3. Je tiens à préciser ici que, même si Buchanan n'est pas un universitaire états-unien, ses textes et ses ouvrages circulent largement aux États-Unis, de même qu'une partie de son travail s'effectue en collaboration avec bon nombre de commentateurs états-uniens de Deleuze.

of *Deleuzism* is rather to suggest the possibility of an *other* reading of Deleuze that would enable his work to be systematically applied (not just applauded) » (2000, p. 8). C'est dans cet esprit qu'il signale au passage la situation ridicule dans laquelle ses commentateurs ont placé son œuvre en en faisant l'artillerie contre Platon et Hegel.

Le *Deleuzism* de Buchanan est la version transcendantale d'une lecture de Deleuze, laquelle contraste donc avec la version empirique : elle ne répète plus ce que Deleuze dit puisqu'elle cherche à dégager les conditions de possibilité de son œuvre. Ces conditions, jamais exprimées comme telles par Deleuze, représentent son double, précise Buchanan (2000, p. 10). On voit bien jusqu'où il est en train de creuser : ce n'est pas l'expérience comme telle de Deleuze qui l'intéresse mais les conditions de cette expérience ; et il faut ajouter que ces dernières, parce qu'elles sont transcendantales, ne peuvent pas être expérimentées naïvement, ce que Buchanan nomme la « préhistoire » de Deleuze. C'est donc sur ce double de l'expérience deleuzienne que veut se brancher Buchanan, s'assurant ainsi un rapport plus vrai, plus profond avec le philosophe. Par exemple, selon lui, l'œuvre de Deleuze est déterminée, d'un bout à l'autre, par une dimension utopique et dialectique, c'est-à-dire ce contre quoi Deleuze s'est ouvertement opposé. Certains commentateurs ne se sont pas gênés pour le lui rappeler : « [...] Ian Buchanan *Deleuzism: A Metacommentary*. Don't miss it. Everything Deleuze hated most and spent his life fighting – dialectics, utopia, social critique – is there » (Lotringer, 2001, p. 155). Mais ces remarques sont entièrement vaines du point de vue du *Deleuzism* ; elles glissent sur lui comme des flèches impuissantes à percer une cotte de mailles ; elles lui donnent même raison à plusieurs égards : ce n'est pas parce que Deleuze s'opposait consciemment à ces dimensions qu'elles ne le travaillaient pas inconsciemment. La machine psychanalytique n'est pas loin, de même que son affection pour Fredric Jameson : avec le *Deleuzism*, Buchanan veut révéler « l'inconscient politique » de Deleuze : « My intent, in short, is to extract from Deleuze's project an apparatus of social critique built on a utopian project » (Buchanan, 2000, p. 8).

Cela dit, mon but ici n'est pas d'évaluer si l'appareil de Buchanan fonctionne ou non, s'il est meilleur, plus juste que les autres, mais de souligner malgré tout son lien étroit avec Deleuze. Car même s'il joue son œuvre à un autre niveau, il s'abandonne entièrement à elle. C'est exactement ce que voulait critiquer Sylvère Lotringer après tout. Voici le reste de la citation :

Like fugitives blowing up bridges behind them, Deleuze and Guattari made a great effort not to leave behind them any « model » that could be simply applied, even discouraging all too eager disciples to follow their paths instead of finding their own. « Applying theory » : this kind of hands-on, hand-to-

mouth attitude, of course, has little to do with what they themselves advocated as « pragmatic philosophy » (Lotringer, 2001, p. 155).

Lotringer, instigateur de la *French Theory* aux États-Unis en faisant circuler librement les textes de Foucault, Deleuze, Derrida & C<sup>ie</sup> dans la revue *Semiotext(e)* et la collection *Foreign Agent* (Cusset, 2003, p. 85 ; Santini, 2005, p. 125), s'est contenté, lui, de publier l'œuvre de Deleuze en se gardant de la précéder d'une introduction ou de l'accompagner de notes ; il l'a livrée pour ainsi dire entièrement nue, vierge. Ce n'est pas le lieu ici de discuter si la manière de Lotringer vaut mieux, mais une chose est sûre : s'il n'a jamais cherché à circonscrire le double de Deleuze, il n'a jamais non plus voulu l'incarner, dit-il. Nous verrons plus loin que ce n'est pas tout à fait exact. Deleuze n'a certainement pas assuré la survie intellectuelle de Lotringer ; je dirais même qu'il aurait eu l'effet contraire, mais c'est tout de même lui, avec bien d'autres penseurs français, qui l'a fait naître et survivre en tant qu'éditeur. Mais comme je l'ai dit, là n'est pas le point. Ce qui m'intéresse en effet dans la citation de Lotringer, c'est l'image des mains et de la bouche (« hand-to-mouth »), car si les commentateurs de Deleuze ne s'entendent pas tous et semblent prendre des chemins forts différents, ils sont tous d'accord sur un point : il faut faire avec Deleuze et non faire ce qu'il a fait. Je traduis : il faut prendre Deleuze en train de se faire et non un Deleuze tout fait ; ce qui veut dire encore : il faut en prendre les habitudes, il faut être disposé à agir comme lui, et non répéter simplement ses actions. Je l'ai dit au début : contracter ses habitudes, voilà le sens de l'appropriation pragmatique de Deleuze. Si ce n'est pas tout à fait ce qu'a en tête Lotringer en parlant de la philosophie pragmatique chez Deleuze, je n'hésiterais pas pour dire que c'est le sens que lui donne ses commentateurs : les *Deleuzian* et le *Deleuzism* poursuivent le même but, devenir-Deleuze. Or, comment peuvent-ils acquérir ses habitudes sans reprendre minimalement sa parole, sans refaire un tant soit peu ses gestes ? À mon avis, c'est ici que l'appropriation pragmatique de Deleuze joue métaphoriquement avec deux éléments de l'hommage vassalique : le baiser et les mains recouvertes. Elle y dévoile aussi une aporie.

## LE BAISER SUR LA BOUCHE ET LES MAINS DANS LES MAINS

Rappelons-nous : dans le rituel de l'hommage, le moment du baiser sur la bouche entre le seigneur et le vassal représentait, entre autres, le symbole de l'« accord » (Bloch, 1968, p. 210). J'aimerais maintenant en forcer le sens : si le baiser sur la bouche représente un « accord », c'est peut-être parce que le contact des lèvres scelle une même parole, comme si le seigneur déposait par là les mots sur la bouche du vassal, lui transmettait ce qu'il doit dire ; un peu comme si le

vassal acceptait, de son côté, que tout ce qui jaillira désormais de sa bouche sera exactement identique à ce qui sortirait de la bouche du seigneur, répéterait son discours. Il y a quelque chose d'évangélique ici : la bouche du vassal serait métaphoriquement une extension de la parole du seigneur. Et le moment du baiser dans l'hommage scellerait cet « accord » discursif.

En remplaçant maintenant cette image dans la réception de Deleuze, j'affirmerais que de nombreux commentateurs « embrassent » son œuvre de telle manière qu'ils la répètent souvent mot à mot. J'appellerais ce phénomène un « mimétisme discursif », en donnant à mimétisme le sens que les Anciens donnaient à la « mimésis », c'est-à-dire la reproduction immédiate des paroles d'un personnage dans un récit. On lirait alors l'œuvre de Deleuze comme si on en recevait un baiser, comme si elle déposait sur la bouche de ses lecteurs les mots à dire ou, encore, comme si les mots qu'elle contient laissent leur empreinte sur leurs lèvres. Les exemples de mimétisme discursif sont très nombreux dans la réception de Deleuze, au point d'ailleurs où il serait légitime de se demander si ce ne serait pas cette œuvre finalement qui entraînerait une compulsion mimétique. Je laisse délibérément cette question sans réponse, me contentant ici d'analyser ce phénomène de mimétisme discursif en le rabattant sur les formes du discours rapporté. Il y aurait ainsi un « mimétisme discursif direct » qui consiste à citer des passages de son œuvre entre guillemets et un « mimétisme discursif indirect » qui, lui, en répète des fragments sans utiliser les guillemets mais en laissant clairement entendre que c'est le philosophe qui parle. Ce qui distingue les deux modes consiste en une différence de degré d'intimité : en passant d'un mode à l'autre, on intensifie l'identification avec Deleuze, sans pourtant se confondre totalement avec lui. Il ne servirait à rien d'en donner des exemples, ce qui serait plus fastidieux qu'instructif. Je me limite ici à renvoyer à l'ouvrage de Ronald Bogue intitulé *Deleuze on Literature* (2003), qui fourmille de mimétisme discursif direct et indirect et dont un relevé statistique en conclurait rapidement qu'il a été écrit en grande partie par le philosophe lui-même. De toute manière, on aura compris le genre d'effet recherché par la pratique de ces deux modes de mimétisme discursif : en répétant Deleuze à outrance, ses adeptes veulent faire valoir la parole du maître en la diffusant le plus largement possible, convenant par là que sa vivacité dépend de sa reproduction quantitative. Ce procédé ne date pas d'hier, se rapprochant entre autres de la propagation du portrait du roi à l'époque, qui avait pour but d'en étendre la présence et donc le pouvoir (Marin, 1981, p. 251-253). En répandant ainsi la parole de Deleuze, ses commentateurs désirent édifier la souveraineté d'une parole qui les protégera et qu'ils défendront coûte que coûte.

Il y a par ailleurs un dernier mode de mimétisme discursif, inspiré, lui, de la troisième forme du discours rapporté et que j'appellerais le « mimétisme indirect libre ». Ce genre de mimétisme tire sa puissance de sa discrétion : on n'annonce plus qu'on cite Deleuze, on s'approprie ses mots. L'illusion est pour ainsi dire parfaite puisqu'on tente d'effacer l'impression de répétition. C'est là à mon avis qu'on se rapproche le mieux du symbole du baiser : l'accord discursif est si intense que la distance entre le maître et l'élève s'abolit. Une seule bouche parle, ce que Deleuze a déjà pratiqué avec Guattari sous le nom d'« énonciation collective » :

The machinic assemblage is a lingering, yet constant, camouflaged movement that interferences with the pattern of coded process: a micropractice of becoming. It is a construction an engineering tool, for exploring trajectories of de-stratification, a probing of edges and potentialities. The trajectories offers lines of escape and flight that allow a movement into, and of, new spaces, a becoming-minor through new cartographies. A convection that situates the mass movement to de-stratification. A catalyst for minor literature. A war machine (Sawhney, 1998, p. 136).

Le mimétisme indirect libre se remarque ici dans la répétition des nombreux concepts de Deleuze que s'approprie le commentateur (« micropractice », « becoming », « lines of flight », « minor literature », « war machine »). Mais il est présent surtout dans le rythme des phrases qui renforce la cohésion des concepts ; le mimétisme indirect libre est un mimétisme stylistique. Les phrases longues font place aux phrases courtes, ce qui a pour effet de produire une accélération du discours. Cette accélération est soutenue de plus par l'accumulation de concepts qui s'intensifie par leur proximité à la fin du paragraphe. Or, cette accélération du discours a été orchestrée pour produire un choc, une sorte de collision qui arrive à la toute fin du paragraphe, à la dernière phrase qui n'en est pas vraiment une : c'est un arrêt brusque sur une image qui a valeur de concept et qui résume tout ce qui précède, « A war machine ». J'imagine sans mal, au demeurant, la puissance métaphorique de cette image : peu importe la vitesse à laquelle on se déplace, on s'arrête devant une « machine de guerre ». Ce procédé est la marque du style de Deleuze, surtout en collaboration avec Guattari dans *Mille Plateaux* ou, très souvent, une image vaut mille mots<sup>4</sup>. Voici un autre passage qui illustre bien le mimétisme indirect libre :

4. Je pense ici à un long développement sur le processus d'individuation dans *Mille Plateaux* qui, à un certain moment, décrit la composition de degrés de chaleur. Or, cette description se termine abruptement sur une phrase-image qui résume ce qui précède et qui pourrait très bien devenir un concept : « Omelette norvégienne ». Il faut remarquer la longueur différente des phrases et leur agencement, leur contenu aussi qui se limite parfois à des

The point is that it's up to *you* to experiment and determine how to make use of texts in achieving a critical understanding of the forces at work in texts and in society, in order to resist some of these by making use of others; experimenting with texts is always also "living experimentally" (Baugh, 2000, p. 41).

Le message pédagogique est si identique à celui de Deleuze dans le dernier passage qu'on pourrait presque l'assimiler au mode indirect. Mais Baugh ne le présente pas de cette manière, en s'appropriant littéralement le discours de Deleuze. Pourtant la présence du philosophe français est explicite, non pas seulement dans le dernier concept bien délimité par les guillemets, mais dans l'adresse au destinataire qui est mis en évidence par l'emploi de l'italique. Qui est ce « *you* » ? Les lecteurs de Deleuze ou ceux de Baugh ? Impossible de trancher si on se limite à ce passage, et je ne vois pas comment on pourrait y arriver. Baugh et Deleuze ne forment qu'un seul destinataire qui s'adresse au même destinataire, tel est l'effet du mimétisme indirect libre : Baugh répète Deleuze en effaçant la distance qui les sépare. Une seule bouche parle, scellant un même accord discursif. L'énonciation peut très bien être collective, plurielle, etc., l'énoncé, lui, dans son effet, n'en est pas moins singulier, un.

Le moment du baiser est précédé, dans la cérémonie de l'hommage, par le recouvrement des mains du vassal par les mains du seigneur. Cette dernière forme qui participe de l'hommage vassalique me permet d'imaginer une autre forme de répétition dans la réception de Deleuze : non plus le mimétisme discursif mais un « maniérisme ». En recouvrant les mains du vassal de ses mains, le seigneur désire lui transmettre non pas les mots à dire mais les gestes à faire, ce qu'accepte le vassal. L'accord n'est plus discursif mais pratique : on fait les mêmes manœuvres. Je prendrai ici « maniérisme » dans son sens étymologique qui n'est pas éloigné de « mains », dérivé de l'italien *maniera*, de « manière » et non de « maniéré » : les commentateurs de Deleuze reproduisent sa « touche caractéristique ». Le mimétisme indirect libre, parce qu'il reprend le style de Deleuze, est déjà un peu du « maniérisme ». Mais j'aimerais en

---

substantifs, à des paroles rapportées, à des noms propres. Tous ces petits détails singuliers créent un rythme fort : décélération, accélération, arrêt. Voici le passage : « Chez Charlotte Brontë, tout est en termes de vent, les choses, les personnes, les visages, les amours, les mots. Le "cinq heures du soir" de Lorca, quand l'amour tombe et le fascisme se lève. Quel terrible cinq heures du soir ! On dit : quelle histoire, quelle chaleur, quelle vie !, pour désigner une individuation très particulière. Les heures de la journée chez Lawrence, chez Faulkner. Un degré de chaleur, une intensité de blancs sont de parfaites individualités ; et un degré de chaleur peut se composer en latitude avec un autre degré de chaleur pour former un individu, comme dans un corps qui a froid ici et chaud là d'après sa longitude. Omelette norvégienne » (Deleuze et Guattari, 1980, p. 319).

pousser l'analyse au-delà d'une question de style d'écriture, dans une véritable manière de faire les choses.

C'est le cas par exemple d'un article de Lotringer dans lequel il essaie de renverser la psychanalyse, renversement qui s'accorde très bien avec ce que Deleuze a lui-même voulu faire. Mais il n'y a pas là pour autant un maniérisme : on peut essayer de renverser la psychanalyse de plusieurs manières différentes, la déconstruction en serait une qui est fort différente de la manière de faire de Deleuze. Le maniérisme ne se mesure donc pas en fonction du but de l'action mais de l'action en tant que telle. Ce n'est pas parce que Lotringer veut renverser la psychanalyse qu'il y a maniérisme, mais parce qu'il avoue lui-même opérer de la même manière. Il est tellement persuadé qu'il en est ainsi, qu'il laisse le soin à Deleuze et son collègue Guattari d'en décrire son mode d'action : « Deleuze and Guattari put forth a distinction that fits precisely that which we are trying to produce here : "We often speak of hallucinations and of delusions [...]" » (Lotringer, 1977, p. 182). Je ne crois pas avoir besoin de citer tout le passage qui est fort long du reste, puisque je ne désire pas vérifier l'identification de leur manœuvre ; je soulignerais plutôt ce qui est encore plus essentiel, soit la valorisation consciente et volontaire de cette identification.

Voici un autre exemple de maniérisme. Dans un texte d'introduction à un collectif, Eleanor Kaufman tente de justifier l'assemblage des différents textes en recourant au mode de regroupement du diagramme et de la carte, tel que Deleuze le présente et le pratique lui-même. Kaufman opère un peu comme Lotringer : elle cite un passage dans lequel Deleuze présente le mode de fonctionnement du diagramme et de la carte qui caractérise bien sa propre pratique de regroupement, pour ensuite justifier, à partir de cette citation, la pratique du collectif :

As Deleuze concludes, « [A] diagram is a map, or rather several superimposed maps. And from one diagram to the next, new maps are drawn. Thus there is no diagram that does not also include, besides the points which it connects up, certain relatively free or unbound points, points of creativity, change and resistance, and it is perhaps with these that we ought to begin in order to understand the whole picture. » The essays that follow are just such an array of superimposed maps, maps that, when read together, work to transform one another. While these essays are ordered by general topics – which range from politics to cinema to mapping itself and then finally to philosophy – many of the thematics of one grouping (for example, « societies of control » in the section on politics) return as leitmotifs in the sections that follow. The groupings therefore are not contained but spill over onto one another (Kaufman, 1998, p. 8).

Mimétisme direct et maniérisme se complètent parfaitement ici : Kaufman justifie le regroupement de son collectif en répétant la touche particulière de Deleuze et ses mots. J'ajouterais aussi que cet exemple de Kaufman parle deux fois plutôt qu'une, car la manière de faire de Deleuze qu'elle reprend ici correspond au type de maniérisme le plus répandu parmi ses commentateurs. En effet, la manière dont Deleuze regroupe, met en forme ou organise divers êtres ou phénomènes est largement valorisée et volontairement répétée. Un peu comme si, après la déconstruction de la métaphysique et du logos, après l'abolition du centre de la structure qui inaugure l'avènement du poststructuralisme et la dissémination infinie du sens, on venait de trouver une nouvelle *manœuvre* qui permette de joindre les fragments, de recomposer un ensemble de morceaux qui se tient ici et maintenant, et ce, sans recourir au système totalisant ou universalisant. Deleuze semble proposer, selon ses commentateurs, une manière particulière, une touche caractéristique, qui assemble toutes sortes de fragments disparates, des éclats d'expérience, en évitant le compte final. Todd May est sans doute celui qui a synthétisé le mieux cet amour pour le mode de composition deleuzien dans ce qu'il a appelé « the contingent holism » (May, 1997, p. 12).

C'est cette touche singulière qu'on tente de lui reprendre et qui détermine en grande partie le maniérisme de ses commentateurs. Si cela était frappant chez Kaufman, ce l'est aussi chez Buchanan. Ce dernier, comme nous l'avons vu, ne veut plus se contenter de répéter simplement les mots de Deleuze ; il tente plutôt d'atteindre ce qui conditionne ses actions. Mais si Buchanan abandonne le mimétisme de Deleuze, c'est pour mieux en répéter les gestes. La différence entre les «*Deleuzian* et son *Deleuzism* n'indiquerait-elle pas cela finalement : Buchanan est l'homme de Deleuze en mettant surtout l'accent sur les mains plutôt que sur le baiser ?

Le problème que Buchanan voit entre autres chez les *Deleuzian*, c'est qu'ils cherchent tous à regrouper les différentes sources d'inspiration de Deleuze sous la forme généalogique. Ce serait le cas, entre autres, de Michael Hardt qui assemble les chapitres de son ouvrage *Gilles Deleuze. An Apprenticeship in Philosophy* en suivant l'évolution conceptuelle de Deleuze de Spinoza à Bergson en passant par Nietzsche. Or, ce serait sans doute contre ce genre de généalogie sans doute trop linéaire et simpliste que s'insurge Buchanan. Selon lui, il faut reprendre le mode de regroupement de Deleuze, selon un mode non évolutif et encore moins linéaire, pour tenter de comprendre les connexions entre ses différentes sources philosophiques. C'est à ce moment précis que l'on assiste à la répétition du même : comme Kaufman et Lotringer, Buchanan laisse le soin à Deleuze de présenter la bonne manière de procéder :

This means Deleuze's œuvre will be read coextensively (at infinite speed as Deleuze puts it), not consecutively (relative speed), which most commentators have seen as necessary but fraught with embarrassing contradictions. How can one read and admire Kant alongside Hume, Spinoza along side Leibniz, Bergson alongside Nietzsche and so on ? [...] From this we can readily derive an answer to the evidently contentious question of how such a disparate collection of philosophies can be read at once. If concepts belong to problems, then the current that links them all together must be in the shape of a problem, and this only needs to be adduced to show that however at odds these philosophers may appear they all deal with the same issue. « The collective problem, then, is to institute, find, or recover a maximum of connections. For connections (and disjunctions) are nothing other than the physics of relations, the cosmos » (Buchanan, 2000, p. 34).

## L'AMITIÉ

Les commentateurs de Deleuze ont peut-être insisté sur la répétition de sa manœuvre d'assemblage parce qu'ils y trouvaient non pas seulement une satisfaction intellectuelle mais surtout le principe qui les unit à lui. Ce principe est celui de l'amitié, relation non contractuelle, encore moins dogmatique ou nécessaire. L'amitié rassemble des êtres sur la puissance immatérielle du sentiment d'affinité et de la confiance. L'amitié est une lumière qui enveloppe des êtres, qui les réunit dans un milieu dont la consistance ne serait pas plus solide qu'un courant marin, pas plus stable qu'une dépression atmosphérique. On a une confiance aveugle en l'ami Deleuze, et l'on n'hésite pas à se laisser dériver avec lui.

En suivant Bloch, nous avons vu que l'amitié est l'autre symbole de l'hommage. Je pense que c'est ce qu'A. C. Drainville veut nous rappeler, en mettant la description de Bloch, citée au début de mon article, en exergue à son récit *Les carnets jaunes de Valérien Francœur* (2002). Ce récit est une longue représentation satirique de la vie du Département des sciences politiques de l'Université Laval (laquelle est à peine dissimulée sous le nom d'Université Mazarin) qui consiste, entre autres, à démontrer l'évidente mauvaise foi des relations entre les professeurs : poursuivant une carrière sur le marché du savoir, ils se côtoient soit comme des partenaires soit comme des concurrents, jamais comme des amis, et encore moins comme des « amis du savoir ». Dans ce contexte, les idées ou les concepts deviennent des marchandises échangeables, des marques déposées, et le seul contact entre les professeurs se réduit à une poignée de main affairiste, regard détourné, ce qui contraste de façon évidente avec la cérémonie de l'hommage. L'homme est devenu l'homme d'affaires à Mazarin ; l'effet en sera funeste.

On pourrait sans doute affirmer que les commentateurs de Deleuze tentent de se faire un nom sur son dos en faisant de ses concepts une marque déposée, etc. Il y a une marchandisation de Deleuze qui découle de l'instrumentalisation de son œuvre. Il serait difficile de le nier : les livres sur lui se multiplient, sans doute se vendent-ils très bien. Il y a quelque chose à l'image de l'Université Mazarin : on empoigne Deleuze pour empocher de l'argent sous forme de bourses ou de subventions. Mais cette marchandisation efface-t-elle le lien étroit qu'on semble vouloir établir avec lui, un « friendship » rappelle Stivale en s'accordant avec un jeune adepte de Deleuze ? Peu importe de savoir s'ils y arrivent ou pas, l'intention est ouvertement exposée. Faux-semblant, peut-être ? Mais simulacre qui a tout de même donné lieu à une pratique de Deleuze qui s'inscrit dans l'esprit du pragmatisme : on a voulu en prendre les habitudes. Il y a un lien vivant, humain dans cette volonté ; une véritable expérience que l'on ne peut taire, car qu'est-ce que les hommes s'échangent le plus, de l'argent ou des habitudes ? Or, la condition d'un échange d'habitudes ne consiste-t-elle pas minimalement à devenir l'homme d'un autre homme ? J'imaginerais mal comment on prétendrait se développer en parfaite autarcie sans rien devoir à personne. Pourtant, en méprisant les commentateurs de Deleuze, ne fait-on pas valoir un peu cette prétention ? L'ami, dit-on, est celui qui est bien disposé à l'égard de quelqu'un d'autre, qui lui est sympathique. L'amitié remplirait alors, sur le plan intellectuel, une fonction heuristique. C'est tout à fait dans cet esprit qu'on affectionne le philosophe français.

Cela dit, je ne cherche pas à faire l'apologie de cette appropriation, mais à reconnaître que le contexte dans lequel sont apparues les répétitions de Deleuze les justifie à plusieurs égards. Je propose alors de situer la réception de Deleuze dans le contexte du « *pragmatic turn* » caractéristique des années 1980 aux États-Unis, pour les raisons conjointes qu'on dit s'approprier Deleuze de manière pragmatique, et que le pragmatisme encourage un type de lecture qui *redouble* l'œuvre. Sur ce dernier point, je dirais qu'une lecture est utile, pour un pragmatiste, lorsqu'elle procure les instruments pour faire quelque chose de nouveau : elle est, en partie, un mode d'emploi, « a user's guide » pour reprendre le titre de l'ouvrage de Massumi sur *Capitalisme et schizophrénie*. Or, un mode d'emploi n'est rien d'autre qu'un guide qui dispose à agir avec un appareil, sans tenir compte de ce qui en sera fait. En partant de ce principe, les penseurs états-uniens n'ont certainement pas l'impression de perdre leur temps en répétant Deleuze, puisqu'ils considèrent qu'ils sont en train d'apprendre une *manière de faire* qui leur permettra précisément *de faire quelque chose*. Michael Hardt prend d'emblée cette direction et la rappelle dans la conclusion de son livre : s'il faut effectivement mettre de la chair sur l'œuvre

de Deleuze, c'est qu'elle ne nous dit pas quoi faire ou quoi penser, mais comment faire et comment penser. Stivale poursuit dans la même direction en précisant la nature du contenu chez le philosophe dans un chapitre dont le titre, « The Gift of Pedagogy », annonce parfaitement le contenu : « In the manner of Deleuze and Guattari's earlier works, *What Is Philosophy* ? is a collaborative work of "speculation fiction" that emphasizes, in a deliberately and generously pedagogical way, the process of constructing ideas, systems, and arguments so that these might inhabit a universe parallel to our own while seeking to displace it » (Stivale, 1998, p. 239). Cet univers, qui n'est pas tout à fait notre monde, semble correspondre à l'appareillage deleuzien, une sorte d'univers de la procédure qui, en se dépliant sur le monde réel, le modifie comme le marteau et le burin façonnent la pierre ou le bois. Or, plutôt que d'apparaître comme un vain bavardage, le mimétisme et le maniérisme de Deleuze sont appréciés pour ses vertus heuristiques : il permet de découvrir le chemin qui mène à l'action, comme un signe, dirait Wittgenstein. Dans cet esprit, je dirais que le contenu de son œuvre est indissociable des conditions de possibilités de l'action : elle propose des formes qui permettent d'assouplir ce qui est figé et de composer des relations ou des ensembles sans nécessité. Cette fluidité et cet espace qui laissent beaucoup de place au mouvement plaisent aux commentateurs de Deleuze : ils se sentent proches de son œuvre parce qu'ils ont l'impression qu'elle se confond avec leurs attentes ; autrement dit, en commentant Deleuze, c'est d'eux qu'ils parlent. Leur amitié est fusionnelle.

Deux orientations de la démarche pragmatique pourraient expliquer la proximité des commentateurs avec l'œuvre de Deleuze. D'abord, cherchant à expliquer comment un esprit s'adapte à son milieu, le pragmatisme ne conçoit pas la pensée comme un réceptacle d'idées mais comme un mécanisme qui sert à frayer de nouveaux chemins dans l'expérience, de nouvelles manières de voir les choses qui modifieront, à la fois, le regard et les choses elles-mêmes. Or, la pensée n'attend pas d'avoir une certitude pour fonctionner, elle est déjà bien en marche lorsqu'elle indique des voies sur lesquelles l'esprit pourrait s'engager. La croyance caractérise ainsi le geste qui consiste à découvrir et à montrer de nouveaux chemins, et elle est suffisante pour activer la pensée selon le pragmatisme. En insérant ainsi la réception de Deleuze sur la voie du pragmatisme, le mimétisme et le maniérisme qui la caractérisent pourraient s'expliquer selon le mouvement même de la croyance qui veut devenir une habitude : les commentateurs refont les pas de Deleuze pour *ajouter foi à une croyance spontanée*. Les répétitions du philosophe contribuent donc à donner au champ intellectuel une conscience de la pensée de Deleuze : il ne s'agit pas juste d'y croire, mais d'y croire en le pratiquant. Ce serait d'ailleurs pour

cette raison que ses commentateurs la confrontent aux représentations ordinaires : en ajoutant foi à la croyance en Deleuze, ils désirent lui faire atteindre le stade du sens commun, en faire pour ainsi dire une habitude ou une vérité au sens pragmatique du terme. En définitive, si je laisse de côté aussi bien les stratégies éditoriales qui répondent à l'exigence de publication que les naïvetés de la « fête de l'âne », ce serait l'une des seules explications raisonnables du nombre important d'ouvrages et d'articles qui répètent sensiblement la même chose en imitant délibérément Deleuze. À cela s'ajoute l'impression que son œuvre ne fait pas que proposer une nouvelle croyance, elle enseigne également comment y arriver. Son caractère performatif explique, en partie, pourquoi on y colle : elle engage la pensée sur un nouveau chemin qui indique, finalement, comment avoir une pensée nouvelle, c'est-à-dire une pensée qui déplace les anciennes habitudes et dispose à agir autrement. Pour ses commentateurs pragmatiques, Deleuze n'est pas une action comme telle, mais une propédeutique en vue de l'action ; ce n'est pas un philosophe de l'ici-maintenant, mais du futur proche. Telle est sans doute la conséquence du type d'approche qui se présente comme un apprentissage ou, plus familièrement, comme un guide.

La seconde considération pragmatique nous mène à certaines observations de Richard Rorty. En s'inscrivant dans le phénomène du retour au pragmatisme à l'époque où Harold Bloom et Stanley Fish définissent un rapport intempestif à la tradition, Rorty mesure la création de l'« ironiste privé » à l'aune du « strong poet » : « fort » est le qualificatif réservé à celui qui bouleverse et remplace le vocabulaire d'une époque. Or, ce qu'il entend par « vocabulaire » signifie à peu près ce que Wittgenstein désigne sous l'expression « jeu de langage » : un ensemble d'habitudes acquises – « obéir à la règle, faire une communication, donner un ordre » (Wittgenstein, 1961, p. 202, §199) – qui définit des pratiques du langage, c'est-à-dire une manière d'agir ou un mode de vie. Rorty utilise cette conception pragmatique du langage<sup>5</sup> pour définir la création en fonction d'un principe axiologique : la valeur d'une œuvre repose sur sa capacité à redéfinir des pratiques du langage qui appartiennent au passé. Ce qui implique, chez lui, un certain style :

Le contraste de l'ancien et du nouveau a cessé d'être un contraste entre un stade préscientifique immature de la discussion et un stade scientifique adulte portant sur un ensemble de problèmes communs, mais un contraste entre

5. Wittgenstein est clair sur ce point. En effet, pour lui, il n'y a pas d'intériorité dans une règle de langage. C'est pour cette raison qu'il propose qu'« on ne devrait pas donner au terme "interprétation" d'autre sens que celui-ci : le fait de substituer une expression de la règle à une autre », §201. Il ajoute : « Et c'est pourquoi "obéir à la règle" constitue une pratique » §202 (Wittgenstein, 1961, p. 202-203).

des styles, le style « scientifique » et le style « littéraire ». Le premier exige que les prémisses soient clairement explicitées, et non seulement devinées ; les termes doivent être introduits par des définitions, et non par de simples allusions. Le second peut certes faire appel à l'argumentation, mais cela n'est pas essentiel ; ce qui est essentiel, c'est de raconter une histoire neuve, de proposer un nouveau jeu de langage, dans l'espoir d'une nouvelle forme de vie intellectuelle (Rorty, 1993, p. 389).

La proposition de Rorty reprend, somme toute, la conception pragmatique de l'action : seul le « style littéraire » peut créer un nouveau jeu de langage puisqu'il relève d'une croyance et non d'une certitude. Or, comme ce type de croyance a pour objectif de redéfinir les termes sur lesquels repose la vie de l'esprit, le nouveau jeu de langage s'acquiert par un apprentissage. C'est peut-être parce que la théorie aux États-Unis reconnaît, chez Deleuze, un « style littéraire » au sens de Rorty qu'on y considère son œuvre comme une pédagogie. Le néo-pragmatisme nous offre alors le moyen de comprendre pourquoi le mimétisme et le maniérisme ne seraient donc pas un défaut mais le principe même de l'acquisition d'un nouveau vocabulaire. Ce que dit et fait Deleuze ne peut être assimilé que par ses propres expressions et ses propres gestes, car le propre d'un nouveau vocabulaire, d'un vocabulaire fort, c'est qu'il ne peut être saisi ou articulé dans un autre jeu de langage, dans un vocabulaire connu.

## CONTR'HOMMAGE

Malgré toutes les bonnes raisons qui expliquent l'appropriation pragmatique de Deleuze, je crois qu'un contr'hommage arrive à point puisqu'il est peut-être temps d'en sortir. Je dirais même que ce « contre » est inscrit dans le parcours pragmatique. En effet, si le but était d'en faire une habitude, maintenant qu'il en est devenu une, c'est-à-dire maintenant qu'il est devenu un lieu commun – n'est-ce pas le but du pragmatisme de transformer une nouvelle habitude en sens commun ! –, comment pourrait-on justifier, du point de vue pragmatique, le prolongement de l'imitation ? Le travail est fait. J'ajouterais volontiers que le « contr'hommage » souligne l'avènement de Deleuze dans le sens commun, car ce qui rend acceptable ou autorise une manière de pensée ou un type d'interprétation, une lecture des mots et des choses, à un certain moment donné dans le champ du savoir, c'est que l'on doive se positionner « contre ». Voilà un phénomène que reconnaîtrait sans doute n'importe quel sociologue, mais qui a été aussi très bien souligné par Stanley Fish dans ses remarques pragmatiques sur les conditions d'acceptabilité qui forment une « communauté interprétative » (Fish, 1980, p. 344).

L'opportunité du « contr'hommage » pour Deleuze indiquerait alors qu'il faut en finir avec les répétitions de Deleuze, car tout ce qui est de l'ordre du sens commun heurte désormais l'esprit, comme si la véritable vie intellectuelle ne se trouvait que dans le passage entre deux habitudes, dans la découverte et l'acquisition d'un nouveau vocabulaire. Mais l'opportunité du contr'hommage ne s'arrête pas là, ce serait trop simple. J'aimerais en poursuivre le chemin en suivant une des nombreuses digressions empreintes d'humour qui ponctuent les récits d'Herman Melville. Dans *Pierre ou les ambiguïtés*, Melville décrit les premiers essais d'un jeune écrivain qui se fait la main comme des rebus, des poubelles de l'esprit, pour ajouter aussitôt qu'ils ont une nécessité, car, comme le génie ne vient pas spontanément, il faut creuser profondément dans la caillasse avant d'atteindre les pépites d'or de l'esprit. Melville tente de métaphoriser par là le long et pénible processus qui accompagne le devenir écrivain : il faut pratiquer longtemps l'écriture avant d'écrire quelque chose qui ait de la valeur. Or, s'il reconnaît une nécessité de matérialiser ces premiers rebus de l'esprit, il ne voit pas néanmoins pourquoi on en prolongerait la vie : « On ne se débarrasse jamais effectivement de la banalité si l'on ne s'en décharge jamais dans un livre ; car, une fois que la banalité a passé dans le livre, le livre peut être jeté au feu et tout est dit. Toutefois, les livres de cette sorte ne sont pas toujours jetés au feu, et c'est ce qui explique pourquoi la grande majorité des publications est si misérable » (Melville, 2006, p. 932).

J'aurais envie de considérer l'appropriation pragmatique de Deleuze aux États-Unis à l'image des premières ébauches d'écriture selon Melville : ils ont quelque chose de la banalité nécessaire. Et c'est pour cette raison qu'ils devraient tous être jetés au feu, leur fonction étant désormais accomplie. J'imaginerais aussi ce moment comme on brûlerait une alliance, un lien qui s'est tissé tellement serré qu'il en devient étouffant. Il faut cesser d'embrasser le maître et laisser tomber sa main. Il n'est pas question de le trahir, de devenir ses ennemis, mais de s'en éloigner tout simplement. Je ne sais pas si l'on a atteint les pépites de la pensée de Deleuze, mais une chose est sûre, il ne faudrait pas s'enliser plus longtemps dans la caillasse. Deleuze a rendu aveugle à force d'éblouir, au point qu'on ne serait plus en mesure de distinguer un simple caillou de l'or. Déconstruire l'hommage à Deleuze, telle serait la fonction liminaire que je donnerais à ce contr'hommage : il faut commencer à mélire délibérément son œuvre, car c'est la seule manière de se débarrasser de la banalité avant qu'elle n'en devienne misérable. C'est à ce prix seulement que son œuvre conservera un peu de valeur.



### Ouvrages cités

- Baugh, Bruce (2000), « How Deleuze can help us make Literature work », dans *Deleuze and Literature*, Ian Buchanan et John Marks (dir.), Édinburgh, Edinburgh University Press, p. 34-56.
- Bloch, Marc (1968 [1939]), *La société féodale*, Paris, Albin Michel.
- Bogue, Ronald (1989), *Deleuze and Guattari*, New York et Londres, Routledge.
- Bogue, Ronald (2003), *Deleuze on Literature*, New York et Londres, Routledge.
- Brusseau, James (1998), *Isolated Experiences. Gilles Deleuze and the Solitudes of Reversed Platonism*, Albany, State University Press of New York.
- Buchanan, Ian (2000), *Deleuzism. A Metacommentary*, Durham, Duke University Press.
- Colebrook, Claire (2000) « Inhuman Irony: The Event of the Postmodern », dans *Deleuze and Literature*, p. 100-134.
- Cousineau, Thomas (2001), « The future of an illusion. Melville's deconstruction of Deleuze's a/theology », dans *Deleuze and Religion*, Mary Bryden (dir.), New York et Londres, Routledge, p. 115-125.
- Cusset, François (2003), *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze et C<sup>ie</sup> et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, Paris, La Découverte.
- Deleuze, Gilles, et Félix Guattari (1980), *Mille Plateaux*, Paris, Minuit.
- Drainville, A.C. (2002), *Les carnets jaunes de Valérien Francœur qui a crevé quelques enflés*, Montréal, L'Effet pourpre.
- During, Elie (2001), « Blackboxing in Theory: Deleuze versus Deleuze », dans *French Theory in America*, Sylvère Lotringer et Sande Cohen (dir.), New York et Londres, Routledge, p. 163-189.
- Fish, Stanley (1980), *Is There a Text in this Class? The Authority of Interpretation Communities*, Cambridge, Harvard University Press.
- Goldman, Marlene (2000), « Travestism, Drag and Becoming. A Deleuzian Analysis of the Fictions of Timothy Findley », dans *Deleuze and Literature*, p. 194-228.

- Hardt, Michael (1993), *Gilles Deleuze. An apprenticeship in Philosophy*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Hayden, Patrick (1998), *Multiplicity and Becoming. The Pluralist Empiricism of Gilles Deleuze*, New York, Peter Lang.
- Kaufman, Eleanor (1998), *Deleuze and Guattari. New Mapping in Politics, Philosophy and Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Lambert, Gregg (2000), « On the Uses and Abuses of Literature for Life », dans *Deleuze and Literature*, p. 120-134.
- Lotringer, Sylvère (1977), « The Fiction of Analysis », dans *Semiotext(e)*, vol. II, n° 3, p. 173-189.
- Lotringer, Sylvère (2001), « Doing Theory » dans *French Theory in America*, p. 125-162.
- Marin, Louis (1981), *Le Portrait du roi*, Paris, Minuit.
- Marks, John (2000), « Underworld: The People are Missing », dans *Deleuze and Literature*, p. 80-99.
- Massumi, Brian (1992), *A User's Guide to Capitalism and Schizophrenia. Deviations from Deleuze and Guattari*, Cambridge, MIT Press.
- May, Todd (1997), *Reconsidering Difference, Nancy, Derrida, Levinas, and Deleuze*, University Park, The Pennsylvania State University.
- Melville, Herman (2006), *Pierre ou les ambiguïtés*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- Murphy, Timothy S. (2000), « Only Intensities Subsist: Samuel Beckett's Nohow On », dans *Deleuze and Literature*, p. 229-249.
- Rajchman, John (2000), *The Deleuze Connections*, Cambridge, Massachusetts Institute of Technology.
- Rancière, Jacques (1998), « Deleuze, Bartleby et la formule littéraire », dans *La chair des mots. Politiques de l'écriture*, Paris, Galilée.
- Rorty, Richard (1993), *Conséquences du pragmatisme*, Paris, Seuil.
- Santini, Sylvano (2005), *La réception pragmatique de Deleuze dans la théorie littéraire américaine. Croire et agir en ce monde-ci*, thèse de doctorat, Université de Montréal et Université Michel-de-Montaigne Bordeaux III.
- Sawhney, Deepak Narang (1998), « Palimpsest. Toward a Minor Literature in Monstruosity », dans *Deleuze and Philosophy. The Difference Engineer*, New York et Londres, Routledge, p. 130-146.
- Stivale, Charles J. (1998), *The Two-Fold Thought of Deleuze and Guattari. Intersections and Animations*, New York et Londres, The Guilford Press.
- Surin, Kenneth (2000), « "A Question of an Axiomatic of Desire". The Deleuzian Imagination of Geoliterature », dans *Deleuze and Literature*, p. 169-193.
- Wittgenstein, Ludwig (1961), *Tractatus logico-philosophicus*, suivi de *Investigations philosophiques*, Paris, Gallimard.

# En guise de postface

## Gilles Deleuze philosophe: un nom propre

PAR FRANCIS LAPOINTE  
ET LAWRENCE OLIVIER

Gilles Deleuze est un nom propre dans notre histoire intellectuelle et particulièrement dans celle de la philosophie. Gilles Deleuze philosophe. Ce n'est pas rien d'être un nom propre et encore moins de l'être avec l'attribut philosophe. C'est parce qu'il est reconnu philosophe que l'individu « Gilles Deleuze » est devenu un nom propre<sup>1</sup>. Qu'est-ce à dire ? Philosophe, c'est au moins une manière de lire ses travaux. Il faut comprendre que ses textes traitent de philosophie et qu'il faut les lire et les comprendre de cette manière. Gilles Deleuze, c'est une manière d'envisager la pratique philosophique. On considère en général qu'il représente une certaine manière de faire de la philosophie. Voulant sans doute dire par là que la philosophie se pratique de cette façon-là aussi. Le nom propre définit la manière dont on reçoit, lit et comprend une œuvre.

S'est-on vraiment demandé ce que voulait dire être un nom propre ? Le nom propre, c'est en linguistique une marque de remplacement. Le terme a un double sens : celui de « mettre une autre chose à la place » et celui de « faire jouer à une autre chose le rôle de la première » (*Dictionnaire Le Robert*, 2007). Les deux significations sont intéressantes car il s'agit bien ici de mettre une

---

1. Le nom « Gilles Deleuze » mis entre guillemets désigne l'existant, l'individu particulier qui a vécu au XX<sup>e</sup> siècle en France, qui fut professeur et qui a écrit des ouvrages seul ou avec « Félix Guattari ». Il a connu une certaine notoriété dans le milieu intellectuel de cette époque. L'autre transcription, Gilles Deleuze philosophe, désigne le nom propre, celui que l'on retrouve dans les livres de philosophie, dans de nombreux commentaires de chercheurs, dans des biographies, dans des récits mondains de la vie intellectuelle de ce siècle.

chose à la place d'une autre, le nom propre Gilles Deleuze philosophe à la place de l'individu « Gilles Deleuze ». Ce remplacement ne consiste pas tant à faire jouer au nom propre le rôle de l'individu, qu'à lui octroyer une fonction si singulière que le particulier « Gilles Deleuze » s'efface devant un universel. L'individu, le particulier, est substitué, en devenant un nom propre, en quelque chose d'autre. Cet autre, c'est moins un penseur qu'un sujet, philosophe, qui n'est rien d'autre qu'un universel. Outre les effets de notoriété et de reconnaissance que confère le titre, l'universel philosophe a d'autres propriétés que nous voulons présenter. Il remplace, en ce sens qu'il est quelque chose d'autre, un particulier dénoté. La dénotation, c'est l'ensemble des objets qui sont désignés par un concept et qui en recouvre toute l'extension. L'universel philosophe est un signifiant qui, paradoxalement, n'a pas de signification. Ce n'est pas là sa fonction. S'il dénote un particulier, l'individu « Gilles Deleuze », le nom propre Gilles Deleuze philosophe, lui-même est vide. Il ne renvoie qu'à lui-même car on ne sait rien dans le nom propre de ce particulier singulier qui se nomme « Gilles Deleuze ». C'est en ce sens que le nom propre remplace ; le particulier désigné « Gilles Deleuze » n'est pas le même – Gilles Deleuze philosophe – dans tous les mondes possibles et surtout pas en philosophie. C'est ce qu'il faut comprendre. Le nom Gilles Deleuze ne peut pas être à deux places en même temps : un particulier et un universel, un individu et un philosophe. S'il est philosophe, il n'est plus un particulier. Sous la modalité du nom propre, Gilles Deleuze philosophe est une catégorie, cette chose singulière qui permet, renvoyant l'universel à des prédicats (particulier), de dénoter quelque chose. Qu'est-ce donc ce quelque chose ? La philosophie. C'est ainsi que le nom Gilles Deleuze est accolé à celui de philosophie.

L'universel, le nom propre avons-nous dit, dénote quelque chose qui désormais signifiera philosophe et philosophie. Étonnant, car en général l'un n'existe pas sans l'autre. Comment être un nom propre si le particulier n'existe pas ? L'existence n'est-elle pas comprise dans l'universel ? Le nom propre (universel) n'a pas pour fonction de représenter un individu (particulier). L'universel a sa propre existence ; il va de signification en signification en soumettant toute singularité et son extension à sa propriété de désigner. Le nom propre, c'est la destruction du particulier à l'aide de la signification. La philosophie ne mérite-elle pas certains sacrifices ? Dans le nom propre, Gilles Deleuze philosophe, il est surtout question de ce qu'est et doit être la philosophie.

Gilles Deleuze, un philosophe ! Ne le savait-on pas déjà ? N'est-il pas reconnu par l'institution académique, les cercles et les manuels d'histoire de philosophie ? Le piège est dans cette évidence trompeuse. Il y a des milliers d'hommes et de femmes qui travaillent à différents titres dans ce champ de

la connaissance qu'on nomme philosophie. Tous ne sont pas pour autant philosophes. Il ne suffit pas d'écrire un livre traitant de philosophie pour en être un. Peut-on l'être sans jamais avoir écrit de livres de philosophie ? Foucault est-il philosophe ? Certains le croient, d'autres pas. A-t-il jamais écrit un livre de philosophie ? La réponse est encore plus difficile. Qu'est-ce qu'un livre de philosophie ? De quoi doit-il traiter pour être subsumé dans la catégorie philosophie ? Ces questions nous engagent dans une problématique qui pose la question suivante : Que faire de Gilles Deleuze philosophe ? La réponse à cette question paraît relativement simple tant nous sommes habitués à lire et à comprendre une œuvre de philosophie. A-t-on bien compris à quoi servait cette manière de nommer et de lire des philosophes ?

C'est une longue histoire ; en fait, le terme n'est pas exact. Ce n'est pas d'histoire qu'il s'agit mais d'autre chose qui s'inscrit dans un questionnement particulier. Elle se formule autour des questions suivantes : Que veut dire être un philosophe ? Et la question nous le verrons doit être entendue dans un sens précis. On ne veut pas savoir en quoi le travail de « Gilles Deleuze » est celui d'un philosophe. C'est la tâche des commentateurs qui, en général, le classe déjà comme un philosophe. On veut plutôt comprendre ce que veut dire être un philosophe pour ceux qui commentent le travail de « Gilles Deleuze ». Quel rapport y a-t-il entre philosophie et œuvre ? Dans le même sens, pourquoi veut-on, tient-on tant à ce que « Gilles Deleuze » soit un philosophe ? La question ne renvoie pas comme on pourrait le penser à une intention de l'interprète ou du commentateur qui, forçant le texte, l'oblige à prendre telle ou telle signification. Ce n'est pas de l'interprète qu'on veut parler, mais de la signifiante, de l'acte d'interpréter lui-même et des conditions qu'il impose aux textes.

À propos de « Gilles Deleuze », la réponse est d'autant plus difficile à fournir que certaines œuvres comportent deux particuliers « Gilles Deleuze » et « Félix Guattari ». Doit-on rendre son dû à chacun ou aux deux en même temps ? Il n'y a pas de réponse à cette question. Les deux se confondent dans *Mille Plateaux*, par exemple. Deux noms qui n'en forment qu'un seul. Pourtant Félix Guattari n'est pas considéré comme un philosophe. Pourquoi ne l'est-il pas ? Mais n'a-t-il pas écrit *Mille Plateaux* et *L'anti-Œdipe* ? On le voit, il ne suffit pas d'avoir écrit des livres. Peut-il y avoir dans la catégorie « philosophe », deux particuliers ? Peut-on mélanger une pomme avec une asperge ? Il semble qu'on ait jusqu'ici répondu négativement à une telle question. Le nom propre Gilles Deleuze philosophe efface aussi le particulier « Félix Guattari ». La mathématique philosophique est assez rigoureuse ; on ne peut pas dire Deleuze/Guattari philosophe. C'est dire ce que fait le nom propre.

Deleuze est-il si important, a-t-il dit ou écrit des choses si étonnantes pour en faire une extension de philosophe ? Faut-il que ce qu'il a écrit soit singulier pour être devenu un philosophe dans notre histoire intellectuelle ? Est-il plus important dans l'ordre de la pensée qu'un autre particulier ? En quoi la philosophie est-elle si importante ou même si unique qu'on veuille considérer des travaux comme ceux de « Gilles Deleuze » ? Il est difficile de répondre catégoriquement à ces questions ; une chose est certaine, la réponse est à chercher ailleurs, malgré ce qu'on voudrait nous faire croire, que dans l'œuvre de « Gilles Deleuze ». Elle se trouve dans l'analyse qu'on en fait.

Ce sont là des questions inhabituelles tant s'est imposé le nom propre Gilles Deleuze philosophe. S'en débarrasser est une tâche, voire une obligation, si on veut encore poser la question de la pensée. Certains, dans cet ouvrage, s'y sont essayés avec beaucoup d'intelligence. Voyons si la réflexion peut être continuée en se demandant : « Gilles Deleuze » est-il philosophe ?

### **COMMENT « GILLES DELEUZE » EST DEVENU UN PHILOSOPHE**

La démarche pour répondre à une telle question est déjà toute tracée. On lit « Gilles Deleuze », comprenons son travail, comme une invitation à philosopher. À ce propos, il faut souligner deux choses. Il s'agit d'une précaution rhétorique, une mise à distance du texte pour en évaluer la portée. C'est une façon de dire qu'il y a ici dans le texte même quelque chose, une matière qui prête à philosopher. Qu'est-ce que ce « qui prête à philosopher » ? On l'entend en général comme une réflexion qui nous convie à nous questionner ; un questionnement qu'on appelle philosophique. Qu'entend-on par questionnement philosophique ? L'invitation à philosopher nous renvoie à nous-même en signalant les interrogations nouvelles qu'il faut considérer pour se gouverner soi-même ou dans nos rapports aux autres. Il faut aussi voir cette invitation comme un « disposer le lecteur » à la réception philosophique du texte qui convoque à la réflexion. Le « disposer » signifie une façon de « se mettre en état » de recevoir ce questionnement de soi et se préparer à le mettre en œuvre. Il y a, dans l'invitation à philosopher, quelque chose comme une pratique du gouvernement de soi. C'est ainsi que se définit la philosophie dans son actualité.

Il y a de nombreux spécialistes, de plusieurs disciplines des sciences sociales, qui se donnent pour tâche de montrer l'actualité – disons politique sans autre précision pour le moment – du travail de « Gilles Deleuze ». Est-ce à dire qu'il y a une actualité de son travail ? Répondre affirmativement à cette question, c'est procéder à l'envers. En général, on procède à l'analyse d'une œuvre pour en montrer la force et son influence sur la vie de son époque et

sur la nôtre. Karl Marx en ce sens serait un grand penseur. En ce sens aussi, Adam Smith l'est également. Pourtant, il est rarement présenté comme philosophe. C'est donc que le procédé n'est pas aussi simple qu'il paraît. Il n'est pas facile de remplacer « Gilles Deleuze » par un nom propre. Comment y parvenir ? On a pu demander à propos de son travail : Quelle est son influence sur la vie sociale ? Le questionnement n'est pas nouveau en sciences sociales, il l'est davantage en philosophie où l'interrogation est vue comme une recherche désintéressée de la vérité. Cette fois-ci, l'œuvre est interrogée d'une manière plus immanente. Comment faut-il l'entendre ? Ce n'est pas tellement que le travail de « Gilles Deleuze » doit rendre compte de ce qu'il apporte à la vie sociale, que de soumettre à l'épreuve de la réalité une certaine pratique. Quelle peut bien être cette réalité où la philosophie se constitue comme une pratique singulière de la pensée ? Il ne s'agit plus de spéculer, sans que pour autant toute spéculation soit interdite, mais d'interroger d'une manière critique le monde dans lequel nous sommes plongés pour montrer et en dénoncer les insuffisances, les limites, les contraintes qu'il fait peser sur nos existences.

Une telle manière de faire suppose deux choses. La première : il y aurait à penser philosophiquement dans son travail. Gilles Deleuze disposerait à philosopher. Cette disposition n'est pas donnée d'emblée, il faut la montrer. Ce n'est pas une chose si simple. Elle implique une analyse approfondie de l'œuvre. Ce n'est pas faute de l'avoir fait. Plusieurs dans cet ouvrage n'ont pas succombé au chant des sirènes.

Elle consiste à donner à l'œuvre une signification. Celle-ci se construit systématiquement et patiemment. Elle vise à montrer l'articulation des questions et des réponses apportées, en évaluer la portée critique. En fait, elle s'organise autour des questions suivantes : quelle posture le travail de « Gilles Deleuze » a-t-il par rapport au monde dans lequel il est situé ? Autrement dit, quel regard a-t-il sur le monde qui nous entoure ? Cette pensée est-elle critique, c'est-à-dire a-t-elle par rapport à la réalité la suspicion nécessaire pour ne pas se laisser piéger dans les mécanismes de pouvoir qui nous gouvernent ? Quels effets cette critique a-t-elle concrètement sur notre manière de penser et de vivre dans ce monde où nous sommes projetés ? En quoi elle démasque des illusions, discerne les erreurs et les mensonges, souligne les contrevérités, démontre les contrefaçons. C'est le travail du nom propre qui garantit la possibilité de dénoter un sujet par des prédicats. Il s'appuie sur un incroyable travail d'érudition qui découpe l'œuvre selon des procédés complexes car ils sont difficiles à suivre. On opère dans l'œuvre, l'ensemble des textes écrits, des ruptures, des filiations à d'autres travaux philosophiques ou scientifiques, dans le dessein avoué de dire ce qu'il faut discerner dans ce travail et comment

il faut le lire. On y cherche surtout les énoncés, les concepts qui mettent en lumière cette dimension critique qui caractérise le discours philosophique. Il faut voir ensuite ce que le texte dénonce, lève comme illusion, dénonce comme contrevérité à l'aide cette critique. Le procédé est d'autant plus convaincant qu'il montre en même temps la difficulté de l'œuvre, les problèmes qu'elle tente de résoudre et leur importance. Il impose une lecture qui la rend intelligible en ne la réduisant pas à quelques considérations méthodologiques et philosophiques. Il arrive même que l'interprétation proposée soit elle-même très difficile à comprendre, preuve de plus, assurément, que l'œuvre analysée est complexe et importante.

Cette démarche repose sur un deuxième présupposé qui consiste à établir la force de l'interprétation, sa vérité. Celle-ci se trouve dans ce qui la distingue des autres travaux de philosophie et dans ce qu'elle y apporte de nouveau. Elle procède par exclusion, soit à partir des filiations, des ruptures dans l'œuvre, des changements de problématique, de l'influence tardive d'autres penseurs, de l'utilisation de nouveaux concepts, soit à partir d'indices biographiques, etc. Tout est prétexte ou occasion d'une nouvelle interprétation. Mais toute interprétation n'est pas jugée équivalente. « Gilles Deleuze » est à interpréter; interprétation qui dénote une œuvre, un ensemble d'énoncés fictionnels. Ce travail est lui-même soumis à un impératif puissant; toute vérité est sous condition politique. Précisons. En fait, il y a deux choses à expliciter. Il faut l'entendre comme une volonté de soumettre à l'épreuve de la réalité le travail de « Gilles Deleuze ». Le travail philosophique n'a de sens que dans son actualité. Le terme actualité est bien vague et pourtant il comporte une signification très précise (Foucault, 2008). Par actualité, on vise deux choses: 1) En quoi l'actualité représente-t-elle un lieu propre pour le discours philosophique? Comprendons bien la question; elle s'adresse moins à la pratique de « Gilles Deleuze » qu'elle est un impératif de lecture d'un philosophe. Impératif à l'aide duquel on juge de la vérité ou non d'un travail philosophique. S'il y a philosophie, ce serait dans le déchiffrement du présent, dans une actualité à laquelle il appartient de plein droit. Il semble que ce soit là la condition du discours philosophique, son mode spécifique. 2) Pourquoi faut-il donner sens à cette actualité et, ce faisant, donner vie au discours philosophique lui-même? L'actualité, qu'il faut comprendre comme ce qu'une pensée ou un travail permet de faire comprendre et/ou d'agir dans le monde actuel, n'est pas dans les livres de « Gilles Deleuze » ni d'aucun autre « philosophe ». Il s'agit, nous l'avons dit, de l'épreuve de la réalité à laquelle la pensée doit être soumise. La philosophie ne préexiste à rien. Mais elle trouve dans l'actualité son inspiration et, ce faisant, son actualité, c'est-à-dire ses conditions de possibilité. C'est la tâche de la philosophie que de dire la vérité de cette

époque, de la conduire vers son humanité. Elle représente ce retour sur soi, la médiation-en-retour, de la compréhension radicale de soi. Cela est possible si la philosophie est en mesure de comprendre son but ultime : celui de contraindre le vouloir à la raison. L'actualité n'est rien d'autre que ce qu'une œuvre ou un travail esquisse ou développe comme son programme philosophique ; un programme qui vise avant tout à donner sens à cette actualité. Cette signification ne peut et ne doit avoir d'autre attribut que politique. C'est-à-dire montrer ce qui se passe, l'évaluer, le juger et surtout dévoiler, dans ce qui se passe, ce qu'il y a à penser et à faire.

Instituer un nom propre, c'est partir à la recherche de cette actualité du discours de « Gilles Deleuze » ; c'est l'inscrire au cœur de notre modernité, du politique. L'interprétation cherche ce qui dans ce discours constitue une attitude critique face aux erreurs, aux illusions et souvent face au pouvoir, et une façon de pouvoir vivre dans ce présent. C'est ce que fait en général le nom propre Gilles Deleuze philosophe. Pratique qui soulève une autre interrogation : qu'est-ce qui se joue, qui est en jeu, dans ce travail d'interprétation ?

Y a-t-il un intérêt à poser l'œuvre comme philosophique ? La réponse à cette question semble évidente. La philosophie est ce qui permet de comprendre et de vivre dans le présent qui est le nôtre. Elle autoriserait d'y vivre librement. Il s'agit donc en faisant œuvre de philosophie de rendre l'existence possible, dégagée des contraintes qui pèsent sur elle. À y regarder de plus près, on se rend compte qu'il s'agit d'une autolégitimation. Dès le départ, le nom propre a moins servi à comprendre ce qu'est notre présent, ou plutôt à le comprendre d'une certaine façon, qu'à trouver une place et un lieu pour la philosophie. Et c'est dans le politique qu'on a choisi de fonder son actualité, dans la tâche qu'elle s'est fixée à elle-même.

En fait, il n'y a jamais eu d'invitation ou de disposition à penser. Tout ce travail d'érudition, de commentaires à propos de « Gilles Deleuze » n'a été qu'un prétexte, construit fort laborieusement à partir de problématiques, de questions, d'éléments de réponse, pour montrer qu'il existe une pratique singulière, une manière de penser, à propos de notre actualité. Une pratique qui consiste à enseigner la manière d'échapper à notre destin tragique ; critique et révolte grâce à la philosophie. Elle ne nous a pas appris ni même disposé à la pensée. La critique est-elle véritablement une disposition à la pensée ? On peut en douter fortement.

Pourquoi est-ce si important que la philosophie ait une place et un lieu ? Il y a à cette question deux réponses. La première, c'est qu'il n'y a aucune pertinence à poser une telle question. En fait, elle ne se pose même pas. La philosophie possède une importance telle qu'il n'y a pas à discuter ou à douter de sa place ni de sa légitimité. Qui aujourd'hui pourrait faire face à notre

présent et tenir un discours qui ne se laisse pas piéger par les illusions, l'apparence de vérité ? La science ? Certainement pas ! Elle est trop occupée à ses exploits techniques ou théoriques. La critique, le *doute*, ce recul de la pensée face au présent, nulle autre que la philosophie ne pourrait la soutenir. Et d'une certaine façon, elle resterait, grâce au *doute* qu'elle instille, le seul moment de révolte. La critique rendant possible le dire-non, celui de ce qui s'oppose à la liberté. Un non qui n'est jamais une pure négation, mais le chemin, tortueux quelquefois, d'un devenir qui se présente comme la route de la liberté. Une liberté chèrement acquise et toujours menacée que la philosophie nous exhorte à endosser quel qu'en soit le prix. C'est beaucoup lui prêter. Elle nous engage dans une morale de gouvernement de soi et des autres. Est-ce cela la philosophie ? Il semble qu'il faille répondre affirmativement lorsqu'on lit Gilles Deleuze philosophe.

La seconde réponse, corollaire à la première : il n'y aurait que la philosophie pour dire son importance. On comprend qu'elle mobilise tant d'érudition, qu'elle s'acharne avec tant de rigueur à commenter les phrases, les mots, à définir les concepts, à instituer des textes en œuvre philosophique, à veiller scrupuleusement à son histoire. Son travail n'est certes pas vain ; il a servi jusqu'ici à faire de la philosophie une pratique singulière de la pensée et à faire des commentateurs et de certains *auteurs* des philosophes, ceux dont la voie se trouve dans cette vie philosophique ; celle d'être responsable de la vérité qui porte en soi le destin de l'humanité. Ils appartiennent à une histoire, à une tradition très glorifiée, qui leur est propre et qui est spécifique à notre civilisation. Autoréférentialité suspecte pourtant. Nous a-t-elle permis de penser ? Permet-elle encore de penser ? On peut en douter sérieusement tant elle est préoccupée par elle-même, tant elle est écrasée par le poids de sa responsabilité. Une telle vanité animée de la certitude du pouvoir tout puissant de la raison ne peut guider la pensée. A-t-elle d'une façon quelconque permis à l'homme d'échapper à son destin tragique ? Non. Le philosophe ne le peut pas ; il y participe en croyant nous en affranchir. Alors que faire de « Gilles Deleuze » ?

## QUE FAIRE AVEC DELEUZE ?

La critique implique de nouveaux concepts autant que la création la plus positive. Les concepts doivent avoir des contours irréguliers moulés sur leur matière vivante. [...] On ne fait rien de positif, quand on se contente d'agiter de vieux concepts tout faits comme des squelettes destinés à intimider toute création. [...] Il faut réveiller un concept endormi, le rejouer sur une nouvelle scène, fût-ce au prix de le tourner contre lui-même (Deleuze et Guattari, 1991, p. 84).

La « consigne » est très claire. La réflexion philosophique ne peut en aucun cas se réfugier dans les prêts-à-porter de la pensée, c'est-à-dire se « vêtir » d'ensembles conceptuels conçus d'avance et où il ne lui resterait qu'à choisir, parmi ceux offerts, celui qui lui sied le mieux. Si ces derniers ont l'immense avantage de cataloguer les grands axes philosophiques du temps et ainsi nous offrir des repères sûrs pour « situer » notre réflexion, ils ont l'inconvénient plus grave, pour reprendre les mots de Deleuze et Guattari, « d'intimider toute création ». En fait, selon cette fois l'expression de Heidegger, les prêts-à-porter de la pensée ont pour fonction (c'est sans doute là toute leur « utilité ») d'établir des « fonds » de connaissances dans lesquels un certain nombre de choses sont mises en sûreté afin que l'« on » puisse s'entendre sur celles-ci. Après tout, comme « on » dit si souvent, un chat « c'est » un chat ou encore, Deleuze « c'est » de la pensée postmoderne. Les prêts-à-porter visent donc, que ce soit durant notre expérience quotidienne ou durant notre participation au milieu académique, à organiser un savoir et à en contrôler le sens. Cependant, ces « fonds » de connaissances, une fois qu'ils sont pris pour « naturel », empêchent l'émergence d'un regard renouvelé sur le monde, c'est-à-dire un regard ayant à faire par lui-même l'effort de la mise en sens des choses. Ainsi, et ceci est la première leçon que nous avons apprise de Deleuze, la réflexion philosophique doit se vivre, pas seulement s'apprendre par cœur.

La réflexion philosophique ne peut donc nullement se contenter d'être une histoire de « nom propre » et un catalogue de concepts sous lesquels elle pourrait, pour reprendre encore une fois une expression de Heidegger, « arraisonner » le Réel. Car, en exigeant de celui-ci un ensemble de significations définitives à partir desquelles « on » pourrait l'expliquer complètement d'avance, la réflexion peut certes se mettre à l'abri des retournements de la pensée (de l'« inquiétude du négatif » dirait Nancy) et éviter ainsi de tomber dans le non-sens (de se retrouver dans l'« asile de fou » de Kojève). « On » ne doit point douter (au péril d'y « perdre la raison ») et remettre en question ce sur quoi « on » s'entend déjà tous. Cependant, et ceci est la seconde leçon que nous retenons de Deleuze, dans une telle posture réflexive, la philosophie se « cache » aussi de ce qui, au fond d'elle-même, l'anime, soit la perpétuelle remise en question du sens des choses. En fait, la philosophie n'est peut-être rien d'autre que ceci : un infini dialogue sur les sens possibles des choses causés par les « problématiques » de la pensée. Questionner et solutionner doivent donc demeurer les deux pôles actifs de la réflexion, puisque c'est uniquement par leur mouvement et leur dialogue que la philosophie peut se déployer et se vivre.

Par contre, ce refus d'« arraisonner » le Réel à un catalogue de prêts-à-porter conceptuels ne signifie pas pour autant un refus de tout « travail »

philosophique sur celui-ci ou, encore, l'abandon total de l'activité conceptuelle en elle-même, pour elle-même. En effet, ne serait-ce que dans sa volonté de « détruire » les dogmes qui l'entourent, la réflexion doit « agir » sur le sens du monde ambiant et ainsi, à sa façon, vivre en elle-même cet angoissant mouvement de la remise en question. C'est pourquoi Deleuze et Guattari mentionnent que la philosophie doit toujours « rejouer les concepts sur de nouvelles scènes », car en gardant vivant ce regard interrogatif sur le monde, elle maintient non seulement tendu le mouvement qui l'anime, mais relance aussi à chaque fois son activité conceptuelle, c'est-à-dire sa capacité à créer et à organiser du sens. Ainsi, parallèlement à ce refus de fixer le Réel en un certain nombre de « diktats » et de prêts-à-porter, la philosophie doit aussi s'atteler à une tâche positive, créatrice même, consistant à construire la scène sur laquelle elle va recevoir et jouer les concepts qui parsèmeront son expérience mondaine. Foucault avait une très belle formule pour décrire cette tâche positive inhérente à la réflexion philosophique ; elle était pour lui « une insertion de soi dans la pensée ». En effet, en nous plongeant « corps et âme » dans cette remise en question critique du sens des choses qui nous entourent, nous laissons à la fois l'« inquiétude » de la pensée se déployer en nous (sans jamais atteindre une station finale où « arraisonner » définitivement ce mouvement), tout en développant aussi, et peut-être surtout, notre sensibilité, notre « affection » face à ce jeu tourmenté. En ce sens, nouvelle leçon deleuzienne, être un « nomade » sur le monde de la pensée, c'est bien sûr ne pas avoir de lieu où « sédentariser » une fois pour toutes sa réflexion, mais c'est avant tout une disposition à voyager sur de nouvelles scènes de la pensée, à se mouvoir sur de nouveaux concepts. Mais que peut bien impliquer et signifier un tel voyage d'une scène à l'autre de la pensée ? Faut-il comprendre que tout cet effort réflexif ne vise finalement qu'à changer le décor conceptuel d'une pièce qui, quant à elle, serait éternelle ? Qu'y a-t-il donc de « positif » dans une telle tâche ?

En fait, s'insérer dans le monde de la pensée semble d'abord exiger un « saisissement », un étonnement devant celui-ci et tout ce qui s'y produit. Ainsi, cette « insertion de soi » implique nécessairement une incarnation, mieux, une « corporisation » par soi des tourments de la pensée, c'est-à-dire que, pour se vivre, la réflexion philosophique doit « s'accaparer » de l'ensemble de notre « sensibilité » (corps et âme) afin de la disposer à rejouer en elle les concepts. Ce « saisissement » au monde de la pensée ne signifie donc pas simplement un changement arbitraire et subjectif du décor conceptuel, comme si la réflexion décidait en elle-même des lieux et directions de sa pensée (le « nomade » décidant d'avance des paysages de son désert), mais signifie plutôt une façon à chaque fois renouvelée de vivre l'instant. Voilà une autre leçon

que nous avons apprise de Deleuze : seul le passé et le futur peuvent être « sédentarisés » en des identités figées (en souvenir romantique ou en espoir progressiste). L'instant, quant à lui, se vit plutôt comme la frontière incorporelle des deux, comme l'éternel « point de fuite » du sens (le « midi de l'éternel retour du même » de Nietzsche) et où tout est embrassé, mais immédiatement échappé. Vivre l'instant c'est donc à la fois être saisi dans toute sa sensibilité par le sens des choses, leur concept, mais être aussitôt aspiré par le non-sens qui en relance impitoyablement son mouvement créatif. C'est, pour Deleuze, la lutte de « Aïôn contre Chronos ».

Cependant, il ne faut se faire aucune illusion ici ; la pensée n'attend jamais que la philosophie s'en saisisse sous ses concepts pour se mettre en marche. En effet, celle-ci est bien plutôt auto-productive, c'est-à-dire qu'elle s'exprime de manière autonome et continue dans un flux de mots sans origine, but ou fin (cela est flagrant dans les cas de la « folie » où le « fou » dit ce qu'il pense sans pour autant réfléchir à ce qu'il dit. Il s'exprime, point. Il n'y a pas de « médiation » entre sa pensée et sa parole). Voilà pourquoi la tâche positive à laquelle Deleuze et Guattari convient la philosophie ne peut être celle de « créer » la pensée, ni celle de trouver sa source « profonde ou céleste », mais bien celle de se laisser « saisir » par sa production immanente de sens, affecter par ses « effets de surface » afin d'en être l'« organe », le « plan » d'expression. Nouvelle leçon deleuzienne : le concept ne vise pas à saisir le sens d'un passé profond (l'Origine) ni celui d'un futur céleste (l'au-delà), mais celui qui émane à la surface de chaque instant. Devenir l'« organe » d'expression de la pensée, se tenir dans l'instant du concept, voilà ce qui désigne la tâche positive de la réflexion philosophique et qui peut être entendue comme la « corporisation » par soi des tourments de la pensée.

Une question s'impose alors : Qu'est-ce que cette activité conceptuelle implique « concrètement », par l'entremise de laquelle la philosophie devient sensible au sens de l'instant ? En quoi le concept peut-il être en mesure d'« organ-iser » l'expression d'un flux de pensées ? En fait, pour Deleuze et Guattari, le concept « dit l'événement, non l'essence ou la chose », c'est-à-dire qu'il saisit ce qui émane de la chose, ce qui « jaillit » de sa surface et non pas la chose elle-même (ni ce qui « grouille » en dessous ou la dirige au-dessus). Par exemple, l'« événement » d'un concert n'est pas tant dans sa réalisation effective (le flux des notes qui sont jouées), que dans la façon par laquelle celui-ci sera reçu par ceux qui y étaient (ce qu'« on » en aura retenu). Si « événement » s'exprime toujours à partir d'une certaine « matière », d'un certain « état de chose », l'effet de sens qu'il produit dépasse néanmoins cette réalisation matérielle en « flottant », pour ainsi dire, sur sa surface. C'est pour quoi, puisqu'il est « incorporel », idéal (non idéal), le sens semble transcender

la matière. Mais pourtant, nous dira Deleuze, « c'est l'immanence pure qui lui donne la capacité de survoler lui-même en lui-même et sur le plan ». Le sens de l'« événement » et son saisissement par le concept se joue donc dans l'infinitésimale frontière existant entre la matière et l'« incorporel » qui s'en dégage. Le concept saisit ce qui émane à la surface des choses. Sixième leçon deleuzienne : ce n'est pas parce que le concept se saisit d'un effet de sens qui est idéal qu'il est pour autant transcendant. Il n'est plutôt que la réceptivité à l'immanence « incorporelle » et aux « événements » qui y surviennent.

Cependant, nous devons comprendre que le concept n'est en mesure d'« agripper » qu'un instant de tout ce flux continu de pensées. En ce sens, il n'est qu'une simple « éclaircie », une brève oasis dans un voyage continu de pensées. Car, tout comme la sentence qualitative que lance, dans une taverne, un homme « déchu » et dont la vie est, pour ainsi dire, « déjà jouée », peut réussir, en une seule épithète, à tracer les multiples textures et intensités de son existence, le concept surgit toujours de nulle part (où ici, d'une bière de trop !). De la sorte, en un seul instant, cette sentence vient « mettre en lumière » l'intangible effet de sens qui accompagne la quotidienneté matérielle de cet homme. En effet, celle-ci permet à cet homme de non seulement saisir le sens de son « voyage », c'est-à-dire d'« agripper » ensemble ses multiples tourments, mais lui permet aussi de « corporaliser » l'« événement » qui en émane, vivre, en un instant, le sens de sa vie. Il s'agit alors, pour nous qui prêtons l'oreille à cet homme, de nous « corporaliser » aussi cet instant conceptuel, c'est-à-dire nous disposer à vivre et sentir (sans pourtant que cela soit nécessairement notre condition matérielle objective) ce monde du « tout est déjà joué » de la déchéance. C'est uniquement de cette façon que nous pouvons comprendre la tâche positive qui est derrière l'effort philosophique et son activité conceptuelle. Car, l'effet de sens et le monde du « tout est déjà joué » de la déchéance que révèle la sentence qualitative de l'homme rencontré à la taverne ne nous offre pas seulement un exemple « statistique » de plus pour les explications catégoriques usuelles (– « c'est » un ivrogne, – « c'est » un joueur, – « c'est » un malchanceux en amour). Au contraire, cette sentence qualitative nous fait vivre un « événement » singulier, nous fait sentir une zone d'intensité unique que nous n'aurons jamais plus la chance de « corporaliser » (du moins, c'est à espérer. Quoi que...). Voilà une autre leçon que nous avons apprise de Deleuze : le concept est toujours un « événement » singulier, un instant irrécupérable, c'est pourquoi il est toujours à rejouer.

Mais que signifie cette singularité de l'« événement » ? Comment le concept peut-il saisir l'effet de sens de la matière tout en gardant sa singularité ? L'exemple fameux des stoïciens pour expliquer l'« événement » et dont se

servira abondamment Deleuze peut nous éclairer à ce sujet. L'exemple est celui de l'arbre vert qui n'est plus pensé comme un nom doté d'un certain attribut (l'arbre qui est vert), mais comme un verbe à l'infinitif, comme l'action d'un verdoyer. « L'arbre n'est pas vert, il verdoie. » C'est donc à cette action, qui ne peut qu'être singulière, que nous devons être attentifs dans le « tout est déjà joué » de la déchéance de notre comparse. Car, ce n'est qu'en portant notre regard sur l'action qui se déploie devant nous que nous serons en mesure de ne pas recouvrir celle-ci sous une explication catégorique définitive, comme un attribut que l'« on » donnerait à un nom. Rappelons-le, le concept ne dit pas « l'essence ou la chose », mais ce qui se produit à partir de la chose. De la sorte, l'effort philosophique et son activité conceptuelle consiste à « épouser » cette matière, à en suivre les multiples « plis » afin d'y ressentir toute l'intensité d'un monde jusqu'alors étranger. Ainsi, notre entretien avec l'homme déchu de la taverne ne nous apprendra jamais rien sur ce qu'est « être » un ivrogne, un joueur, un malchanceux en amour, tant que nous tenons le sens de ces catégories pour acquis et que nous ne nous laissons pas saisir par l'« événement » qu'il met singulièrement en action. Ce n'est qu'en prêtant l'oreille à ce régime de sens qui émane de la parole de cet homme déchu à la taverne que nous pourrions nous ouvrir à la singularité de cette oasis conceptuelle et d'où, le temps d'une bière, le monde du « tout est déjà joué » a pu « resplendir » en nous. En fait, la déchéance fait sans doute partie de ces concepts que l'« on » a si souvent voulu recouvrir sous des prêts-à-porter explicatifs (c'est la faute de « papa/maman » ou de son milieu socioculturel par exemple), mais notre dialogue nous montre bien qu'il n'y a jamais de telles explications universelles, puisque c'est à chaque fois un « événement » singulier de la déchéance qui se joue. Bref, l'effort philosophique et son activité conceptuelle consiste à se saisir, le temps d'un instant, d'un « événement » afin de « rendre justice » à la splendeur de sa singularité.

C'est ainsi que le sage stoïcien non seulement comprend et veut l'événement, mais le représente et par là le sélectionne, et qu'une éthique du mime prolonge nécessairement la logique du sens. À partir d'un événement pur le mime dirige et double l'effectuation, il mesure les mélanges à l'aide d'un instant sans mélange, et les empêche de déborder (Deleuze, 1969, p. 173).

« Faire le mime », voilà une belle formule pour illustrer comment il est possible de rendre justice à la splendeur de la singularité d'un « événement ». Car dans ces deux activités (celle du mime et celle conceptuelle), il s'agit en fait de doubler le sens qui est produit par l'action, c'est-à-dire se disposer de façon que ce qui s'est passé en elle, son « verbe », puisse prendre corps, « s'organ-iser » à nouveau à travers nous. Comme le mime, la « corporisation » conceptuelle vise donc à revivre le sens d'une action afin d'en saisir et figer,

le temps d'un instant, le mouvement. Cependant, il faut savoir que, tout comme le concept ne dit pas « l'essence ou la chose », le mime ne fait pas juste « imiter » l'action en nous la retransmettant telle quelle. Au contraire, ce qu'il désire montrer, ce sont les multiples effets de sens reliés à l'expression de cette action. Je me souviendrai toujours d'un mime dans les rues du Vieux-Québec dont le corps était entièrement maquillé de gris et qui jouait à « être » la statue de la liberté de New York. Nous reconnaissons celle-ci non pas tant par la couleur ou par la pose formelle de départ du mime (debout les jambes serrées et le bras levé) que par les « attitudes » qu'il parvenait, seulement par l'entremise de son corps, à nous faire comprendre concernant l'« existence concrète » de la statue. C'était donc la statue « fatiguée » d'être ainsi obligée de se tenir debout, « irritée » par la perpétuelle contemplation des touristes, « pressée » de finir son quart de travail, etc. ! Ce qui était génial avec ce mime, c'est qu'il nous faisait vraiment croire que la statue avait ces états d'âme, que dans le fond, « être » la statue de la liberté impliquait nécessairement ces « événements » quotidiens. Bref, c'est précisément cette capacité à saisir et rejouer l'effet de sens du Réel, le verbe d'une action qui est exigé à la fois dans le travail du mime que dans celui de la philosophie et de ses concepts. Voilà une première exigence que nous retenons de Deleuze, celle qu'une « éthique du mime », c'est-à-dire une « fidélité » envers ce que l'« événement » a pu produire comme effet de sens, doit toujours suivre le saisissement conceptuel de la « logique du sens ».

Par contre, il faut rappeler que cette « mimésis » ne vise jamais à faire le « Même » et qu'en ce sens, le concept ne peut signifier atteindre l'« identité du sujet et de l'objet ». En effet, en « corporalisant » et en jouant une singularité, nous l'affectons non seulement de notre propre corps, de notre propre réceptivité, mais nous en saisissons et « organ-isons » aussi qu'une possibilité parmi d'autres (« l'événement saisi est ainsi toujours un objet partiel »). En effet, tout comme le mime du Vieux Québec qui ne se contentait pas d'imiter la statue de la liberté dans sa pose formelle, mais choisissait plutôt certains effets de sens possibles concernant son existence quotidienne, la réflexion philosophique, pour reprendre les mots de Deleuze, « sélectionne et dirige » la matière avec laquelle elle travail. En fait, c'est sans doute là que nous retrouvons tout l'acte créatif du mime et de l'activité conceptuelle, car en montrant les effets de sens qui peuvent se produire à travers telle ou telle action, ceux-ci « corporalisent » à chaque fois une nouvelle scène à partir de laquelle il est possible d'envisager l'« événement » (la statue non plus irritée par les touristes, mais cette fois coquette, espiègle, etc.). En ce sens, lorsque nous nous saisissons de la sentence qualitative de l'homme déchu à la taverne et au monde du « tout est déjà joué » qu'elle révèle, nous mimons certes l'effectuation de ce

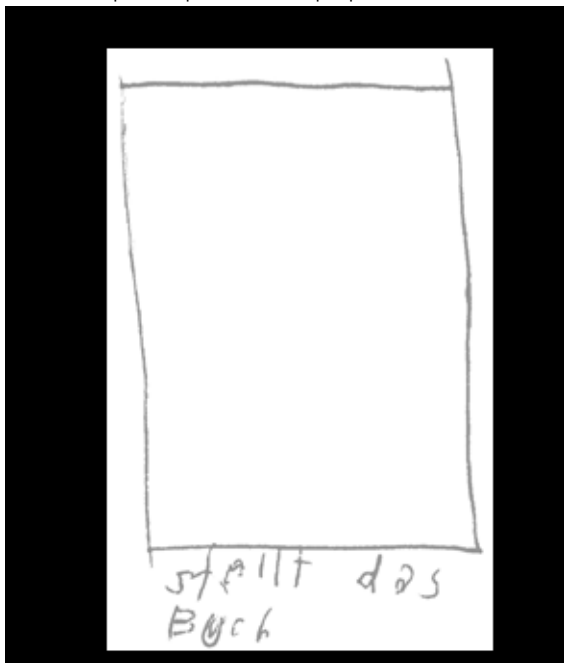
verbe en demeurant fidèle à l'intensité qui en caractérisa le sens, mais ce, jamais sans que ce passage dans « notre propre chair » ne viennent en transformer la forme. C'est là une seconde exigence que nous retenons de Deleuze : « se mettre dans la peau » de l'« événement » implique nécessairement une direction, une organisation de notre part. Ainsi, bien que nous tâchions de demeurer fidèlement à la superficialité des choses, il y aura toujours un écart, une « disjonction » entre le signe rencontré et le sens mimé. En ce sens, nous avons à prendre « conscience » de cette « inégalité » superficielle avec l'objet, garder en tête que nous demeurerons toujours « partiel » (une « monade » dirait Leibniz) face au monde que nous explorons. En fait, ce n'est pas le monde « objectif » du « tout est déjà joué » de l'homme à la taverne que nous mimons, mais le nôtre, c'est-à-dire qu'en le mimant nous « devenons » nous-mêmes cette déchéance, mieux encore, nous devenons « sujet » de l'écart créé par la rencontre du signe et du sens.

Par contre, ce constat qu'il y aura toujours une « inégalité » entre le signe rencontré et le sens mimé, nous oblige à faire preuve d'une grande humilité face aux « résultats » de cette activité « mimétique ». Car, si le concept n'opère pas exactement sur la même zone d'intensité pour celui qui agrippe le sens de son existence que pour celui qui en écoute la sentence, il ne peut donc nullement y avoir de rapport de Vérité entre les deux, c'est-à-dire une pure « adéquation » entre l'objet et le sujet. Pire encore : si nous extrapolons les rencontres dans une sorte de « mise en série » sociale du sens, nous constatons à quel point les effets de sens peuvent foisonner et se multiplier à l'infini. En effet, le monde du « tout est déjà joué » de la déchéance peut non seulement se multiplier dans la mise en partage de cette rencontre avec d'autres (lorsque nous racontons cet « événement » à un ami qui doit alors à son tour « corporaliser » celui-ci), mais aussi dans la rencontre en elle-même qui peut, à chaque instant, se composer d'une infinité de tournures différentes. Car, si cette fois-ci la rencontre avec l'homme se composa dans un rapport de réceptivité à sa déchéance, il aurait pu en être tout autrement. En fait, un rien suffit bien souvent pour tout faire basculer. Un simple regard et nous passons de la réceptivité au dégoût. Ainsi, la singularité de l'« événement » n'a d'égale que la partialité du concept, c'est-à-dire que celui-ci n'est seulement qu'une possibilité composée à partir d'un champ infini d'effets de sens possibles. Voilà donc la troisième exigence que nous retenons de Deleuze : ne jamais prétendre davantage que la partialité du concept, puisque rendre justice à la singularité implique de reconnaître sa place infime dans le jeu de la multiplicité. Le concept ne doit donc pas devenir l'étendard d'une identité donnant une Vérité au multiple ou à l'« événement », mais doit devenir plutôt le phare partiel d'une action singulière. Mais alors, à quoi bon continuer cet effort si entre le

signe et le sens subsistera toujours un écart rendant impossible toute rencontre « objective ». En effet, pourquoi continuer de conceptualiser et de « corporaliser » les « événements » si aucune Vérité ne peut en soulager le mouvement ? Quelle prétention « positive » cela nous donne-t-il pour le travail philosophique ou pour notre compréhension de l'existence de l'homme à la taverne ?

La vérité dépend d'une rencontre avec quelque chose qui nous force à penser, et à chercher le vrai. [...] Précisément, c'est le signe qui fait l'objet d'une rencontre, c'est lui qui exerce sur nous cette violence. C'est le hasard de la rencontre qui garantit la nécessité de ce qui est pensé. Fortuit et inévitable, dit Proust. [...] Chercher la vérité, c'est interpréter, déchiffrer, expliquer (Deleuze, 1964, p. 36).

La question que soulève Deleuze par rapport à la réflexion philosophique et son travail « mimétique » n'est donc plus celle de savoir si celle-ci est en « adéquation » avec les objets qu'elle rencontre, ni celle de savoir si elle se trouve parmi ceux dignes d'être rencontrés, mais celle de la puissance qui la pousse à chaque fois à agir. La « légitimité » d'un tel exercice ne se retrouve plus dans la profondeur de son origine ou dans la hauteur de son résultat, mais bien dans la « violence », toujours superficielle, par laquelle les « événements » nous poussent à réfléchir. Ceux-ci sont bien sûr fortuits, il ne peut y avoir aucune prévisibilité dans le surgissement des signes, mais la puissance par laquelle les « événements » nous saisissent rend « corporellement » nécessaire la réflexion, c'est-à-dire qu'ils nous obligent à y « déchiffrer » le sens. Ainsi, ce qui donne une vérité à notre rencontre avec l'homme déchu de la taverne, ce n'est pas l'exactitude que nous pourrions mettre à répéter par cœur les mots qu'il prononça, mais plutôt la force qui nous obligea à devenir nous-mêmes cette déchéance. En ce sens, la vérité de l'exercice philosophique ne peut pas être une réconfortante « identité du sujet et de l'objet ». Celle-ci se trouve plutôt dans le fortuit et nécessaire mouvement créatif suscité par la « violence » de ses propres tourments, de sa propre inquiétude. En fait, c'est comme si Deleuze nous disait à travers son « œuvre » : « – Moi, lorsque j'ai observé X et Y, j'y ai rencontré tel et tel signe, j'y ai saisi tel et tel concept. Toi, quels sont les signes que tu as rencontrés, quels sont les concepts qu'ils t'ont obligé à créer ? » Deleuze, c'est donc une lecture qui nous offre la permission de penser, même au prix d'écrire comment tourner la pensée contre elle-même.



## Ouvrages cités

Deleuze, Gilles (1964), *Proust et les signes*, Paris, PUF.

Deleuze, Gilles (1969), *Logique du sens*, Paris, Minuit.

Deleuze, Gilles, et Félix Guattari (2005 [1991]), *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit.

*Dictionnaire Le Robert* (2006), Paris, le Robert.

Foucault, Michel (2008), *Le gouvernement de soi et des autres, Cours du Collège de France 1982-1983*, Paris, Gallimard, Seuil.

Page laissée blanche intentionnellement

# Les auteurs

**Alain Beaulieu** enseigne au Département de philosophie de l'Université Laurentienne (Sudbury). Il a publié notamment *Gilles Deleuze et la phénoménologie* (Sils Maria/Vrin, rééd. 2006), *Michel Foucault and Power Today. International Multidisciplinary Studies in the History of Our Present* (coéd. avec D. Gabbard, Lexington Books, 2006), *Michel Foucault et le contrôle social* (Les Presses de l'Université Laval, 2005) ainsi que *Gilles Deleuze. Héritage philosophique* (coord., PUF, 2005). Il a également fait paraître un dictionnaire terminologique consacré à Martin Heidegger (*Abécédaire de Martin Heidegger*, Sils Maria/Vrin). Il est en outre coéditeur des revues *Symposium* et *Foucault Studies*. [abeaulieu@laurentian.ca](mailto:abeaulieu@laurentian.ca)

**Erik Bordeleau** est candidat au doctorat en littérature comparée à l'Université de Montréal. Ses recherches actuelles portent sur la relation entre anonymat et résistance politique, particulièrement dans le cinéma chinois contemporain. À l'été 2006, il a présenté un laboratoire d'écologie mentale basé sur l'album *Kid A* de Radiohead intitulé «How to disappear completely?» au Musée d'art contemporain DUOLUN de Shanghai. Il a aussi traduit de l'espagnol deux œuvres du philosophe politique Santiago Lopez Petit, *Horror vacui* et *Aimer et penser: la haine du vouloir vivre*, qui seront publiées prochainement aux éditions L'Harmattan. Il collabore régulièrement avec la revue *Espai en blanc* de Barcelone ([www.espaienblanc.net](http://www.espaienblanc.net)) et tient une chronique dans la revue *OVNI* de Montréal. Parmi ses dernières publications, on compte quelques articles sur l'œuvre de Peter Sloterdijk ainsi que sur le cinéma de Jia Zhangke et de Wong Kar-Wai. [butochild@no-log.org](mailto:butochild@no-log.org)

**Serge Cardinal** est professeur agrégé au Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal. Sur Deleuze, ou dans un esprit deleuzien, il a notamment publié «Les idiots. Descartes, Dostoïevski, Deleuze» (*Les lieux de l'imaginaire*, Montréal, Liber, 2002), «La radio, modulateur de l'audible» (*Chimères*, n° 53, 2004), «Trajets dynamiques et cartes de puissances. Sur ma petite Vespa deleuzienne» (*Lignes de fuite*, n° 2, 2006), «Time Beside Space» (*Music and Moving Image*, n° 1, 2008). [serge.cardinal@umontreal.ca](mailto:serge.cardinal@umontreal.ca)

**Pierre-Luc Chénier** est doctorant en science politique à l'Université de Victoria. Il s'intéresse à la re-problématisation de la question du peuple dans la philosophie politique contemporaine ainsi qu'à celles du temps (de l'histoire),

de l'espace (de l'État) et du pouvoir (du langage) qui s'en suivent. Il vient de compléter une thèse de maîtrise à l'Université d'Ottawa intitulée *Topologie du peuple manquant* où il s'est intéressé au problème du peuple dans les écrits communs de Gilles Deleuze et Félix Guattari, ainsi que ceux du philosophe italien Giorgio Agamben. Il a dans le passé présenté diverses communications notamment sur la pensée de Peter Sloterdijk, sur la problématisation du concept de souveraineté et sur le problème d'une éthique guerrière dans la nomadologie de Deleuze et Guattari. **plchenier@gmail.com**

**Denis Courville** est candidat à la maîtrise en pensée politique à l'Université d'Ottawa. Il termine présentement une thèse qui porte sur le rapport entre l'expression et l'histoire dans la philosophie de Maurice Merleau-Ponty. **denis.courville@gmail.com**

**Maurice G. Dantec** est un écrivain de science fiction d'origine française, exilé à Montréal. Il a notamment publié *La sirène rouge* (1994), *Les racines du mal* (1996), *Babylon Babies* (1999), *Villa Vortex* (2003), *Cosmos Incorporated* (2005), *Grande jonction* (2006), *Artefact. Machines à écrire 1.0* (2007), ainsi que la trilogie du *Théâtre des opérations*. Deux de ses romans sont portés à l'écran : *La sirène rouge* réalisé par Olivier Megaton sous le titre *The Red Siren* (2002) et *Babylon Babies* réalisé par Mathieu Kassovitz sous le titre *Babylon A.D.* (2008). **monadtek@videotron.ca**

**Martin tom Dieck** est bédéiste professionnel d'origine allemande, vivant et travaillant à Hambourg. En français, il a publié notamment *L'oud silencieux* (1996), *Monsieur Lingus savant des eaux* (1996), *Territiroy* (2000), *Le Visage de l'autre* (sur Lévinas, 2001), et en collaboration avec Jens Balzer, *Salut, Deleuze!* (1998) et *Les nouvelles aventures de l'incroyable Orphée (Le retour de Deleuze)* (2002). **mtomdieck@t-online.de**

**Dalie Giroux** est professeure de science politique à l'École d'études politiques de l'Université d'Ottawa. Ses recherches portent sur les différentes formes de l'articulation entre le langage et le pouvoir. Elle travaille à partir de trois réservoirs principaux : la théorie politique d'inspiration nietzschéenne, l'anthropologie politique des sociétés occidentales, et la pensée politique autochtone contemporaine. Elle a publié sur ces sujets dans différentes revues savantes (*RCSP, Sociétés, Administrative Theory & Praxis, Politique et Sociétés, PhaenEx, Symposium, Géographie et Cultures...*) et des ouvrages collectifs. **dgiroux@uottawa.ca**

**Andreas Krebs** est candidat au doctorat en science politique à l'Université d'Ottawa. Sa recherche se penche sur la reproduction du colonialisme au travers de la subjectivité : comment le colonialisme continue de canaliser les flux libidinaux au Canada, particulièrement à l'époque présente marquée par

la célébration de la diversité et de la politique officielle du multiculturalisme. Parmi ses publications, citons: «The Transcendent and the Postcolonial: Violence in Derrida and Fanon», dans *Human Architecture* (été 2007, p. 89-100), et «Constitutional Patriotism: A Critique from the Canadian Context», dans *The Possibilities of Cultural Politics* (Cambridge Scholars Press, à paraître, 2008). [a.krebs@batpig.ca](mailto:a.krebs@batpig.ca)

**Francis Lapointe** est doctorant en philosophie à l'Université Laval. Ses recherches portent sur la question de l'identité chez Deleuze et Hegel. Il a rédigé, sous la direction de Lawrence Olivier à l'UQAM, un mémoire de maîtrise intitulé «*L'expérience éthique. Essai pour une critique phénoménologique de l'éthique comme illustration du vivre-ensemble*». [johnmkeynes55@hotmail.com](mailto:johnmkeynes55@hotmail.com)

**René Lemieux** est doctorant à l'École d'études politiques de l'Université d'Ottawa. Ses recherches portent sur les théories de la réception et sur la pensée politique continentale contemporaine. Il travaille actuellement sur la réception de Jacques Derrida en Amérique. Il a rédigé, sous la direction de Lawrence Olivier à l'Université du Québec à Montréal, un mémoire de maîtrise intitulé *Lecture de Deleuze. Essai sur la pensée éthique chez Gilles Deleuze* (2007). [renelemieux@hotmail.com](mailto:renelemieux@hotmail.com)

**Lawrence Olivier** est professeur de science politique à l'Université du Québec à Montréal, spécialiste de la philosophie continentale, penseur de l'immanence et du désespoir politique. Il a notamment publié, aux éditions Liber, en 1995 *Michel Foucault. Penser au temps du nihilisme*, en 1998 *Le savoir vain. Relativisme et désespérance politique*, et en 2004 *Contre l'espoir comme tâche politique*, suivi de *Critique radicale. Essai d'impolitique*. Il lance son quatrième ouvrage à titre d'auteur individuel en 2008, ouvrage intitulé *Détruire. La logique de l'existence*. [olivier.lawrence@uqam.ca](mailto:olivier.lawrence@uqam.ca)

**Sylvano Santini** passe son temps dans l'intervalle entre la littérature et la philosophie aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles. Réalisée en cotutelle entre l'Université de Montréal et l'Université Bordeaux III, sa thèse de doctorat sur l'appropriation pragmatique de Gilles Deleuze dans la théorie littéraire aux États-Unis représente, en ce sens, l'une de ses plus longues errances. Il se consacre désormais à lire et à discuter avec des écrivains qui, dans leur pratique ou leur théorie, allongent la durée de ce battement. En plus de son engagement avec le magazine *Spirale* et Radio Spirale, il poursuit actuellement à l'UQAM un stage postdoctoral sur la perception du mouvement et du changement dans la poésie et la philosophie au début du XX<sup>e</sup> siècle. Sinon, il donne des charges de cours sur la théorie littéraire dans différentes universités québécoises mais rêve surtout de faire des petits films à partir de concepts philosophiques. [sylvano.santini@umontreal.ca](mailto:sylvano.santini@umontreal.ca)

**Claudine Vachon** œuvre au sein du collectif artistique Rodrigol où elle écrit des sketches scéniques et radiophoniques et participe à de nombreuses soirées de poésie. Elle est l'auteure notamment du récit poétique *Les machines désirantes* (2003) et du livre « live » *À l'oral ou à l'oreille* (2007), tous deux publiés aux Éditions Rodrigol. Elle est détentrice d'une maîtrise en création littéraire de l'Université du Québec à Montréal. **leseditionsrodrigol@yahoo.ca**

**Sjoerd Van Tuinen** est chercheur junior à l'Institut de philosophie de l'Université de Gand, en Belgique. Ses recherches actuelles portent sur le passage de la monadologie à la nomadologie dans la philosophie de Gilles Deleuze. Il est l'auteur de *Sloterdijk. Binnenste buiten denken* (2004), livre dédié au philosophe allemand Peter Sloterdijk. Ce livre a été traduit en allemand et publié chez Wilhelm Fink Verlag (Munich) en 2006 sous le titre *Peter Sloterdijk. Ein Profil*. Il a également codirigé avec Koenraad Hemelsoet *Measuring the Monstrous: Peter Sloterdijk's Jovial Modernity* (2007). **vantuinen@gmail.com**